

Université de Montréal

Quand *Refus global* devient « Refus global » : l'histoire d'une réception partielle

par

Sophie Dubois

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de doctorat  
en littératures de langue française

Août 2014

© Sophie Dubois, 2014

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée:  
Quand *Refus global* devient « Refus global » : l'histoire d'une réception partielle

présentée par:  
Sophie Dubois

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Martine-Emmanuelle Lapointe, président-rapporteur

. Micheline Cambron, directrice de recherche

Johanne Laoureux, membre du jury

Anne Caumartin, examinatrice externe

Ollivier Hubert, représentant du doyen

## Résumé et mots clés en français

*Refus global*, le recueil, n'est pas « Refus global », le texte rédigé par Paul-Émile Borduas et cosigné par 15 membres du groupe automatiste. Partant de cette distinction entre le recueil automatiste et son texte éponyme et du constat selon lequel la partie éclipse le tout dans le discours critique, cette thèse a pour objectif d'expliquer l'occultation du recueil dans l'histoire sociale et artistique québécoise. À partir de l'étude de la réception de 1948 à 2008, j'interroge la constitution du *récit commun* entourant l'œuvre, duquel le recueil est exclu. Il s'agit donc de mettre au jour les obstacles qui se sont présentés dans le parcours de réception du recueil, nuisant à la formation d'un discours unifié et cohérent à son sujet et l'empêchant de s'inscrire dans l'histoire.

Dégagés de l'étude du corpus composé de 639 objets sémiotiques secondaires (OSS, selon le concept proposé par Brigitte Louichon), les obstacles à la réception du recueil relèvent à la fois de facteurs pragmatiques, telles la composition hétérogène de l'œuvre ou sa disponibilité; de facteurs institutionnels ou historiographiques, comme la disciplinarisation du champ culturel ou l'impact du récit de la Révolution tranquille sur l'histoire littéraire; et de facteurs humains, reposant sur le rôle des auteurs et de certains critiques dans l'accueil réservé à l'œuvre. Les différentes étapes de la réception sont ainsi considérées : de l'*horizon d'attente* (Jauss) à la *réception productive* (Link), en passant par la publication, les premières critiques, les rééditions, les lectures savantes, l'historicisation et l'entrée de l'œuvre dans la mémoire à titre de symbole ou d'hypotexte. Or, plutôt qu'à ce parcours de réception exemplaire, c'est son envers qui est interrogé ici, c'est-à-dire les difficultés et les déviations de la réception du recueil *Refus global*.

Cette thèse est divisée en trois parties. La première, théorique et méthodologique, situe mon propos dans les domaines de l'histoire culturelle et des études de réception, et présente diverses considérations concernant la constitution du corpus et le traitement des données. La deuxième aborde l'horizon d'attente et la première réception, moment crucial pour la survie de l'œuvre, comme l'ont montré Hans Robert Jauss et Daniel Chartier. On y observe notamment l'effet de *verrou* (Cambron) qu'a le renvoi de Borduas sur la constitution du récit de réception, de même que les critères éthiques et esthétiques en fonction desquels s'est opérée la hiérarchisation des composantes du recueil. La troisième partie couvre la réception subséquente (1950-2008). À

l'étude des obstacles empêchant l'intégration du recueil dans l'histoire s'ajoute alors l'étude des *réceptions parallèles, parcellaires et autonomes* dont a bénéficié *Refus global* pour survivre – ponctuellement et partiellement – en dehors du *récit commun* formé autour de « Refus global ».

Avec les différentes catégories d'OSS (directs, indirects, hypertextuels, métacritiques et parcellaires), ces trois types de réception font partie des outils heuristiques développés dans le but d'expliquer la réception partielle dont a fait l'objet le recueil. Selon l'approche quantitative et environmentaliste de l'histoire culturelle, *Refus global* est envisagé comme un microcosme de la culture, dans lequel certaines œuvres sont retenues et d'autres négligées. L'analyse d'un corpus critique large et varié permet ainsi de saisir non seulement les phénomènes conduisant à la consécration du texte éponyme ou à l'oubli relatif du recueil, mais aussi les tendances critiques, les parutions marginales, les critiques isolées, etc. qui, enfouies dans les *angles morts* de la réception, offrent au recueil et à ses composantes des voies de contournement du discours dominant.

En somme, l'étude de la réception du recueil *Refus global* a permis à la fois de déplacer la focalisation critique depuis « Refus global » vers *Refus global*, de développer des outils pour envisager la réception d'œuvres marginalisées et de mettre en évidence des critères privilégiés dans la constitution de l'histoire et de la mémoire culturelles québécoises depuis 1948.

Mots clés : Refus global, réception critique, réception partielle, récit commun, histoire culturelle, recueil, objets sémiotiques secondaires.

## Résumé et mots clés en anglais

*Total Refusal*, the pamphlet, is not "Total Refusal", the text written by Paul-Émile Borduas and co-signed by 15 members of the group of artists called the Automatists. Based on this distinction between the pamphlet and its eponymous text, and from the observation that the part eclipses the whole in the critical discourse about this work, this thesis aims to explain the occultation of the pamphlet in Quebec's social and artistic history. From the study of the reception from 1948 to 2008, I question the construction of the *common narrative* surrounding the work, from which the pamphlet is excluded. In this regard, I uncover which obstacles impeded the pamphlet's path of reception, preventing the constitution of a unified and coherent discourse, and limiting its place in history.

These obstacles, identified from a corpus that includes 639 secondary semiotic objects (« objets sémiotiques secondaires ») (OSS), as proposed by Brigitte Louichon), derive from (1) pragmatic factors such as the heterogeneous composition of the work or its availability; (2) institutional or historiographical factors, such as the disciplinarisation of the cultural field and the influence of the Quiet Revolution's narrative on the literary history; and (3) human factors, based on the role of writers and critics in the reception of the work. The different stages of the reception are thus considered: from the *horizon of expectation* (Jauss) to the *productive reception* (Link), through the publication, the first reviews, the reeditions, the academic lectures, the historicization and the entry of the work in the collective memory as a symbol or an hypotext. However, rather than this classic path of reception, I am concerned with its opposite side, that is, the difficulties and deviations of the reception of *Total Refusal* pamphlet.

This thesis is divided in three parts. The first part, theoretical and methodological, positions my argumentation in the fields of cultural history and reception studies, and presents various considerations about the formation of the corpus and the processing of the data. The second part is concerned with the *horizon of expectations* and the first reception. Such is a critical time for the survival of the work, as showed by Hans Robert Jauss and Daniel Chartier. Notably presented are the *lock* effect (Cambron) of the dismissal of Borduas on the constitution of the reception narrative, as well as the ethical and aesthetic criteria through which took place the hierarchization of the value of the components of the pamphlet. The third part covers the subsequent reception (1950-2008) in which I continue the study of the obstacles that still prevents the integration of the

pamphlet in history. Furthermore, this section examines the *parallel, fragmented* and *autonomous receptions* which enable the survival of *Total Refusal*, occasionally and partially, outside the common narrative formed around "Total Refusal".

These three types of reception, together with the different categories of OSS (direct, indirect, hypertextual, metacritical and fragmented), are part of heuristic tools developed to explain the partial reception of the pamphlet *Total Refusal*. In accordance with the quantitative and environmentalistic approach of the cultural history, *Total Refusal* is perceived as a microcosm of the culture in which some works are selected and others disregarded. The analysis of a wide and varied critical corpus enables the understanding of, not only the events leading to the consecration of the eponymous text or the relative neglect of the pamphlet, but also the critical trends, marginal publications, isolated critics, etc. which, embedded in the *blind spots* of the reception, provide the pamphlet and its components with a way to bypass the dominant discourse.

Overall, the study of the reception of the pamphlet *Total Refusal* has helped change the critical focus from "Total Refusal" to *Total Refusal*. In addition, it lead to new ways of considering the reception of marginalized works and highlighted selected criteria in the constitution of the history and cultural memory in Quebec since 1948.

Keywords : Total Refusal, critical reception, partial reception, common narrative, cultural history, pamphlet, secondary semiotic objects

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux .....	x <i>i</i>
Liste des figures.....	x <i>ii</i>
Liste des abréviations .....	x <i>iii</i>
Remerciements.....	x <i>iv</i>

### INTRODUCTION

<b>QUAND <i>REFUS GLOBAL</i> DEVIENT « REFUS GLOBAL » .....</b>	<b>1</b>
<b>Quel « Refus global »? .....</b>	<b>3</b>
Genèse et composantes de Refus global.....	4
Le titre : source d'ambiguïté .....	5
Refus global : un manifeste? .....	8
<b><i>Refus global</i> : pour quoi faire? .....</b>	<b>12</b>

### 1<sup>ÈRE</sup> PARTIE

<b>PRÉMISSES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES.....</b>	<b>15</b>
---	-----------

#### Chapitre premier

<b>L'histoire d'une réception partielle .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 Théories de l'histoire.....</b>	<b>16</b>
1.1.1 De l'histoire politique à l'histoire culturelle .....	16
1.1.2 Le renouveau de l'histoire littéraire .....	19
1.1.3 Les implications méthodologiques d'une histoire culturelle de la littérature.....	21
<b>1.2 Études de la réception.....</b>	<b>25</b>
1.2.1 Trois approches des études de réception .....	25
1.2.2 Vers une histoire de la réception .....	29
1.2.3 La réception partielle.....	32
<b>Conclusion : la métaphore de l'autoroute.....</b>	<b>35</b>

#### Chapitre deuxième

<b>Corpus et traitement de données .....</b>	<b>37</b>
<b>2.1 Constitution et répartition du corpus.....</b>	<b>38</b>
2.1.1 Constitution du corpus.....	38
2.1.2 Répartition du corpus .....	42
<b>2.2 Traitement des données .....</b>	<b>47</b>
<b>2.3 Périodisation et découpage .....</b>	<b>52</b>
<b>Conclusion : des outils pour un regard large.....</b>	<b>55</b>

## 2<sup>ÈME</sup> PARTIE

### LA PREMIÈRE RÉCEPTION (1948-1949) ..... 57

#### Chapitre troisième

##### La première réception : une étape cruciale..... 63

###### 3.1 Portrait du corpus de presse ..... 63

###### 3.2 Portrait statistique ..... 65

###### 3.2.1 La parution ..... 68

###### 3.2.2 Le renvoi de Borduas ..... 70

###### 3.2.3 Le temps des polémiques..... 71

##### Conclusion : les hauts et les bas de la réception ..... 73

#### Chapitre quatrième

##### Répondre aux attentes : le contexte artistique des années 1940 ..... 75

###### 4.1 Débats sur l'art dans *Le Quartier latin* ..... 78

###### 4.2 Autour de Prisme d'Yeux..... 81

###### 4.2.1 Philosophie et positionnement de Prisme d'Yeux ..... 82

###### 4.2.2 Les critères de légitimation ..... 84

###### 4.2.3 La peinture de Prisme d'Yeux..... 88

###### 4.3 Les Automatistes avant *Refus global* ..... 92

###### 4.3.1 Les premiers écrits des/sur les Automatistes ..... 92

###### 4.3.2 Les premières manifestations des Automatistes ..... 96

###### 4.3.3 Les Automatistes : une fierté nationale ..... 103

###### 4.4 La « bombe » *Refus global*..... 107

##### Conclusion : un refus pas si global ..... 111

#### Chapitre cinquième

##### Réussir l'épreuve de la première réception : cinq obstacles à surmonter..... 113

###### 5.1 Faire les frais de la présentation : l'objet *Refus global* ..... 116

###### 5.1.1 La matérialité..... 118

###### 5.1.2 L'hétérogénéité..... 121

###### 5.1.3 L'horizon d'attente littéraire..... 124

###### 5.1.3.1 *Le manifeste* ..... 125

###### 5.1.3.2 *Le livre d'artistes* ..... 130

###### 5.2 Intégrer le(s) champ(s) : la pluridisciplinarité du recueil..... 135

###### 5.2.1 La frontière poreuse entre champ culturel et champ du pouvoir ..... 138

###### 5.2.1.1 *Lecture politique : les liens au communisme* ..... 139

###### 5.2.1.2 *Lecture éthique : valeurs nationales ou art autonome*..... 141

###### 5.2.2 La pluridisciplinarité à contre-courant de l'autonomisation..... 145

5.2.3 Les conséquences de l'autonomisation .....	149
5.2.3.1 <i>La question de la compétence</i> .....	150
5.2.3.2 <i>Les champs émergents</i> .....	152
<b>5.3 Être pris au sérieux : l'attitude de la critique.....</b>	<b>158</b>
5.3.1 L'incompréhension.....	160
5.3.2 La minoration .....	164
5.3.2.1 <i>L'évaluation qualitative : les défauts de l'œuvre</i> .....	164
5.3.2.2 <i>L'épreuve de la comparaison</i> .....	167
5.3.3 La moquerie.....	172
5.3.3.1. Caricatures, citations et autres railleries.....	172
5.3.3.2. Les pastiches d'Odette Oligny .....	178
<b>5.4 Subir les conséquences : le renvoi de Borduas .....</b>	<b>185</b>
5.4.1 Borduas et l'École du meuble.....	186
5.4.2 La déviation du discours critique .....	189
5.4.2.1 <i>La réduction du discours</i> .....	190
5.4.2.2 <i>L'ouverture du discours</i> .....	192
5.4.3 La mythification .....	197
5.4.3.1 <i>Glorification</i> .....	198
5.4.3.2 <i>Victimisation</i> .....	199
5.4.3.3 <i>Résurrection</i> .....	203
<b>5.5 Composer avec la critique : les répliques des Automatistes .....</b>	<b>208</b>
5.5.1 Le goût pour la polémique.....	210
5.5.1.1 <i>Description des polémiques</i> .....	210
5.5.1.2 <i>Le statut de Refus global dans les polémiques</i> .....	215
5.5.2 L'arrogance des Automatistes .....	220
5.5.2.1 <i>La réputation des Automatistes</i> .....	220
5.5.2.2 <i>L'éthos du polémiste</i> .....	223
5.5.3 La fin de l'impossible dialogue .....	228
<b>Conclusion : les dérapages de la communication .....</b>	<b>237</b>
<b>Savoir recevoir .....</b>	<b>241</b>
Le renvoi de Borduas : un évènement .....	242
Les derniers miles de la première réception .....	244
Ce qui a été retenu, dit et non dit.....	247
La lecture du manifeste ou relativiser l'onde de choc .....	251
Les cinq obstacles de la première réception .....	252
<b>LISTE BIBLIOGRAPHIQUE DES ARTICLES DE L'HORIZON D'ATTENTE .....</b>	<b>255</b>
<b>LISTE BIBLIOGRAPHIQUE DES ARTICLES DE 1<sup>ÈRE</sup> RÉCEPTION .....</b>	<b>256</b>

### 3<sup>ÈME</sup> PARTIE

#### LA RÉCEPTION SUBSÉQUENTE (1950-2008)..... 257

##### Chapitre sixième

#### Les suites de la réception : six décennies de discours ..... 265

##### 6.1 Portrait du corpus ..... 266

##### 6.2 Les étapes de la réception ..... 271

6.2.1 Le creux des années 1950 (1950-1957)..... 273

6.2.2 La redécouverte des années 1960 (1958-1967)..... 280

6.2.3 Artistes et spécialistes : les années 1970 (1968-1977)..... 287

6.2.4 Pour ou contre Refus global : les années 1980 (1978-1987)..... 292

6.2.5 La stagnation du discours : les années 1990 (1988-1997)..... 297

6.2.6 Enflure et lassitude : les années 2000 (1998-2008)..... 302

##### Conclusion : la topique du *récit commun* ..... 308

##### Chapitre septième

#### Faire son chemin : de (nouveaux) obstacles à la réception ..... 313

##### 7.1 Exister : l'importance de la diffusion ..... 316

7.1.1 Les éditions de référence ..... 318

7.1.2 Rééditions du texte éponyme..... 321

7.1.2.1 « *Refus global* » et *Borduas au sommaire des anthologies*..... 321

7.1.2.2 « *Refus global* » dans les écrits de *Borduas*..... 324

7.1.3 Rééditions et autres modes de diffusion du recueil ..... 334

7.1.3.1 *Les rééditions du recueil* ..... 334

7.1.3.2 *Autres modes de diffusion du recueil* ..... 341

##### 7.2 Être « discipliné » : la lecture d'une œuvre pluridisciplinaire ..... 347

7.2.1 Segmentation des lectures ..... 349

7.2.2 Segmentation disciplinaire et stratégies d'appropriation..... 352

7.2.2.1 *Discipliner : faire entrer dans le cadre du récit* ..... 352

7.2.2.2 *Justifier la discipline*..... 356

7.2.3 La réception multi et interdisciplinaire..... 359

7.2.3.1 *La réception multidisciplinaire* ..... 361

7.2.3.2 *La réception interdisciplinaire*..... 363

##### 7.3 Être commenté : le poids des critiques ..... 373

7.3.1 Quand les auteurs s'en mêlent..... 375

7.3.1.1 *L'épopée gauvréenne au cœur de la réception* ..... 376

7.3.1.2 *L'ambivalence du discours des signataires* ..... 382

7.3.2 Quand la critique s'impose ..... 387

7.3.2.1 *Panorama des principaux critiques et effets citationnels* ..... 388

7.3.2.2 *Pierre Vadeboncoeur* ..... 390

7.3.2.3 *François-Marc Gagnon* ..... 393

7.3.3 La réception étrangère : le salut hors du récit commun.....	398
7.3.3.1 <i>La réception française</i> .....	399
7.3.3.2 <i>La réception anglophone</i> .....	402
7.3.3.3 <i>Ray Ellenwood</i> .....	404
<b>7.4 Survivre à l'ombre des mythes : mythification et démythification.....</b>	<b>412</b>
7.4.1 Du mythe Borduas au mythe « Refus global ».....	413
7.4.1.1 <i>Le mythe Borduas : l'hommage posthume</i> .....	413
7.4.1.2 <i>Le mythe « Refus global » : le texte-choc</i> .....	416
7.4.2 « Refus global », la Grande Noirceur et la Révolution tranquille .....	421
7.4.2.1 <i>Grande Noirceur et Révolution tranquille, catégories fondatrices</i> .....	421
7.4.2.2 <i>« Refus global » et la construction du récit historique</i> .....	422
7.4.2.3 <i>« Refus global », construction du récit historique</i> .....	424
7.4.2.4 <i>La démythification</i> .....	427
7.4.3 Lire les composantes marginales : sortir du mythe, relire l'histoire.....	432
<b>7.5 Entrer dans la mémoire : la réception productive .....</b>	<b>438</b>
7.5.1 La mémoire vs l'histoire : « Refus global » comme lieu de mémoire.....	439
7.5.2 Récupérer : réutiliser et recycler « Refus global » .....	444
7.5.2.1 <i>Réutiliser : « Refus global » comme intertexte</i> .....	445
7.5.2.2 <i>Recycler : « Refus global » comme hypotexte</i> .....	450
7.5.3 Inspirer : la réception productive.....	456
7.5.3.1 <i>Le récit commun à l'intérieur de la fiction</i> .....	457
7.5.3.2 <i>Déconstruire le récit commun par la fiction</i> .....	459
7.5.3.3 <i>S'initier à l'automatisme par la fiction</i> .....	466
<b>Conclusion : franchir les obstacles et sortir des limbes.....</b>	<b>472</b>
 <b>Chapitre huitième</b>	
<b>Prendre une autre voie : les réceptions autonomes .....</b>	<b>478</b>
<b>8.1. Regard sur des commentaires pas si courants : les autres textes de Borduas .....</b>	<b>483</b>
<b>8.2 Au cœur des <i>Entrailles</i> : la lecture littéraire de Gauvreau .....</b>	<b>487</b>
<b>8.3 La danse ou l'espoir de survie : la lecture disciplinaire du texte de Sullivan .....</b>	<b>494</b>
<b>8.4 « L'œuvre picturale est une expérience » : la fable du docteur Cormier .....</b>	<b>501</b>
<b>8.5 « Qu'on le veuille ou non... » : le texte de Leduc confiné à <i>Refus global</i> .....</b>	<b>506</b>
<b>8.6 La couverture de Riopelle : donner à voir le recueil.....</b>	<b>510</b>
<b>8.7 Maurice Perron : des photographies sans auteur ou sans <i>Refus global</i> .....</b>	<b>518</b>
<b>Conclusion : l'autonomie par l'individu et par la discipline .....</b>	<b>524</b>
<b>Des réceptions et des œuvres .....</b>	<b>527</b>
Récit commun et angles morts .....	528
Emprunter les voies parallèles et les routes secondaires .....	530
La survie du recueil : polysémie, relais et actualisation .....	533

<b>LISTE BIBLIOGRAPHIQUE DES OSS DE 1950 À 2008.....</b>	<b>538</b>
<b>CONCLUSION</b>	
<b>LIRE <i>REFUS GLOBAL</i>, REPENSER LA RÉCEPTION, RELIRE L'HISTOIRE.....</b>	<b>539</b>
Refus global : recueil collectif, manifestaire et pluridisciplinaire.....	540
Réception d'objets et objets de réception.....	546
Les fondements de l'histoire culturelle québécoise.....	552
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>557</b>
<b>Annexe I – Tableau synthèse des polémiques.....</b>	<b>xv</b>
<b>Annexe II – Liste des rééditions.....</b>	<b>xix</b>
<b>Annexe III – Transcription de l'entrevue avec André Mercier.....</b>	<b>xxii</b>

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau I – Description des périodiques et de leur contribution à la couverture de l’affaire <i>Refus global</i> .....	64
Tableau II – Nombre d’OSS mentionnant ou citant l’une ou l’autre des composantes ou leur auteur dans les trois phases de la première réception .....	73
Tableau III – Nombre de mentions des auteurs ou composantes selon la discipline à laquelle appartiennent les articles.....	149
Tableau IV – Répartition (en %) des OSS de la première réception et de ses trois phases selon les sujets abordés .....	241
Tableau V – Supports accueillant la réception de « <i>Refus global</i> » de 1950 à 2008.....	266
Tableau VI – Types de lecture proposée en fonction de la discipline de la source.....	350
Tableau VII – Liste des critiques les plus actifs et les plus cités de la réception subséquente.....	388
Tableau VIII – Nombres d’OSSP, de mentions et de citations dont font l’objet les auteurs et leur(s) composante(s) dans la réception .....	481

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 – Processus de réduction du discours lors du parcours de réception .....	61
Figure 2 – Répartition des OSS de la première réception .....	67
Figure 3 – Répartition des OSS de la phase de la parution selon les sujets abordés.....	68
Figure 4 – Répartition des OSS de la phase du renvoi selon les sujets abordés.....	70
Figure 5 – Répartition des OSS de la phase des polémiques selon les sujets abordés. ....	71
Figure 6 – « Surréalisme », <i>Le Quartier latin</i> , 13 novembre 1945 .....	92
Figure 7 – Répartition des OSS de la première réception par discipline.....	137
Figure 8 – « L’œil en coulisse » [illustration], <i>Le Petit Journal</i> , 29 août 1948 .....	159
Figure 9 – Robert LaPalme, « L’ombre sur le cerveau », <i>Le Canada</i> , 13 septembre 1948 ...	172
Figure 10 – Robert LaPalme, « Ces temps modernes », <i>Le Canada</i> , 21 décembre 1948. ....	173
Figure 11 – Jacques Gagnier, « Les toto-matistes », <i>Le Quartier latin</i> , 30 novembre 1948.	173
Figure 12 – André Lecompte, « L’œil en coulisse », <i>Le Petit Journal</i> , 29 août 1948.....	181
Figure 13 – Robert LaPalme, « Salon du printemps », <i>Le Canada</i> , 19 avril 1949. ....	234
Figure 14 – Répartition des types d’OSS (1950-2008) .....	268
Figure 15 – Répartition des sujets dans les OSS (1950-2008).....	269
Figure 16 – Distribution des types d’OSS par période de 5 ans.....	271
Figure 17 – Couverture du recueil réédité chez Anatole Brochu, 1973 (2e édition).....	338
Figure 18 – Fernand Leduc, « Like it or not... », <i>Total Refusal</i> , 1985 .....	405
Figure 19 – Vignette du <i>Campus estrien</i> , 26 novembre 1968.....	445
Figure 20 – Représentation des relations entre discours dominant et réceptions parallèles, autonomes et parcellaires à l’intérieur de la réception de <i>Refus global</i> .....	479
Figure 21 – Page-titre de <i>Refus global</i> . Maquette de Jean-Paul Riopelle sur un texte de Claude Gauvreau .....	514

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

RG	« Refus global »
CMC	« Commentaires sur des mots courants »
RSA	« En regard du surréalisme actuel »
BÊ	« Bien-être »
CQ	« Au cœur des quenouilles »
OC	« L'ombre sur le cerceau »
OPE	« L'œuvre picturale est une expérience »
DE	« La danse et l'espoir »
QV	« Qu'on le veuille ou non... »
OSS	Objets sémiotiques secondaires
OSSD	Objets sémiotiques secondaires directs
OSSI	Objets sémiotiques secondaires indirects
OSSM	Objets sémiotiques secondaires métacritiques
OSSH	Objets sémiotiques secondaires hypertextuels
OSSP	Objets sémiotiques secondaires parcellaires

## REMERCIEMENTS

Cette thèse et les cinq années de doctorat dont elle constitue l'aboutissement ne seraient pas l'objet de fierté qu'elles sont aujourd'hui sans le concours de personnes et d'organismes que je souhaite ici remercier sincèrement.

D'abord, un immense merci à Micheline Cambron qui, depuis ma maîtrise, a su nourrir ma curiosité intellectuelle et mon goût pour la pluridisciplinarité. Répondant à mon besoin d'autonomie, sa direction basée sur la confiance, la collaboration et le juste conseil est à l'origine du succès de cette thèse. Merci Micheline pour ton enthousiasme et ta supervision inspirante!

Merci également à la tribu beaulieusienne (Jacques Pelletier et Michel Nareau en tête) pour la collégialité et pour m'avoir offert la possibilité de, parfois, délaissier la thèse pour retourner à mes vieilles amours de maîtrise. Vous avez grandement contribué à faire de ces cinq ans une période riche d'expériences et de rencontres.

Parce qu'ils ont non seulement facilité mon parcours doctoral par leur soutien financier, mais aussi parce qu'ils ont sanctionné mes recherches par leur reconnaissance, je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), la Caisse Desjardins Saint-Donat de Montréal, ainsi que la Faculté des arts et sciences (FAS), la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP) et le Département des littératures de langue française (DLLF) de l'Université de Montréal. Un merci spécial à l'équipe de La vie littéraire au Québec qui, plus qu'une bourse, m'a offert un lieu d'échange stimulant.

Pour leur soutien à un moment ou à un autre de mon cheminement doctoral, merci à Gilles Dupuis et à Michel Pierssens, et plus largement, aux professeurs et au personnel administratif du DLLFUM où j'ai passé les dix dernières années de ma vie.

En vrac, pour leur aide ponctuelle – mais non moins appréciée – dans mes recherches, merci à Marie Beaulieu, Mathieu Bertrand, Richard Gingras, Lauren Kratzer, Gilles Lapointe, Brigitte Louichon et André Mercier, de même qu'au personnel des bibliothèques des Lettres et sciences humaines et des Livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal.

Enfin, merci à mon conjoint, Daniel Beaudoin, qui a partagé avec moi les hauts et les bas – les joies abusives et les moments d'angoisse – dont ont été composées ces cinq années. Merci pour ta compréhension, ta confiance, ton calme rassurant et (même) pour ta rigueur de scientifique.

**INTRODUCTION**  
**QUAND *REFUS GLOBAL* DEVIENT « REFUS GLOBAL »**

*Manifestum est* (« Il est manifeste »). De ces deux mots latins utilisés par les gouvernements pour amorcer leur déclaration de guerre provient la première définition du genre « manifeste<sup>1</sup> ». De nos jours, le manifeste se définit plutôt comme l'instrument de revendication d'un groupe artistique, social ou politique. Or, son caractère polémique le rattache encore à son origine guerrière. Le manifeste se définit en effet comme une prise de position, souvent énoncée avec violence, en regard d'une situation donnée; doté d'un aspect dialogique (il répond généralement à une déclaration ou à un événement spécifique), il possède la particularité de s'inscrire dans l'actualité sociale et discursive de son époque, d'où le fait que « son champ d'action est circonscrit et son action, ponctuelle<sup>2</sup> », comme le signale Yolaine Tremblay dans son ouvrage sur l'essai québécois. Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, dans leur anthologie de manifestes *Le Manuel de la parole*, abondent dans le même sens, allant jusqu'à affirmer que le manifeste « n'existe qu'en fonction d'un environnement socio-politique<sup>3</sup> », c'est pourquoi « les essais de ce type sont susceptibles de vieillir<sup>4</sup> » : une fois séparés de leur contexte initial et des débats qui y ont lieu, les manifestes risquent de perdre de leur pertinence et de leur efficacité. Ils seraient donc, par nature, éphémères et voués à l'oubli. Aussi, lorsqu'une œuvre manifestaire survit à l'épreuve du temps, celle-ci mérite-t-elle d'être interrogée comme une forme d'exception permettant de questionner à la fois le genre du manifeste et le processus de réception des œuvres. Quels sont les facteurs ayant permis à ce manifeste de s'inscrire dans la durée plutôt que de disparaître avec son époque? Qu'en a-t-on retenu? Et, en est-il sorti indemne? Ce sont là quelques questions qui peuvent être posées afin de vérifier le degré d'historicité du genre.

Au Québec, un manifeste a – semble-t-il – réussi à se dégager de la contingence de l'actualité pour s'inscrire dans l'histoire : il s'agit de « *Refus global*<sup>5</sup> » paru en 1948. Plus qu'une simple prise de position artistique à visée ponctuelle, « *Refus global* » est aujourd'hui

---

<sup>1</sup> Voir Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, « Introduction », *Le Manuel de la parole : manifestes québécois, Tome 2 : 1900-1959*, Sillery, Boréal Express, 1977, p. 15.

<sup>2</sup> Yolaine Tremblay, *Du Refus global à la responsabilité entière : Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 2000, p. 108.

<sup>3</sup> Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, *art. cit.*, p. 16.

<sup>4</sup> Yolaine Tremblay, *op. cit.*, p. 108.

<sup>5</sup> Sur la double graphie (italique et guillemets), voir *infra* « Le titre : source d'ambiguïté », p. 6.

considéré comme une œuvre charnière marquant le passage d'une culture traditionnelle à une culture moderne. Pour Gilles Lapointe, un de ses principaux exégètes, il est devenu, « *à n'en pas douter*, [...] un *classique* de la Bibliothèque québécoise, lu et relu par des générations d'étudiants<sup>6</sup>. » Une affirmation aussi catégorique, attribuant de façon paradoxale le statut de « classique » à une œuvre du genre manifestaire – réputé éphémère –, soulève des questions : quel est ce « *Refus global* » dont traite Lapointe? Ce dernier est-il réellement un manifeste? Et est-il réellement « lu »?

La présente thèse a pour objectif principal de répondre à la dernière question concernant la « lecture » de « *Refus global* », mais avant d'en exposer plus en détail la problématique et la composition, il me faut mieux cerner l'objet qui y est à l'étude. Aussi répondrais-je d'abord aux deux questions précédentes concernant la nature et le genre de l'œuvre.

### **Quel « Refus global »?**

D'entrée de jeu, pour comprendre la nature de la réception dont sera l'objet « *Refus global* », il est nécessaire de faire la distinction entre *Refus global*, recueil de textes et d'illustrations paru en 1948, et « Refus global », texte d'ouverture de ce recueil. Aussi est-ce bien au texte éponyme – et non au recueil dans son ensemble – que fait référence Gilles Lapointe dans le passage cité plus haut; c'est en effet ce texte, rédigé par Paul-Émile Borduas et cosigné par quinze artistes appartenant au groupe automatiste, qui a été élevé, au fil des ans, au rang de « classique » de la littérature et de la culture québécoises, alors que le reste du recueil a connu une diffusion et une réception beaucoup moins généreuses; il semble même, à certains égards et à certains moments, avoir sombré dans l'oubli.

Ce premier éclaircissement qui fait la distinction entre l'œuvre complète et le texte éponyme permet, d'ores et déjà, de nuancer le statut généralement octroyé à l'œuvre en mettant en évidence la double direction qu'a empruntée sa réception : consécration du texte éponyme, d'une part, et, d'autre part, occultation du mode de publication en recueil ainsi que des autres composantes contenues dans ce recueil.

---

<sup>6</sup> Gilles Lapointe, « *Refus global* au seuil de l'âge classique : autour de quelques lectures contemporaines du manifeste », *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 168. Je souligne.

## ***Genèse et composantes de Refus global***

Lancé le 9 août 1948 à la Librairie Tranquille de Montréal<sup>7</sup>, *Refus global* constitue un moment phare dans l'histoire du groupe des Automatistes, formé autour du peintre Paul-Émile Borduas, professeur à l'École du meuble de Montréal. Dès 1942, Borduas, quelques-uns de ses élèves et d'autres jeunes artistes provenant de l'École des beaux-arts de Montréal travaillent à développer et à faire accepter l'art vivant au Québec. Le mouvement automatiste s'inscrit dans la filiation du surréalisme français dont il poursuit les explorations, lui empruntant notamment l'idée d'une écriture automatique – littéraire et plastique – non régie par la raison et permettant d'atteindre l'inconscient. Il pousse toutefois cette idée plus loin grâce à l'abstraction qui accentue la portée non intentionnelle du geste pictural<sup>8</sup>. Amorcé dans le domaine des arts visuels, le mouvement s'étend bientôt à d'autres domaines des arts et des sciences humaines en raison de la présence dans le groupe d'artistes et d'intellectuels comme Claude Gauvreau (poète et dramaturge), Françoise Sullivan (danseuse et chorégraphe) et Bruno Cormier (futur psychiatre). Représentatif de l'aspect pluridisciplinaire du mouvement automatiste, le recueil *Refus global* regroupe des textes et des illustrations produits par plusieurs auteurs provenant de disciplines diverses et utilisant différents médiums.

Outre le texte éponyme qui constitue à la fois une prise de position artistique et une critique de l'élite québécoise dite « obscurantiste », le recueil comprend : « En regard du surréalisme actuel », un autre texte de Borduas dont le titre indique bien la visée de positionnement artistique; « Commentaires sur des mots courants », un lexique, non signé, du vocabulaire automatiste; « Au cœur des quenouilles », « Bien-Être » et « L'ombre sur le cerceau », trois objets dramatiques et poétiques de Claude Gauvreau; « L'œuvre picturale est une expérience », un texte de Bruno Cormier qui dépeint, du point de vue de la psychanalyse,

---

<sup>7</sup> Le lancement a effectivement lieu chez Tranquille, mais la critique a tendance à employer un raccourci faisant de Tranquille le seul distributeur. Or, plus exactement, « le tirage était de 400 exemplaires, dont 50 hors commerce, 50 répartis entre les librairies Deom, Ménard et Pony, et le reste à la Librairie Tranquille. » (Paul-Émile Borduas, *Écrits II. Tome I : Journal, correspondances 1923-1953*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « BNM », 1997, p. 284, note 219.) Les 50 exemplaires hors commerce furent distribués aux médias et aux souscripteurs qui avaient aidé financièrement à la production du recueil. (Voir Maurice Perron, « Quelques anecdotes autour du *Refus global* », *Parcours*, n° 12, hiver 1994, p. 19.)

<sup>8</sup> Pour plus d'informations sur le groupe, son esthétique, sa philosophie ou les autres réalisations de ses membres, je renvoie le lecteur aux ouvrages de François-Marc Gagnon (*Paul-Émile Borduas 1905-1960. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978; *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998) et de Ray Ellenwood (*op. cit.*).

l'expérience du peintre et du spectateur devant une toile; « La danse et l'espoir », le texte d'une conférence de Françoise Sullivan; et « Qu'on le veuille ou non », un texte sous forme de tract de Fernand Leduc. De plus, le recueil contient sept lithographies d'œuvres automatistes (six peintures et une sculpture) et neuf photographies prises par Maurice Perron des productions du groupe (expositions, mise en scène de « Bien-Être » et chorégraphies « Danse dans la neige » et « Black and Tan » de Sullivan). Enfin, les deux volets de la couverture réalisée par Jean-Paul Riopelle et Claude Gauvreau et mêlant poésie et aquarelle sur le mode de l'association libre, constituent une composante à part entière du recueil.

Produit par sept artistes principaux<sup>9</sup>, le recueil regroupe donc près de trente œuvres<sup>10</sup>. Parmi celles-ci, il convient cependant d'opérer une distinction entre le texte éponyme, appartenant pleinement à l'histoire, et les autres productions dont la réception a été lacunaire. Ces dernières seront ainsi qualifiées de composantes « marginales », la marginalité définissant à la fois le statut de ces productions à l'intérieur du recueil par rapport au texte éponyme et la position qu'elles occupent dans l'histoire littéraire, artistique ou plus largement culturelle.

### ***Le titre : source d'ambiguïté***

En plus de la distinction des composantes entre elles, il convient de porter une attention particulière à la distinction entre le tout et sa partie, d'autant plus qu'une relation d'éponymie unit le recueil *Refus global* et le texte « Refus global ». Cette relation est en effet susceptible de créer de la confusion lorsque vient le temps de déterminer lequel des deux objets est désigné dans les textes critiques. Par exemple, lorsque Gilles Lapointe fait de « *Refus global* [...], un classique de la littérature québécoise », il ne renvoie pas à la même œuvre que celle dont le journal *Le Canada* annonce la parution en 1948 sous la désignation « “Refus global” ».

---

<sup>9</sup> Puisque mes recherches portent sur le recueil, je m'intéresserai surtout aux sept créateurs des composantes énumérées, laissant de côté les propos concernant les neuf autres artistes qui ont signé le texte éponyme, mais qui n'ont pas contribué au recueil par une œuvre personnelle, soit Madeleine Arbour, Muriel Guilbault, Louise Renaud, Thérèse Renaud-Leduc, Françoise Riopelle, Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau. Les quatre derniers ne sont toutefois pas totalement écartés puisqu'une de leurs œuvres apparaît dans les lithographies du recueil; les (rares) commentaires à leur propos seront donc recensés à l'intérieur de la composante générique « illustrations ». Par ailleurs, certains de ces signataires participent à la réception du recueil par des lettres ouvertes aux journaux, ils seront alors convoqués non comme créateurs de l'œuvre, mais comme commentateurs de celle-ci.

<sup>10</sup> Aux neuf textes s'ajoute le poème de Gauvreau situé en couverture. Puis, du côté des composantes visuelles, il faut compter le dessin de la couverture, les sept lithographies et les neuf photographies.

Manifeste de l'automatisme surrationnel<sup>11</sup> » : alors que le premier désigne le texte éponyme (malgré l'usage de l'italique), le second renvoie au recueil (malgré l'usage des guillemets).

La graphie flottante des journaux de la fin des années 1940, de même que la concentration rapide du discours critique autour du texte éponyme (qui se voit promu à l'italique) rendent souvent difficile la saisie du référent, surtout lorsque le contexte d'énonciation ne fournit pas d'indices discriminants. Ma recherche se heurtant sans cesse à cette indistinction entre le texte et le recueil, il m'apparaît essentiel de proposer ici des graphies distinctes permettant de ne pas confondre le tout et sa partie. Aussi, en accord avec la convention bibliographique<sup>12</sup>, l'usage de l'italique sera-t-il réservé à l'œuvre complète (le recueil *Refus global*), tandis que la partie (le texte « Refus global ») sera indiquée par des guillemets, comme les autres composantes du recueil (« Bien-être », « La danse et l'espoir »...). Dans certains cas, lorsque la distinction entre les deux référents ne s'avère pas nécessaire puisque le propos concerne les deux objets ou lorsque l'ambiguïté persiste malgré le contexte d'énonciation, la double graphie (italique et guillemets) sera utilisée<sup>13</sup>. Dans les citations, lorsque le contexte permet l'identification du référent, mais que la graphie originale la contredit, je signalerai l'erreur ([*sic*]), sans toutefois la corriger. De même, je laisserai tels quels les titres qui n'utilisent aucune graphie (ni italique ni guillemets). Cette façon de faire me permettra de mettre en évidence la confusion liée à l'indistinction graphique généralisée dans le discours critique et, ainsi, de faire apparaître la difficulté qui a pu en résulter au cours de mes recherches<sup>14</sup>. En ce sens, plus qu'un simple outil heuristique permettant de résoudre l'ambiguïté, la graphie du titre, lorsqu'elle est prise en compte dans les textes critiques, agit également comme révélateur de la confusion régnant dans la réception du recueil, confusion dont elle est à la fois une cause et un symptôme. En effet, d'une part, l'usage de l'italique pour traiter du texte comme s'il était une œuvre complète et indépendante tend à occulter le contexte de parution

---

<sup>11</sup> Lafcadio, « L'Underground de l'esthétique. "Refus global". Manifeste de l'automatisme surrationnel par Paul-Émile Borduas et compagnie », *Le Canada*, 23 août 1948, p. 4.

<sup>12</sup> Voir « Notice bibliographique d'une partie de livre » dans Marie Malo, *Guide de la communication écrite au cégep, à l'université et en entreprise*, Montréal, Québec/Amérique, 1996, p. 206-207.

<sup>13</sup> Par exemple, précédemment : « quel est ce "*Refus global*" dont il question? » ou dans une proposition telle : « lorsqu'il est fait mention de "*Refus global*" dans le discours critique ».

<sup>14</sup> Il est à noter que la distinction graphique (italique/guillemets) a déjà été utilisée par certains critiques, dont François Dumont qui, le premier à ma connaissance, propose en note : « Lorsque *Refus global* est en italique dans le présent texte, c'est pour renvoyer au livre; quand il est entre guillemets, c'est en référence au texte liminaire » (*Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993, p. 17, note 27.)

original en recueil; d'autre part, l'usage de l'italique est lui-même le résultat de la concentration du discours autour du texte auquel le statut d'éponyme confère une importance accrue.

L'éponymie est une forme particulière de l'homonymie dans laquelle deux signifiés (ou deux référents dans le cas d'un nom propre), en plus de partager un même signifiant, sont liés par une relation d'interdétermination, l'un ayant donné son nom à l'autre. En raison de cette relation étroite, l'éponymie est propice à ce que le linguiste Henry G. Schogt nomme la « collision homonymique », soit l'apparition d'une confusion « au moment où deux signifiés, appartenant à une même zone d'intérêt, correspondent à un signifiant unique [et] que le contexte et la situation extralinguistique n'arrivent pas à éliminer l'ambiguïté<sup>15</sup>. » Ainsi, outre les difficultés méthodologiques que pose la confusion lexicale, celle-ci peut également avoir un impact sur la réception de l'œuvre puisque, comme le signale Schogt, lorsque ces « situations où les deux signifiés donnent des sens également acceptables sont trop nombreuses, la paire homonymique devient gênante et un des deux homonymes disparaît<sup>16</sup>. » Pour faciliter la communication et éviter la confusion, l'usage exerce une pression sur la paire homonymique et tend à préférer l'un des signifiés à l'autre. Dans le cas de « *Refus global* », l'étude du parcours de réception montre que c'est le signifié-texte, en tant qu'éponyme, qui agit comme référent dominant au détriment du signifié-recueil. Or, si, comme le montre l'exemple donné par Schogt<sup>17</sup>, la marginalisation d'un homonyme tel l'adjectif « gai » (heureux) au profit de « gai » (homosexuel) réduit effectivement les chances de confusion en privilégiant l'usage de synonymes (heureux, content, enthousiaste...) pour le signifié rejeté, il en va autrement pour un nom propre qui, par nature, possède un référent unique et, donc, ne peut avoir d'équivalent lexical. Par conséquent, l'éponymie contribue non seulement à donner une importance accrue au texte éponyme, mais elle constitue également un facteur expliquant l'occultation du recueil par le discours critique : la fixation du syntagme « refus global » au référent « texte de Borduas » conduisant graduellement à l'effacement du référent « recueil pluridisciplinaire ». Ceci explique que Gilles Lapointe puisse affirmer, en 2008, que « *Refus*

---

<sup>15</sup> Henry G. Schogt, *Sémantique synchronique : synonymie, homonymie, polysémie*, Toronto, University of Toronto Press, 1976, p. 98.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 99.

*global* est devenu [...] un classique de la Bibliothèque québécoise » sans qu'il n'y ait de confusion possible : certes, le contexte (« classique ») permet d'identifier « Refus global », mais le syntagme lui-même n'évoque plus guère, à ce moment, que le texte de Borduas.

Dans un rapport qui n'est plus simplement celui de l'homonymie ou de l'éponymie, mais celui de la synecdoque, il s'opère donc, entre 1948 et 2008, non seulement un effacement du recueil, mais une substitution du tout par sa partie, d'où le titre de cette thèse : « Quand *Refus global* devient "Refus global" ». Très tôt lors de la réception, on le verra, la partie prend la place du tout dans le discours critique; par un processus de réduction du discours, l'œuvre complète s'efface au profit du texte éponyme qui devient non seulement *Refus global*, en italique, mais *le Refus global*, l'article défini signalant la particularisation du discours, l'assignation précise qui fixe le syntagme à un référent jugé unique.

### ***Refus global : un manifeste?***

Je reprendrai à nouveau ici la phrase de Gilles Lapointe pour aborder une nouvelle difficulté entourant l'objet d'étude qu'est *Refus global*. Cette phrase est tirée d'un article recensant, suivant le titre, « quelques lectures contemporaines du manifeste », le genre du « manifeste » renvoyant donc ici au texte « Refus global ». Or, un regard sur l'ensemble de la réception fait apparaître une absence de consensus quant à l'appartenance générique tant du texte que du recueil. Il arrive même qu'un auteur utilise la désignation « manifeste » pour évoquer successivement chacune des deux œuvres : Brigitte Deschamps, par exemple, traite d'abord du « manifeste publié par un groupe d'artistes d'avant-garde<sup>18</sup> », désignant ainsi le recueil, puis, plus loin, elle évoque « le manifeste qui donne son nom au recueil<sup>19</sup> », soit le texte.

L'ambivalence générique présente dans le discours critique témoigne de l'impossibilité, pour le chercheur actuel, de s'appuyer sur la réception antérieure quant à la dénomination à employer pour désigner le recueil et le texte. Ainsi, puisque la désignation lectoriale – celle de la critique – varie, il peut sembler pertinent de recourir à la désignation auctoriale pour qualifier les deux œuvres. Par contre, en lisant les propos que les Automatistes ont tenus sur l'œuvre, on constate qu'eux-mêmes ne sont pas fixés sur le sujet : pour Claude Gauvreau, le

---

<sup>18</sup> Brigitte Deschamps, « La réception de *Refus global*, de 1948 à 1988 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Études des arts, 1998, p. 4.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22.

manifeste correspond au recueil<sup>20</sup>, tandis que, pour son frère Pierre, il s'agit du texte<sup>21</sup>. Cette confusion fait d'ailleurs en sorte qu'alors que Borduas écrit à un correspondant : « je vous envoie [...] le manifeste », les responsables de l'édition de ses lettres indiquent dans en note : « Probablement le cahier *Refus global* au complet plutôt que le seul manifeste<sup>22</sup>. »

Devant un tel flottement, force est d'admettre qu'une étude générique comme celle proposée par Julie Gaudreault<sup>23</sup> s'avère la bienvenue. Bien que le discours critique ait fréquemment octroyé la qualité de manifeste au texte éponyme, Gaudreault considère plutôt le recueil comme le véritable représentant du genre. Abondant dans le même sens, je reprendrai ici quelques points de sa démonstration, retournant, pour ce faire, à sa référence principale, l'essai *L'enjeu du manifeste, le manifeste en jeu* de Jeanne Demers et Lyne McMurray. Afin d'ajouter à cet argumentaire, je signalerai auparavant deux autres raisons justifiant l'octroi du genre manifeste au recueil *Refus global*, plutôt qu'au texte.

D'abord, à l'origine, le terme « manifeste » a été employé pour qualifier le recueil, et ce, tant par la critique que par les auteurs. En effet, lors de sa publication en 1948, un bandeau publicitaire sur lequel était inscrit « MANIFESTE » entourait le recueil, laissant entendre que l'ensemble de l'œuvre, soit le volume envoyé par Borduas à son correspondant, faisait office de manifeste. Puisque les Automatistes ont fondé la maison d'édition Mithra-Mythe pour la publication du recueil, cette décision éditoriale est, de fait, une décision auctoriale témoignant du projet initial visant à faire de *Refus global* un manifeste collectif. C'est d'ailleurs de cette façon qu'il a été reçu pendant le premier mois de sa diffusion, la critique le désignant, on le verra, comme le « manifeste des Automatistes » ou le « manifeste des peintres automatistes ».

En outre, la filiation surréaliste dont se réclament les Automatistes et la parenté générique de *Refus global* avec les manifestes composites, pluridisciplinaires et parataxiques du groupe français, sur laquelle je reviendrai au chapitre cinq<sup>24</sup>, autorisent l'assimilation de l'œuvre

---

<sup>20</sup> « C'est ainsi que le *manifeste* complet inclut, en plus du *Refus global* proprement dit, deux autres textes de Borduas, [...] » (Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20 « Les automatistes », janvier-août 1969, p. 71). Je souligne.

<sup>21</sup> « L'important, c'était le *manifeste*; il était majeur. On s'est dit qu'on en profiterait pour faire passer d'autres choses aussi. Claude a pu publier des pièces en un acte; [...] » (Pierre Gauvreau cité dans Michel Desautels, *Pierre Gauvreau : Les trois temps d'une paix. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 48.) Je souligne.

<sup>22</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits II. Tome I : Journal, correspondances 1923-1953*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « BNM », 1997, p. 295, note 3.

<sup>23</sup> Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*, Québec, Nota bene, 2007, p. 73-81.

<sup>24</sup> Voir *infra* « 5.1.3.1 Le manifeste. B) Manifestes surréalistes », p. 128.

québécoise, prise dans son ensemble, au genre du manifeste artistique tel que pratiqué par les disciples d'André Breton.

Enfin, selon Julie Gaudreault, qui reprend les critères de Demers et McMurray, il est nécessaire de tenir compte de l'ensemble du recueil pour arriver à une définition satisfaisante de l'œuvre automatiste comme manifeste. Considérant que le genre implique « trois gestes essentiels : rejeter radicalement le passé, claironner un avenir comme seul acceptable, exposer/expliquer les rouages du nouveau système<sup>25</sup> », il apparaît que « “Refus global” ne remplit pas toutes les conditions de réalisation de la rhétorique manifestaire [que seul] le contexte recueillistique complète<sup>26</sup> ». En effet, si le texte « Refus global » remplit les deux premiers gestes correspondant aux phases *déclarative* et *explicative* du manifeste, les autres composantes du recueil accomplissent la troisième phase, la phase *démonstrative*, en donnant des exemples concrets des applications de l'automatisme en peinture, en poésie ou en danse. Autrement dit, le texte de Borduas, par son refus d'une société basée sur la raison et le conformisme et par sa projection vers un avenir axé sur la spontanéité, répond aux deux premiers gestes, soit : « JE/NOUS QUI REFUSONS| PROPOSONS<sup>27</sup> ». Ceci est notamment perceptible dans des phrases comme le diptyque : « Au refus global nous opposons la responsabilité entière<sup>28</sup> ». Il demeure que la nature de cette « responsabilité » faite de « magie », d'« amour » et de « mystères objectifs » (RG, p. 10) reste abstraite et implicite dans le texte éponyme et que ce n'est qu'en considérant l'ensemble du recueil que le lecteur est en mesure de se figurer la démarche automatiste : les textes de Gauvreau, la couverture de Riopelle, les lithographies des œuvres, les photographies de la mise en scène et des chorégraphies donnent à voir cette « réserve poétique » (RG, p. 10) évoquée dans le texte éponyme. En somme, le recueil, mieux que le texte, répond à la « rhétorique ternaire du manifeste (affirmer, expliquer, démontrer)<sup>29</sup> » que Demers et McMurray synthétisent ainsi : « JE/NOUS QUI REFUSONS| PROPOSONS| CECI/ COMME CELA<sup>30</sup>. »

---

<sup>25</sup> Jeanne Demers et Lyne McMurray, *L'enjeu du manifeste, le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Preambule, « L'univers des discours », 1986, p. 80.

<sup>26</sup> Julie Gaudreault, *op. cit.*, p. 81.

<sup>27</sup> Jeanne Demers et Lyne McMurray, *op. cit.*

<sup>28</sup> Paul-Émile Borduas et al., « Refus global », dans *Refus global*, Saint-Hyacinthe, Mithra-Mythe, 1948, p. 10. Désormais, les références à ce texte seront indiquées dans le corps du texte par le sigle RG.

<sup>29</sup> Julie Gaudreault, *op. cit.*, p. 137.

<sup>30</sup> Jeanne Demers et Lyne McMurray, *op. cit.*, p. 80.

Ne pouvant à lui seul faire figure de manifeste, le texte de Borduas s'apparenterait plutôt à la forme du pamphlet. En effet, comme le soutient Jean Fisette, « *Le Refus global* [sic], toujours dénommé “manifeste” a effectivement agi, dans le Québec de 1948, comme un pamphlet<sup>31</sup> », et ce, en raison de sa « vision apocalyptique du monde, [de son] prophétisme pessimisme [et de son] mélange d'argumentation et de pathos » qui explique « son impact illocutoire<sup>32</sup> ». Demers et McMurray abondent dans le même sens lorsqu'elles font reposer la spécificité du pamphlet sur l'acte persuasif qu'elles opposent à l'acte prescriptif : « alors que le manifeste prétend au pouvoir [et] impose ses choix sur le ton du crois ou meurs [...], le pamphlet [...] s'appuie sur l'argumentation, incitant ainsi son lecteur à juger d'une réalité<sup>33</sup>. » Ce caractère ouvert et réflexif du pamphlet correspond assez bien à la démarche de Borduas qui, dans son portrait de la société canadienne-française, met en évidence les défauts de cette société afin de convaincre son lecteur de la nécessité d'un changement. Si le ton est parfois radical, il n'a pas pour but d'imposer le changement; la rhétorique est plutôt celle du constat et la finale est une projection dans l'avenir et non un ultimatum :

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

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

D'ici là, [...] nous poursuivons dans la joie notre sauvage besoin de libération. (RG, p. 15)

Bref, le pamphlet se présente comme « une invitation au partage<sup>34</sup> » : *dénonce* et *propose* certes, mais il n'*exige* pas comme le fait le manifeste<sup>35</sup>, c'est-à-dire comme le fait *Refus global* qui se termine par le tract de Fernand Leduc proclamant, sur le ton manifestaire du « crois ou meurs » : « Qu'on le veuille ou non... Ceci sera<sup>36</sup>. »

---

<sup>31</sup> Jean Fisette, « Le statut de l'énonciation dans le discours pamphlétaire. Le cas Gauvreau » *Études littéraires*, vol. 11, n° 2, août 1978, p. 375.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 375-376.

<sup>33</sup> Jeanne Demers et Lyne McMurray, *op. cit.*, p. 45.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Yolaine Tremblay, dans son ouvrage sur l'essai québécois, affirme, comme Demers et McMurray, que le pamphlet « a pour but d'attaquer et de dénoncer » alors que le manifeste « sert d'instrument de revendication : il explique, dénonce, exige » (*Du Refus global à la responsabilité entière : Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 2000, p. 108).

<sup>36</sup> Fernand Leduc, « Qu'on le veuille ou non », dans *Refus global*, Saint-Hyacinthe, Mithra-Mythe, 1948, n. p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées dans le corps du texte par le sigle QV.

En somme, alors que le postulat concernant le caractère éphémère du manifeste, énoncé au début de cette introduction, semblait contredit par le cas de « *Refus global* » devenu un classique dans l'histoire québécoise, lorsqu'on associe le genre du manifeste au recueil et non au texte, celui-ci s'avère au contraire raffermi : le recueil-manifeste ayant sombré dans l'oubli, à tout le moins partiellement. Ainsi, l'association du recueil au genre du manifeste peut expliquer en partie son occultation : associé à une prise de position ponctuelle visant à positionner le groupe automatiste dans la sphère artistique, celui-ci n'apparaîtrait plus pertinent du moment où le groupe et ses membres sont reconnus par l'institution, ce qui advient assez tôt après la parution du recueil pour plusieurs d'entre eux. Or, comment expliquer que le texte éponyme, principal représentant du manifeste, survive pour sa part dans l'histoire? L'occultation du recueil est-elle simplement le fait du caractère ponctuel de l'œuvre? Cela est peu probable, d'autant que l'œuvre n'est pas l'objet d'un complet oubli: le recueil et ses composantes font en effet l'objet de réactualisations sporadiques, ce qui m'oblige à chercher, au-delà de l'appartenance générique, d'autres obstacles ayant entraîné l'occultation du manifeste *Refus global*.

### ***Refus global* : pour faire quoi?**

Les ambiguïtés entourant l'objet « *Refus global* » ayant été circonscrites, il convient maintenant de cerner plus précisément la problématique qui m'occupera dans les pages à venir, soit la réception partielle du recueil automatiste.

Certes, le postulat d'occultation ou de (non-)réception du recueil *Refus global* a déjà été posé, notamment par un chercheur comme Ray Ellenwood qui affirme dans son histoire du mouvement automatiste : « *Borduas' lead text [...] is often the only text meant when Refus global is mentioned*<sup>37</sup> » et ce constat est récemment devenu la pierre d'assise de nouvelles lectures de l'œuvre, dont l'essai de Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*<sup>38</sup>. Or, ce postulat n'a pas été questionné, ni même vérifié par la critique antérieure. Il paraît donc pertinent de s'interroger sur le degré d'occultation dont ont été victimes le recueil et ses composantes marginales, puis sur les facteurs qui ont conduit à cette occultation, même

---

<sup>37</sup> Ray Ellenwood, *Egégore. A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile, 1992, p. xii.

<sup>38</sup> Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*, Montréal, Nota bene, 2007.

partielle, et, du même coup, sur les occasions qui ont permis au recueil de ne pas sombrer complètement dans l'oubli. Telles sont donc les principales questions qui guideront mes réflexions dans cette thèse. Plus largement, l'étude de la réception partielle de *Refus global* sera envisagée comme pouvant éclairer le fonctionnement de la mémoire et de l'histoire littéraires, ainsi que les processus historiographiques sous-jacents à la hiérarchisation des œuvres. Le recueil automatiste s'apparente en effet à un microcosme de la production culturelle à partir duquel il est possible d'observer à la fois le processus de consécration d'une œuvre par la mémoire et celui de sélection opéré par l'histoire.

Jetant un regard large sur l'ensemble du discours critique sur *Refus global*, j'entreprends ici de faire le métarécit de la réception du recueil automatiste, lequel, on le verra, est aussi parfois un méta-métarécit, puisque le discours dominant la réception a d'ores et déjà façonné l'image du parcours exemplaire emprunté par l'œuvre automatiste pour devenir un « classique » de la bibliothèque québécoise – parcours qu'il me faudra donc mettre en question. Or, mon récit, en prenant le recueil et non le texte comme objet premier, s'intéressera surtout aux obstacles et aux détours de la réception qui, loin d'être une longue route tranquille pour une œuvre recueillistique et pluridisciplinaire comme *Refus global*, est plutôt constituée de *voies parallèles*, de *routes secondaires* et d'*angles morts* qui, au-delà du *récit commun* formé par le discours dominant, offrent à l'œuvre marginalisée certaines possibilités de survie. Il s'agira ainsi, par le biais du métarécit – puisque comme le dit Paul Ricœur, « raconter, c'est déjà expliquer<sup>39</sup> » –, de faire voir comment et pourquoi *Refus global* a été écarté du récit dominant, mais aussi comment le recueil a pu être saisi à travers le temps, parfois dans son entièreté, parfois de façon partielle et ponctuelle. Au centre de ces explications réside la dynamique qui s'instaure entre le recueil et son texte éponyme dans la lutte pour la survie dans l'histoire, laquelle passe par une réception efficace.

Je poursuis donc ici un triple objectif. Je souhaite d'abord apporter une contribution à l'étude de *Refus global* par un déplacement de la focalisation du texte éponyme vers le recueil pluridisciplinaire dont l'occultation, on le verra, ne relève pas d'un manque de qualités esthétiques ou d'intérêt herméneutique, mais d'un ensemble de facteurs pragmatiques, historiographiques, institutionnels et aussi parfois purement ponctuels. La mise en évidence

---

<sup>39</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Point, « Essais », p. 316.

de ces facteurs qui participent à l'élaboration d'une tradition littéraire constitue d'ailleurs un deuxième objectif. La comparaison entre la réception de « Refus global » et celle de *Refus global* permet en effet de révéler quels ont été les critères privilégiés dans la constitution de l'histoire et de la mémoire culturelles québécoises depuis 1948. Enfin, par l'étude de la réception d'une œuvre hétérogène et pluridisciplinaire tel *Refus global*, je souhaite développer des outils et élaborer une réflexion sur les phénomènes de réception parallèle et de réception parcellaire des œuvres, lesquels ont pour but d'enrichir le domaine des études de réception.

Ces objectifs ne seront pas traités séparément; chacune des parties de la thèse contribuera à enrichir à la fois les réflexions sur les méthodes d'analyse de la réception, sur l'épistémologie de l'histoire et sur *Refus global* et l'accueil qui lui a été réservé depuis sa parution. Mon propos sera plutôt divisé en huit chapitres répartis en trois parties de longueur inégale. La première partie présente les bases théoriques qui soutiennent mon étude (chapitre 1) et les informations méthodologiques liées à la constitution du corpus et au traitement des données (chapitre 2). La deuxième partie, plus substantielle, s'arrête sur la première et principale étape de ce parcours de réception de « *Refus global* », c'est-à-dire le moment de sa parution (1948-1949). Y est d'abord présenté un portrait général de la première année de réception du recueil automatiste (chapitre 3), puis un bref retour en arrière permet de présenter l'horizon d'attente qui oriente la réception (chapitre 4), avant que celle-ci soit détaillée en fonction des principaux obstacles qui nuisent à la saisie de l'œuvre dans son ensemble, mais aussi de certains aspects qui, au contraire, favorisent la lecture du recueil (chapitre 5). La troisième partie se divise de façon similaire : débutant par un portrait diachronique de la réception subséquente (1950-2008), lequel fait voir l'émergence et la constitution du *récit commun* autour de certains *topoi* (chapitre 6), elle se poursuit par une étude de cinq nouveaux obstacles – qui, pour certains, prolongent ceux de la première réception – et par la mise en évidence de voies *parallèles* qui permettent au recueil de survivre à l'écart du discours dominant (chapitre 7). Enfin, cette partie se termine par une étude des *réceptions autonomes* des composantes marginales, lesquelles offrent également au recueil des voies de contournement du récit commun, à travers une réception que je qualifie de *parcellaire* (chapitre 8). Je reviendrai en conclusion sur les trois objectifs énoncés ici, afin de montrer en quoi les difficultés de réception causées par l'objet problématique qu'est « Refus global » permettent d'éclairer aussi bien l'œuvre automatiste que l'historiographie québécoise.

**1<sup>ÈRE</sup> PARTIE**  
**PRÉMISSES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES**

## CHAPITRE PREMIER L'HISTOIRE D'UNE RÉCEPTION PARTIELLE

Les pages qui précèdent ont permis d'explicitier le titre de cette thèse, « Quand *Refus global* devient "Refus global" », et de clarifier les ambiguïtés concernant le contenu, le titre et le genre de l'œuvre à l'étude. J'aborderai maintenant le sous-titre, « l'histoire d'une réception partielle », et les questions plus théoriques qu'il soulève. Mon travail se situant au confluent de l'histoire culturelle et des études de réception, ce premier chapitre fait un bref retour sur les origines et les présupposés de ces deux domaines et situe mon point de vue à l'intérieur de ceux-ci, faisant voir ce que ma réflexion autour du phénomène de réception partielle est à même d'apporter à ces deux champs de recherche.

### 1.1 Théories de l'histoire

Étudier la réception du recueil *Refus global* n'est pas étudier *Refus global*; il s'agit plutôt d'en cerner les *représentations* dans l'histoire à travers le discours critique à son sujet. Aussi cette thèse s'inscrit-elle davantage dans le sillage de l'histoire culturelle que dans une histoire de la littérature qui relèverait de l'herméneutique.

#### 1.1.1 De l'histoire politique à l'histoire culturelle

L'histoire culturelle, telle quelle s'est formée en France dans les années 1980, s'inscrit dans une double relation de continuité et de rupture avec l'École des Annales fondée en 1929 par Marc Bloch et Lucien Febvre autour de la revue *Annales d'histoire économique et sociale*. Cette école qui dominera la pratique historiographique pendant presque tout le vingtième siècle s'est développée, pour sa part, en réaction à l'histoire politique et militaire qui avait cours jusque-là. Elle oppose à l'histoire des *Grands Hommes* et des *Grands Événements* une macrohistoire des structures économiques et sociales, à visée ouverte et totalisante, laquelle privilégie les larges panoramas diachroniques et les phénomènes à évolution lente. Pour ce faire, elle emprunte aux objets et aux méthodes d'autres disciplines telles l'anthropologie et la

sociologie, consolidant ainsi l'hégémonie de la discipline historique dans le champ des sciences sociales<sup>1</sup>. Or, la visée des Annales de faire une histoire globale s'avère pour certains excessive et détachée des pratiques concrètes. Avec la fondation de l'École des hautes études en sciences sociales en 1971 s'amorce alors un renouvellement de la discipline donnant naissance à l'histoire culturelle. Tout en continuant d'emprunter aux autres sciences sociales, cette nouvelle forme d'historiographie oppose à la vision large des Annales, « l'étude d'objets limités dont [elle] démont[e] le fonctionnement<sup>2</sup> ». Le meilleur exemple de cette nouvelle façon d'écrire l'histoire réside probablement dans l'entreprise de Pierre Nora qui, au début des années 1980, inventorie les lieux de mémoire français, lesquels constituent autant d'objets particuliers permettant de saisir « la mémoire, la nation et les rapports complexes qu'elles entretiennent<sup>3</sup> ».

La perte d'influence de l'École des Annales s'expliquerait en outre par ce que d'aucuns nomment la « crise générale des sciences sociales », caractérisée par le déclin des théories et des savoirs sur lesquels s'appuient ces disciplines et sur une mise en cause de leurs objets et de leurs bases méthodologiques<sup>4</sup>. Le spectre du relativisme qui vient mettre en doute la scientificité des sciences sociales semble en effet interdire les entreprises ambitieuses et à visée explicative comme celle des Annales.

Récusant l'idée d'une histoire globalisante et postulant l'impossibilité d'expliquer la « réalité » des faits historiques, l'histoire culturelle se concentre plutôt sur des objets circonscrits dont elle étudie les *représentations*, c'est-à-dire les images construites qu'en donne une société à travers ses discours et ses pratiques. Pascal Ory qualifie d'ailleurs l'histoire culturelle d'« histoire sociale des représentations<sup>5</sup> ». « Culture » doit donc d'abord être entendu ici dans son sens anthropologique, soit l'« ensemble des représentations collectives propres à une société<sup>6</sup> », et ce, bien que l'histoire culturelle se penche fréquemment sur des objets relevant de la « culture » au sens restreint de « domaine

---

<sup>1</sup> Voir Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, « Points – Histoire », 1996, p. 39-41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>3</sup> Pierre Nora, « Présentation », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « NRF », vol. 1, 1984, p. VII.

<sup>4</sup> Voir Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 44, n° 6, novembre-décembre 1989, p. 1505-1506.

<sup>5</sup> Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine. Question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 68.

<sup>6</sup> *Id.*, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je? », 2011 [2004], p. 8.

particulier de productions, de pratiques et d'expériences intellectuelles et esthétiques<sup>7</sup> ». Née dans la foulée du *linguistic turn* américain, l'histoire culturelle postule que la réalité n'est accessible qu'à travers la médiation de discours et de pratiques, la « vérité » qu'elle recherche est, en ce sens, « purement symbolique<sup>8</sup> ». Aussi les historiens pratiquant ce type d'historiographie puisent-ils dans les outils de la linguistique et de l'analyse de discours afin d'étudier les documents textuels qui, en tant que traces matérielles du passé, constituent des sources privilégiées donnant accès, non à l'objet lui-même, mais aux représentations que les sociétés, anciennes et présentes, s'en sont faites.

Étudier la réception critique de *Refus global* dans la perspective de l'histoire culturelle, c'est donc analyser à la fois l'histoire d'un objet appartenant à la culture au sens restreint (le terme, qui englobe l'ensemble des disciplines contenues dans le recueil, permet d'ailleurs de rappeler son caractère pluridisciplinaire) et les représentations de cet objet, à travers les métadiscours qu'il suscite, afin de comprendre plus largement le fonctionnement de la sphère culturelle québécoise. Les historiens culturels cherchent en effet à déchiffrer les sociétés

en pénétrant l'écheveau des relations et des tensions qui les constituent à partir d'un point d'entrée particulier [...] et en considérant qu'il n'est pas de pratique ni de structure qui ne soit produite par les représentations, contradictoires et affrontées, par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde qui est le leur<sup>9</sup>.

À une échelle qui n'est pas celle des sociétés, mais de la culture au sens restreint, *Refus global* me servira donc ici de « point d'entrée » pour saisir les relations et les tensions qui sont au cœur de la culture littéraire et artistique québécoise et qui donnent à voir une représentation de celle-ci. Le recueil automatiste, avec son texte canonique et ses composantes marginales provenant de disciplines multiples, figure un microcosme de la production culturelle; aussi le discours critique à son endroit permet-il d'appréhender la construction de la valeur et de voir comment, à travers les tensions disciplinaires, esthétiques et sociales, s'impose une image de l'œuvre légitime – ou non – de s'intégrer dans l'histoire.

---

<sup>7</sup> Roger Chartier, « Postface : L'histoire culturelle entre traditions et globalisation » dans Philippe Poirrier (dir.), *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie?*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Sociétés », 2008, p. 191.

<sup>8</sup> Pierre Nora, *art. cit.*, p. XII.

<sup>9</sup> Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *art. cit.*, p. 1508.

L'objet d'étude de l'histoire culturelle, aussi varié et aussi particularisé qu'il puisse être (du tatouage aux films hollywoodiens en passant par la culture sportive et les rites initiatiques), permet donc, par une démarche inductive, la saisie d'un système de légitimation plus large sur lequel reposent les normes et valeurs sociales. C'est pourquoi les historiens culturels, dans un souci de représentativité, privilégient les objets triviaux, faiblement légitimés ou de grande diffusion, ou encore des objets devenus des *lieux de mémoire*, dont les processus d'appropriation et de transmission donnent à voir, de l'intérieur et sur une large échelle, le fonctionnement de la société culturelle.

### ***1.1.2 Le renouveau de l'histoire littéraire***

Selon Alain Vaillant, l'histoire culturelle « a depuis peu solidement pris pied sur [le] terrain » de l'histoire littéraire<sup>10</sup>. Cette dernière, à la suite du *linguistic turn* qui a permis la percée des historiens dans le domaine de la littérature, aurait abandonné à la stylistique et aux sciences du langage l'étude formelle des textes pour revenir à une historiographie plus traditionnelle basée sur l'érudition, le biographisme et l'édition savante<sup>11</sup>. Ce type d'histoire littéraire, dont l'héritage remonte à Gustave Lanson, a certes pour mérite d'évacuer le culte du *Grand Écrivain national* qui a dominé la discipline jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle : en élargissant le corpus et la chronologie du canon littéraire et en ajoutant à la stylistique une approche sociologique de la littérature, Lanson a contribué à faire de l'histoire littéraire non plus seulement « un discours clos sur lui-même, mais un savoir se construisant en marge des textes et devant toujours être mis au service de leur explication<sup>12</sup>. » Or, comme le souligne Vaillant, « le lansonisme est très loin d'avoir rempli toutes ses promesses » : en privilégiant l'étude monographique des œuvres et des auteurs, celui-ci est demeuré incapable d'envisager la littérature dans son ensemble. La méthode n'a abouti, toujours aux dires de Vaillant, « qu'à une érudition myope et superficielle, à un relevé inutilement indigeste de sources et d'influences très hypothétiques<sup>13</sup>. »

---

<sup>10</sup> Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Collin, « U », 2010, p. 14.

<sup>11</sup> Voir « Le piétinement de l'histoire littéraire », *ibid.*, p. 13-16.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 89.

Postulant *a contrario* qu'«une somme d'individualités ne fait pas une collectivité<sup>14</sup>», Vaillant propose d'étudier le système littéraire global avant les œuvres individuelles. Si la démarche (déductive) semble contraire à celle (inductive) de l'histoire culturelle, il demeure que l'objectif est similaire : il s'agit de trouver un moyen d'articuler le monographique et le collectif, l'objet particulier et le système de discours et de pratiques dans lequel il s'inscrit. C'est ce que Pascal Ory définit comme la « démarche environmentaliste de l'histoire culturelle<sup>15</sup> ». Afin de rendre possible la saisie de ce système, le renouveau de l'histoire littéraire proposé par Alain Vaillant et inspiré par l'histoire culturelle et les *Cultural Studies* anglo-saxonnes se doit donc de renoncer aux canons et aux hiérarchies traditionnels pour inclure dans son corpus des *minores*<sup>16</sup>. Il rejoint en ce sens une série de travaux récents prenant pour objet les œuvres oubliées ou minorées<sup>17</sup>, lesquels cherchent à sonder « les zones obscures de la mémoire des lettres<sup>18</sup> », selon les termes de Paul-André Claudel. Or, deux objectifs se dessinent parmi ces travaux. Certains chercheurs, tel Claudel, s'inscrivent dans la foulée des *Cultural Studies* dont l'objet d'étude est axé sur les communautés ou les œuvres historiquement marginalisées qu'ils tentent de relégitimer pour fonder un « véritable récit alternatif centré sur les reliquats de l'histoire<sup>19</sup> ». D'autres, tel Vaillant, n'ont pas pour objectif « de rétablir une forme de justice dans l'établissement du Panthéon, d'inverser ou de modifier les hiérarchies reçues »; leur intérêt pour les œuvres mineures réside plutôt dans les possibilités heuristiques qu'offre une prise en compte de la réception et des stratégies de légitimation de ces œuvres pour comprendre la création de la valeur symbolique. Ce type d'études permet en effet d'acquérir une « connaissance des tendances générales et collectives de la production littéraire [laquelle s'avère] indispensable pour interpréter et, le cas échéant,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine », *art. cit.*, p. 68.

<sup>16</sup> Voir « Autour des *Cultural Studies* », dans Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 51-53.

<sup>17</sup> Entre autres : Luc Fraisse (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000; Catherine Volpilhac-Augier (dir.), *Œuvres majeures, œuvres mineures?*, Lyon, E.N.S. éditions, 2004; Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou (éd.), *Les Oubliés des Avant-Gardes*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, « Écriture et représentation », 2006; et Paul-André Claudel, « Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible? », *Fabula, la recherche en littérature*, « Atelier de théorie littéraire », 2007. [En ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Une\\_esth%26eacute%3Btique\\_des\\_%26%23156%3Buvres\\_mineures\\_est-elle\\_possible\\_%3F](http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_est-elle_possible_%3F) (consulté le 5 août 2014).

<sup>18</sup> Paul-André Claudel, *ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

mieux *estimer* les œuvres singulières<sup>20</sup> ». Ces historiens de la littérature se rapprochent ainsi de l'histoire culturelle, laquelle, à partir d'un corpus incluant des objets faiblement légitimés, cherche à mettre en évidence « les luttes de représentation, dont l'enjeu est l'ordonnement, donc la hiérarchisation de la structure sociale elle-même<sup>21</sup> ».

L'histoire littéraire proposée par Alain Vaillant, malgré une conception de la littérature comme système et comme acte de communication, demeure éminemment du côté du littéraire. Grâce à des notions comme celles de *littérature-texte* et de *littérature-discours*, Vaillant réussit à surmonter une des principales difficultés à laquelle sont confrontés les historiens de la littérature, soit celle d'« intégrer à une réflexion historique la dimension "esthétique" des textes<sup>22</sup> ». La « littérarité » des œuvres, pour reprendre le concept des formalistes auxquels on a reproché leur manque de considération envers la part sociale de la construction de la valeur, se doit d'être intégrée à l'historiographie du littéraire, et ce, même si l'objet d'étude n'est pas l'œuvre elle-même, mais sa *représentation*. Aussi la dimension esthétique de *Refus global* sera-t-elle prise en compte dans la perspective où celle-ci pose en effet des problèmes de réception (notamment en ce qui a trait aux difficultés liées à la lecture d'un recueil collectif) et influence la représentation de l'œuvre qui s'inscrit dans l'histoire. À cheval entre le littéraire et l'historiographique, cette thèse participe donc de ce qu'on pourrait nommer une « histoire culturelle de la littérature ».

### ***1.1.3 Les implications méthodologiques d'une histoire culturelle de la littérature***

L'inscription de mes recherches dans une histoire culturelle de la littérature (voire de la culture puisque *Refus global* n'appartient pas proprement à la sphère littéraire) a bien entendu des conséquences méthodologiques sur le choix de l'objet d'étude et sur son traitement. L'exposition de ces paramètres permettra d'éclairer certains choix faits dans la thèse et de dégager les implications théoriques d'une telle approche.

D'abord, les recherches en histoire culturelle supposent le choix d'un objet dont le statut est problématique et représentatif. En effet, ce qui distingue ce type d'histoire de celles que Pascal Ory qualifie de « qualitatives » (histoires de l'art, de la littérature, des sciences ou des

---

<sup>20</sup> Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 186.

<sup>21</sup> Roger Chartier, *art. cit.*, p. 1514.

<sup>22</sup> Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 98.

idées), c'est que ces dernières reposent sur des jugements de valeur et qu'elles demeurent « attachées au privilège de la singularité sur l'ordinaire, de l'analyse sur la synthèse<sup>23</sup> ». Au contraire, l'histoire culturelle, à travers sa dimension environmentaliste, s'intéresse non seulement au contexte, mais à tous les « seuils » de l'œuvre (à sa matérialité, à ses conditions de production et de réception...) et elle fait primer la règle sur les exceptions, les œuvres de grande diffusion sur les classiques. Aussi, s'il lui arrive de prendre en considération des phénomènes marginaux ou d'avant-garde, est-ce simplement dans le but d'« aider à reconnaître comme en creux les valeurs établies, [de] donner une sorte d'image inversée de ces hégémonies dont le diagnostique demeure prioritaire<sup>24</sup> ». Dans cette optique, *Refus global* ne sera pas étudié ici en tant que classique de la littérature ou qu'œuvre phare de l'histoire québécoise, mais en tant qu'objet culturel dont la nature pluridisciplinaire et la composition (regroupant composantes légitimées et non légitimées) permet d'interroger l'historiographie traditionnelle. Il sera donc conçu moins comme une œuvre que comme un outil heuristique servant de microcosme ou de métonymie de la production artistique globale, offrant, à partir d'un regard comparatif sur la réception de ses diverses composantes, la possibilité d'observer la sédimentation de celles-ci et le processus de constitution de leur valeur. Bref, alors que *Refus global* a longtemps été au service d'une histoire sociopolitique qui en faisait un jalon annonçant la Révolution tranquille, je l'envisage plutôt ici comme un objet culturel dont la composition donne accès aux problématiques liées à la constitution de cette histoire.

L'histoire culturelle de la littérature implique aussi un certain deuil de l'herméneutique ou, plus précisément, elle demande de s'écarter de l'interprétation de l'œuvre au profit d'une herméneutique du métadiscours. Autrement dit, ce qui intéresse l'historien culturel ce n'est pas la (ou les) signification(s) « réelle(s) » de l'œuvre, mais les sens qu'en ont dégagés les lecteurs dans le temps et dans l'espace. Ceci ne va pas néanmoins sans une certaine préoccupation pour la forme et le contenu de l'œuvre puisque, pour reprendre les termes de Roger Chartier, la construction du sens passe par une confrontation entre le monde du texte et celui du lecteur<sup>25</sup>. Par conséquent, mon but premier ici n'est pas de proposer une nouvelle interprétation de *Refus global*, mais bien de signaler certaines potentialités sémantiques

---

<sup>23</sup> Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je? », 2011 [2004], p. 13.

<sup>24</sup> *Idem.*, « L'histoire culturelle de la France contemporaine », *art. cit.*, p. 74.

<sup>25</sup> « Monde du texte et monde du lecteur : la construction du sens » dans Roger Chartier, *art. cit.*, p. 1509-1511.

présentes dans le discours critique, mais qui n'ont pas été exploitées (ou qui n'ont pas pu l'être) dans l'histoire de la réception du recueil. Aussi les nouvelles lectures qui se dégageront de mes analyses émergeront-elles des failles de la réception, de ces intersections entre texte et lecteur qui n'ont pas été exploitées, mais qui apparaissent des voies pertinentes pour renouveler la lecture de l'œuvre automatiste.

Dans le même ordre d'idées, non seulement l'histoire culturelle ne cherche pas à proposer une nouvelle interprétation de son objet, mais elle ne vise pas non plus à le relégitimer dans l'histoire. Ce type d'historiographie suppose en effet la suspension du jugement de valeur, ce qui le distingue des *Cultural studies* anglo-saxonnes, lesquelles reposent sur la critique d'un système hégémonique qui régirait la production culturelle et qui condamnerait certains groupes ou certains types d'œuvres à la marginalité. Cette volonté de réparer une injustice historique est absente de l'histoire culturelle; à l'inverse, la démarche visant à dévoiler le fonctionnement du système conduit plutôt à une éventuelle désacralisation des œuvres. Aussi l'aspect « iconoclaste et irrévérencieux<sup>26</sup> » de l'histoire culturelle me conduira-t-il parfois à remettre en cause le statut même du texte « Refus global » dans la société québécoise. Malgré cela, je n'ai pas la prétention de lui substituer les composantes marginales en soutenant que celles-ci auraient une aussi grande valeur – tant esthétique que sociale. De même, bien que je considère que la cohérence du recueil devrait primer sur chacune des parties et, donc, que les textes devraient être lus en fonction de leur place dans le recueil, je ne postule pas que le critère d'unité du tout devrait niveler la valeur des parties. Si je ferai tout de même voir la valeur culturelle des composantes marginales, c'est surtout pour souligner le fait que leur occultation ne repose pas sur un manque de qualité esthétique. Or, les lectures dont elles ont été l'objet m'intéresseront d'abord pour l'apport heuristique qu'elles peuvent offrir aux études de réception en donnant à voir des lieux de discours alternatifs par rapport au discours dominant. En définitive, ce qui m'importe, ce n'est pas de juger de la valeur des œuvres contenues dans *Refus global*, mais de comprendre la formation de cette valeur. D'un point de vue épistémologique, la disproportion de la valeur attribuée aux composantes constitue donc plutôt un avantage.

---

<sup>26</sup> Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », dans *art. cit.*, p. XXI.

Enfin, pour arriver à saisir sous tous ses angles la représentation de son objet d'étude tout en évitant les jugements de valeur, l'histoire culturelle fait appel à la pluridisciplinarité et accorde une grande importance au quantifiable et au médiologique. L'histoire culturelle, qui envisage aussi bien la dimension symbolique de ses objets que les facteurs techniques, économiques et politiques qui leur permettent de produire du sens, se doit d'avoir recours aux méthodes et aux concepts des diverses disciplines issues des sciences sociales et du langage. Or, comme l'affirme Pascal Ory, « l'œcuménisme n'est pas le syncrétisme<sup>27</sup>. » L'histoire culturelle ne prétend pas fusionner les outils heuristiques des diverses disciplines auxquelles elle a recours, mais plutôt les « utiliser à son profit<sup>28</sup> », elle assume en cela son éclectisme méthodologique tout en posant « la nécessité sinon de quantifier, du moins de mesurer le qualitatif » pour éviter les intuitions et les approximations souvent inhérentes à l'étude du symbolique<sup>29</sup>. Dans le domaine de la littérature, cet intérêt pour le mesurable est encore rare et est plutôt rattaché à la sociologie du littéraire qui s'intéresse aux tirages d'une œuvre ou au nombre de rééditions. Les études de Roger Chartier en histoire de la lecture ont par ailleurs montré l'importance de considérer le support qui donne à lire ou à entendre un texte, ainsi que la nécessité d'en évaluer l'impact sur la compréhension de l'œuvre. Mon étude de la réception s'inscrivant dans ces perspectives sociologiques et pragmatiques, je prendrai en compte la matérialité du recueil – laquelle s'avérera d'ailleurs la première difficulté dans le parcours de réception – et j'aurai également recours à un certain nombre de statistiques et de tableaux permettant de synthétiser les informations et de faire voir les variations de la réception à l'aide d'indicateurs chiffrés.

La particularité de l'histoire culturelle par rapport à l'histoire sociale issue de l'École des Annales réside donc surtout dans l'objet d'étude. Elle implique un double renoncement : l'historien doit renoncer, d'une part, à l'ambition d'une histoire globale pour se concentrer plutôt sur un objet particulier et, d'autre part, à la prétention de saisir la réalité d'un fait historique pour en étudier plutôt les représentations. Sur le plan de la méthode, l'histoire culturelle continue d'emprunter aux autres sciences sociales, tout en leur adjoignant les outils des sciences du langage. Ceux-ci permettent une étude plus adéquate des sources textuelles

---

<sup>27</sup> Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine », *art. cit.*, p. 70.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, *op. cit.*, p. 35.

qui ne sont alors plus perçues comme des documents neutres, mais comme des textes régis par une intentionnalité et par des normes discursives qui doivent être prises en compte, notamment grâce aux outils de l'analyse littéraire, pour éviter des erreurs d'interprétation. En inscrivant mon étude de la réception de *Refus global* dans la perspective d'une histoire culturelle de la littérature, je me propose donc de dégager la place qu'occupe l'*image* de « Refus global » dans le récit de l'histoire littéraire et les processus qui ont contribué à former cette image pour qu'elle s'intègre au récit; et, à l'inverse, je m'interrogerai aussi sur les impossibilités qui font qu'une œuvre comme le recueil ne trouve pas place dans cette histoire.

## **1.2 Études de la réception**

De la même manière que l'histoire culturelle, les théories de la réception ne relèvent pas d'une méthode spécifique. Comme l'affirme Hans Robert Jauss, elles « reste[nt] tributaire[s] du savoir historique et de l'explication analytique » et « doi[vent] s'ouvrir aux théories de la communication, de l'action et de la sociologie de la connaissance<sup>30</sup> » afin d'expliquer la place qu'occupe une œuvre dans l'histoire. Étudier la réception d'une œuvre nécessite donc de concevoir, à l'instar d'Alain Vaillant, la littérature comme un acte de communication duquel il faut prendre en compte les différents pôles (auteurs, médiateurs, lecteurs, mais aussi l'œuvre elle-même, sa forme, son support...). Pour ce faire, les théoriciens de la réception choisissent comme point d'ancrage le pôle du lecteur qu'ils explorent en fonction de ses interactions avec l'œuvre et avec les autres acteurs de la communication littéraire.

### ***1.2.1 Trois approches des études de réception***

Les théories de la réception se sont développées dans les années 1970 autour de l'école de Constance dont les principaux représentants sont Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser. À l'époque où Jauss commence à enseigner à la nouvelle Université de Constance, une remise en question touche l'histoire littéraire à laquelle on reproche de ne pas être en mesure de rendre compte de la transhistoricité des œuvres. D'une part, les historiens marxistes et positivistes tendent à réduire la littérature à un reflet de la réalité ou à des déterminismes

---

<sup>30</sup> Hans Robert Jauss, « Postface. L'esthétique de la réception : une méthode partielle », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 282.

extérieurs, niant ainsi sa nature esthétique et plurisémiq. D'autre part, les formalistes négligent l'ancrage social de la littérature et l'histoire littéraire qu'ils proposent se résume dès lors à une succession d'innovations formelles déshistoricisées. Devant un tel constat, les théoriciens de la réception se sont donnés pour but de réconcilier approches historiques et esthétiques. J'exposerai ici trois voies qu'ils ont explorées pour atteindre cet objectif : celles, fondatrices, de Jauss et d'Iser et celle de Joseph Jurt, lequel adopte une position critique à l'égard des pionniers de la discipline.

Hendrik Van Gorp, dans un article intitulé « La réception de l'œuvre littéraire : mode ou méthode<sup>31</sup>? », distingue de façon schématique (et quelque peu réductrice) les approches d'Iser et de Jauss : alors que le premier développe une esthétique de l'effet (*Wirkungsästhetik*) qui rendrait compte de l'emprise du texte sur le lecteur (T → L), le second propose une esthétique de la réception (*Rezeptionsästhetik*) qui prend en considération les réactions des lecteurs au texte (L → T). Le principal objet d'étude d'Iser est donc le texte, les sens possibles (virtualités) qu'il contient et les stratégies qu'il met en œuvre pour rendre possible l'actualisation de ces sens. Pour Iser, le texte programmerait la lecture que peut en faire le lecteur, la réception étant d'abord induite par le texte. Chez Jauss, au contraire, la réception serait davantage tributaire de l'expérience du lecteur, de sa *prescience*, c'est-à-dire de ses compétences littéraires (connaissance préalable des genres existants et des œuvres antérieures). La recevabilité de l'œuvre dépendrait alors de sa capacité à répondre aux attentes du lecteur ou à les bousculer. Or, ce lecteur, objet d'étude principal chez Jauss, demeure le plus souvent implicite dans son esthétique de la réception : il correspond au lecteur modèle, requis par l'œuvre, et non au lecteur réel de celle-ci. En ce sens, Jauss reste proche des formalistes : il s'interroge sur les capacités – littéraires – nécessaires au lecteur pour saisir les innovations formelles, génériques et stylistiques de l'œuvre, mais s'intéresse peu au contexte sociohistorique dans lequel s'inscrit ce lecteur et dans lequel prend place l'acte de lecture.

---

<sup>31</sup> Hendrik Van Gorp, « La réception de l'œuvre littéraire : mode ou méthode? » dans Józef Heinstein (dir.), *La réception de l'œuvre littéraire*, Wrocław, Uniwersytet Wrocławski – Wydawnictwo, « Acta Universitatis Wratislaviensis », n° 635, 1983, p. 43-50.

Les détracteurs de Jauss, dont Joseph Jurt, ne manquent pas de signaler l'insuffisance de la perspective sociologique dans sa théorie<sup>32</sup>, de même que dans celle d'Iser. Jurt affirme en 1980 que « l'esthétique de la réception, en particulier l'école de Constance, est informée par un intérêt primordialement herméneutique; elle accorde la priorité au "lecteur implicite" et s'attache à dégager de préférence les appels aux lecteurs dans les textes<sup>33</sup>. » Pour sa part, dans son ouvrage sur la réception critique de Georges Bernanos, Jurt se propose d'étudier le « processus de la réception effective d'une œuvre par un groupe spécifique de lecteurs – les critiques littéraires – ainsi que les conditionnements socio-idéologiques de ce processus<sup>34</sup>. » Il s'inscrit alors dans une sociologie de la réception, laquelle, inspirée des thèses de Pierre Bourdieu, se base sur une recherche empirique et prend en compte les facteurs extratextuels qui influencent le jugement critique. Jurt choisit une classe particulière de lecteurs (les critiques littéraires) qu'il peut dès lors catégoriser sociologiquement (par exemple, selon qu'ils écrivent pour une presse catholique, modérée, d'extrême droite, littéraire ou socialiste). Cette classification préalable tend toutefois à revenir à une approche déterministe de l'œuvre qui postule l'existence d'« un conditionnement des jugements critiques par les options idéologiques<sup>35</sup>. » Il demeure néanmoins que le travail de Jurt a le mérite de s'écarter de l'esthétique de Jauss et de l'herméneutique d'Iser pour s'intéresser davantage à ce que Manon Brunet nomme les « conditions de la production de la réception<sup>36</sup> », c'est-à-dire la réalité historique immédiate dans laquelle a lieu la réception, les supports et les acteurs de celle-ci, ainsi que les conditions de production du sens rendant possible une certaine compréhension de l'œuvre. Bref, pour Brunet, comme pour Jurt, le lecteur défini par Jauss ou par Iser demeure « trop indifférencié, trop anonyme, pas assez ancré dans l'histoire<sup>37</sup> »; il conviendrait donc plutôt de s'attacher aux lecteurs réels, aux usages concrets qui sont faits d'une œuvre et à la fonction qui lui est octroyée dans la société à une époque donnée.

---

<sup>32</sup> Jauss fera toutefois quelques ajouts à sa théorie dans un texte ultérieur : « Pour répondre aux objections qui m'ont été faites, je voudrais proposer que l'on distingue désormais l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle et l'horizon d'attente *social* : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs qui conditionne la réception. » (*op. cit.*, p. 284).

<sup>33</sup> Joseph Jurt, *La réception critique de la littérature par la critique journalistique : lecture de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980, p. 9.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>36</sup> Manon Brunet, « Pour une esthétique de la production de la réception », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 65-82.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 80.

Mon approche de la réception de *Refus global* se situe au carrefour de ces trois perspectives. Je la qualifierais de « pragmatique à rebours » puisqu'il s'agit d'étudier, non pas ce que l'œuvre dit, mais ce qu'elle fait – ses effets –, et ce, à partir d'une étude des réactions des lecteurs et non d'une étude de l'œuvre elle-même. Comme Jurt, je m'intéresse donc à la réception effective – et publique – de *Refus global*, laquelle est rendue accessible par les témoignages de lectures publiés. Je ne restreindrai toutefois pas mon objet aux témoignages des critiques littéraires spécialisés ni ne catégoriserai ceux-ci préalablement. Selon la démarche inductive proposée par l'histoire culturelle, je partirai de l'objet particulier et non de catégories préformées. Plutôt que de répartir préalablement les lecteurs et commentateurs de « *Refus global* » en divers groupes en fonction de positions idéologiques ou sociales prédéfinies (conservateurs, ecclésiastiques, libéraux...), je classifierai ceux-ci à partir de leur lecture de l'œuvre. Ce faisant, il m'est possible de me prémunir contre les présupposés qui pourraient orienter et restreindre ma lecture des textes critiques. En outre, en partant des réactions de la critique, je suis à même de remonter vers les effets de l'œuvre, de constater comment celle-ci a agi sur ses lecteurs et de discerner les facteurs qui font en sorte que telle lecture – et non telle autre – est mise à jour par tel lecteur (ou groupe de lecteurs) à telle époque; c'est à ce moment que des notions comme celles d'*horizon d'attente* ou de *prescience* que Jauss emprunte notamment à Gadamer entrent en jeu puisqu'il s'agit de comprendre cette rencontre entre le monde du texte et le monde du lecteur dont parle Roger Chartier. Dans cette optique, l'explication, voire la compréhension, de la réception de *Refus global*, passera par une confrontation entre les sens qui y sont contenus (ses *virtualités* (Iser)) et ceux qui ont effectivement été perçus par les lecteurs (ses *actualisations*). Autrement dit, la réception de l'œuvre se comprendra à partir d'un va-et-vient entre l'œuvre et ses lectures effectives qui mettent à jour ce qui en a été retenu, parcours critique qui, pour reprendre les schémas de Van Gorp, ne se restreint pas à l'étude de l'effet du texte sur le lecteur ( $T \rightarrow L$ ) ni à la disposition du lecteur envers le texte ( $L \rightarrow T$ ), mais se présente comme dans une véritable interaction entre l'œuvre et le lecteur qui se résumerait ainsi :  $L \leftrightarrow T$ .

### 1.2.2 Vers une histoire de la réception

Plus qu'une simple esthétique, la théorie de la réception élaborée par Jauss avait d'abord pour objectif de proposer une nouvelle façon de concevoir l'histoire littéraire. En effet, selon Jauss, un des intérêts de sa théorie réside dans la possibilité d'envisager la littérature dans la diachronie. Cette perspective diachronique peut cependant être envisagée de deux manières, soit comme « histoire de la réception des œuvres », soit comme « histoire événementielle de la littérature<sup>38</sup> ». Dans le premier cas, il s'agit d'étudier la transhistoricité de l'œuvre à partir de la succession de ses lectures, laquelle va « constituer à travers l'histoire une "chaîne de réceptions" qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique<sup>39</sup>. » Dans le deuxième cas, il s'agit plutôt de replacer l'œuvre « dans la "série littéraire" dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire<sup>40</sup>. » Si Jauss a beaucoup traité de cette dernière perspective, en s'intéressant au moment de la parution de l'œuvre, à son degré d'innovation par rapport aux œuvres antérieures et à sa possibilité de bouleverser les habitudes de lecture, il a peu développé la première idée concernant la fortune d'une œuvre suivant la chaîne des lectures dont elle a fait l'objet. De même, Jurt, dans son étude sur l'œuvre de Bernanos, s'est plutôt concentré sur l'étude de coupes synchroniques (correspondant aux années de parution de chaque nouveau livre), la diachronie n'apparaissant qu'à travers la comparaison de ces diverses coupes faisant voir la variation du jugement critique sur l'ensemble de la production de l'auteur. Aussi, pour trouver un développement théorique concernant la réception diachronique d'une même œuvre, me faut-il me tourner vers les recherches de Daniel Chartier sur la réception des œuvres québécoises des années 1930.

Dans son essai *L'émergence des classiques*, Chartier développe un modèle d'analyse qui permet d'envisager la réception d'une œuvre en fonction du processus d'accumulation et de concurrence des discours à son sujet. Il soutient que, « prises dans leur ensemble, les critiques semblent s'organiser et former une structure dans laquelle les éléments sont liés les uns aux

---

<sup>38</sup> Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », dans *op. cit.*, p. 69.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 69.

autres<sup>41</sup> » pour former une chaîne de réception. Dans le processus, certains discours critiques, ne trouvant pas d'échos chez des commentateurs postérieurs, tombent dans l'oubli, alors que d'autres sont repris (cités, commentés...) dans la réception subséquente et en viennent à constituer le discours dominant et unifié qui s'imposera dans l'histoire<sup>42</sup>.

Faire l'histoire de la réception d'une œuvre, déceler les chaînes de réception qui unissent certains discours, c'est donc mettre à jour le métarécit (chacun des discours sur l'œuvre se présentant déjà comme un *récit*, au sens où l'entend Paul Ricœur, c'est-à-dire comme le résultat d'une refiguration de l'œuvre par le critique<sup>43</sup>) qui s'est constitué à travers le processus d'accumulation et de concurrence des discours défini par Chartier. Ce métarécit – ou *récit de réception* – s'organise selon une logique configurante qui rappelle la démarche historique, laquelle opère, dans la masse des faits historiques, une sélection, un classement, une hiérarchisation. À cet égard, affirme Paul Ricœur,

l'histoire ne fait pas autre chose que la philologie ou la critique textuelle : lorsque la lecture d'un texte reçu ou celle d'une interprétation reçue apparaît discordante par rapport à d'autres faits acceptés, le philologue ou le critique réordonnent le détail pour rendre l'ensemble à nouveau intelligible. Écrire, c'est réécrire<sup>44</sup>.

La dimension narrative de l'historiographie, évoquée ici par Ricœur, repose sur la mise en série de faits historiques et l'agencement de ceux-ci en une « intrigue » cohérente qui leur confère une interlisibilité. Aussi, si « écrire, c'est réécrire » comme le soutient Ricœur, écrire, c'est aussi *raconter*, et donc, *expliquer* en ce sens que « tout récit s'explique par lui-même, [...] que raconter ce qui est arrivé est déjà expliquer pourquoi cela est arrivé<sup>45</sup>. » Cette conception de l'histoire comme récit, qui s'est développée dans les années 1960 et 1970, a mis fin à la prétention nomologique de l'histoire pour faire place à l'acceptation de sa dimension interprétative et à des méthodes de mise en relation des faits historiques plus souples, notamment celle de l'explication narrative<sup>46</sup>. Bref, selon cette perspective, l'histoire

---

<sup>41</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 30*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 28.

<sup>42</sup> Je reviendrai plus en détail sur la théorie de Chartier dans l'introduction de la 2<sup>ème</sup> partie (voir *infra*, p. 58).

<sup>43</sup> Voir Paul Ricœur, « La triple *mimésis*. *Mimésis III* », *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points – Essais », 1983, p. 136-162.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> À ce sujet, voir notamment Antoine Prost, « Mise en intrigue et narrativité », *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, « Points – Histoire », 1996, p. 237-262.

« est fondamentalement un récit et ce qu'on nomme explication n'est guère que la manière qu'a le récit de s'organiser en une intrigue compréhensible<sup>47</sup>. »

De la même manière, la réception d'une œuvre tend à s'organiser en un métarécit dominant qui véhicule une lecture de l'œuvre. Chaque nouvelle lecture qui vient se greffer à ce récit enrichit l'ensemble. Or, une fois l'intrigue formée, l'exigence d'interlisibilité et de cohérence restreint la possibilité de lectures discordantes, celles-ci se trouvant dès lors écartées du récit de réception ou réduites à un de leur aspect pouvant contribuer au discours principal sans en rompre l'unité. C'est ce processus de constitution du récit de réception – lequel comporte une part obligée d'oubli – qui m'intéressera dans le cas de *Refus global*, de même que la possibilité qu'il existe, à côté de ce que je nommerai le *récit commun* formé du discours dominant, des récits parallèles susceptibles de prendre en charge le recueil et ses composantes marginales.

Cette prise en compte de la réception de l'œuvre dans la diachronie, à travers la formation d'un *récit commun* à son sujet, a par ailleurs pour avantage de contrer la critique, souvent faite à Jauss, de l'indéfinition du concept de lecteur dans son étude de réception, et ce, sans pour autant avoir à proposer une catégorisation préalable comme le fait Jurt. En effet, dans le processus de concurrence des discours, même la distinction classique entre lecture savante et lecture populaire est rendue superfétatoire puisque ce qui détermine l'impact d'une critique sur le récit de réception, ce n'est pas la légitimité de son auteur ou de son lieu de publication, mais sa reprise par des commentateurs subséquents. Par exemple, un article paru dans une revue populaire, s'il est cité plusieurs fois par la suite, s'avérera plus déterminant pour la lecture de l'œuvre que le jugement d'un chercheur qui ne serait pas repris, parce que trop ponctuel et spécialisé. Par conséquent, je ne distinguerai pas, de prime abord, le discours du chroniqueur professionnel de celui de l'auteur d'une lettre d'opinion publiée dans le journal, ni le point de vue de l'universitaire de celui de l'artiste. Cette indistinction, consciente et assumée, relève du postulat selon lequel l'influence d'un jugement critique découle de sa visibilité dans l'ensemble du discours (bref, de sa propre réception) et non d'une légitimité liée à son cadre de production – bien que l'un soit souvent garant de l'autre. Aussi, lorsqu'il sera question de *la* critique, ne faudra-t-il pas voir dans cet usage du terme un renvoi à une

---

<sup>47</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, « Points – Histoire », 1971, p. 123.

catégorie socioprofessionnelle, mais plutôt à une catégorie générique large regroupant toute instance ou individu produisant un discours sur l'œuvre, peu importe sa légitimité institutionnelle.

### ***1.2.3 La réception partielle***

Si une étude de la réception dans la diachronie permet d'observer quels discours critiques s'imposeront et auront une influence sur la lecture ultérieure de l'œuvre, elle permet, de la même manière, de replacer l'œuvre « dans la séquence historique dont elle fait partie<sup>48</sup> » afin de voir comment celle-ci réussira – ou non – à s'intégrer dans le récit historique. Pour ce faire, il est nécessaire de combiner études diachronique et synchronique : l'analyse d'une coupe synchronique de la réception permet en effet d'appréhender « une phase de l'évolution littéraire, d'articuler en structures équivalentes, antagonistes et hiérarchisées la multiplicité hétérogène des œuvres simultanées et de découvrir ainsi dans la littérature d'un moment de l'histoire un système totalisant<sup>49</sup>. » Dans la visée d'une compréhension du processus de sélection qui conduit une œuvre à la reconnaissance ou à l'oubli, il s'avère donc essentiel de prendre en considération l'ensemble – ou du moins un large panorama – de la production littéraire d'une période. Il s'agit, en d'autres mots, d'ajouter à l'étude du monde du texte et du monde du lecteur celle du monde de la littérature tel qu'il s'offre au lecteur au moment de la réception. On rejoint ici la démarche environmentaliste de l'histoire culturelle ainsi que celle, déductive, proposée par Alain Vaillant.

Une étude de la réception soucieuse de la place qu'occupe une œuvre dans l'histoire exige donc la prise en compte de la production littéraire d'une époque de laquelle se dégage une sélection d'œuvres organisées de manière à former le récit de l'histoire littéraire. Nicole Fortin nomme « corpus » cette masse d'écrits publiés et indifférenciés et « littérature » la portion des œuvres qui s'en distingue pour former un ensemble cohérent<sup>50</sup>. Selon Fortin, « parler de corpus (sans sa prédétermination littéraire) permet de définir un vaste ensemble,

---

<sup>48</sup> Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 70.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>50</sup> Nicole Fortin, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 29.

ouvert à l'inclusion des diverses pratiques d'écriture<sup>51</sup> » puis de distinguer, à l'intérieur de ce cadre, les critères de littéarité opérant la sélection et la hiérarchisation des œuvres sans possibilité de préjuger de ceux-ci. La méthode déductive a en effet pour avantage de réduire le risque d'une interprétation anachronique de la part de l'historien, ce dernier, par le regard large qu'il porte sur la période étudiée, se trouve en quelque sorte immergé dans le contexte.

Pour Paul-André Claudel, la prise en compte des œuvres non canoniques – œuvres qui, n'ayant pas été canonisées, appartiennent au corpus – possède trois autres avantages pour l'historiographie du littéraire. D'abord, ces œuvres jouissent d'une « capacité d'illustration » : elles offrent « l'image d'un état polémique et conflictuel du champ littéraire [...] en mettant en lumière les phénomènes d'anachronisme, d'inactualité, de polychronie ou d'hétérochronie d'un même moment culturel ». Ensuite, elles renferment un « potentiel explicatif », celui de combler les trous dans le récit canonique, de « remettre en cause certaines hiérarchies établies et d'unifier le regard sur une époque<sup>52</sup> ». Enfin, elles possèdent une « fonction légitimante » : elles « permettent de mieux saisir, à l'intérieur de l'espace littéraire, la cristallisation de la valeur autour de certaines figures », elles « offre[nt] une contribution silencieuse, mais non moins active, à la fondation du canon<sup>53</sup>. » Bref, inclure, dans une étude de réception, un regard sur le corpus et les œuvres non canoniques qu'il renferme permet d'avoir prise sur le système littéraire, ses tensions, son fonctionnement et son impact sur le destin des œuvres.

L'avantage de considérer le corpus pour mieux comprendre le mode de constitution de la littérature ne fait donc pas de doute. Pourtant, en pratique, un tel objectif peut paraître excessivement ambitieux, voire irréalisable : comment, en effet, arriver à saisir l'entièreté de la production littéraire et comment, par la suite, envisager la modulation, dans la diachronie, de ce « corpus » et de la « littérature » qui en émerge, pour reprendre les termes de Fortin? De cette difficulté provient tout l'intérêt d'avoir recours à un objet tel *Refus global* qui forme en lui-même un microcosme disponible à l'étude. Le recueil automatiste, avec son texte consacré

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>52</sup> Paul-André Claudel, « Quelle valeur accorder aux œuvres “non canoniques” dans le cadre de l'histoire littéraire? » dans « Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible? », *Fabula, la recherche en littérature*, « Atelier de théorie littéraire », 2007. [En ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Quelle\\_valeur\\_accorder\\_aux\\_%26%23156%3Buvres\\_%22non\\_canoniques%22](http://www.fabula.org/atelier.php?Quelle_valeur_accorder_aux_%26%23156%3Buvres_%22non_canoniques%22) (consulté le 5 août 2014).

<sup>53</sup> *Ibid.* Jacques Dubois ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que l'institution « a besoin des productions qu'elle “minorise”, en les considérant comme inférieures, pour mieux valoriser la “bonne littérature”. » (*L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, « Espace nord : référence », 2005 [1978], p. 189.)

appartenant d'emblée à la littérature et ses composantes marginales appartenant au corpus<sup>54</sup>, offre la possibilité de saisir, dans son intégralité, un ensemble de productions à l'intérieur duquel s'opère une sédimentation semblable à celle qui a lieu dans le champ littéraire ou culturel. Étudier la réception critique du recueil *Refus global* me permettra donc de mettre au jour certains facteurs de la réception qui contribuent à l'inscription de l'œuvre dans l'histoire, mais aussi – et surtout – de déceler certaines difficultés qui font en sorte qu'une œuvre échoue à intégrer le récit historique, puisque, comme le rappelle Jauss, la constitution de « toute tradition implique une *sélection*, une appropriation de l'art du passé au prix d'un oubli<sup>55</sup> ».

Davantage que les conditions d'inscription de l'œuvre dans l'histoire, ce sont d'abord les conditions de l'occultation qui seront l'objet de mes réflexions dans cette thèse. Or, comment étudier l'oubli, le non-dit, le silence, bref comment expliquer la non-réception ou la réception partielle d'une œuvre? Seule une approche déductive et comparative, basée sur l'étude d'un corpus de réception le plus exhaustif possible, permet l'observation à la fois de ce qui a été énoncé et retenu dans le discours de réception et de ce qui ne l'a pas été ou n'a pas pu l'être. Autrement dit, le large inventaire de textes critiques que j'ai constitué au cours de mes recherches m'a permis, d'une part, d'observer comment – c'est-à-dire en fonction de quels *topoi* assurant sa cohérence – s'est construit le *récit commun* sur le texte de Borduas et, d'autre part, de prendre conscience des oublis de la critique, ainsi que des discours parallèles et parcellaires qui n'ont pas été retenus dans le discours dominant. C'est aussi à partir de cette masse critique qu'il m'a été possible de percevoir les articles et les événements qui forment des *verrous* critiques ou des *embouteillages* dans la voie principale du parcours de réception; de repérer les *angles morts* du discours dominant; et d'observer les *voies parallèles*, les *embranchements* et les *chemins secondaires* empruntés par les discours marginaux.

La complexité de la réception – composée, on le verra, d'un discours dominant longé par des discours parallèles et contourné par des discours parcellaires – fait en sorte qu'on ne peut réellement parler de non-réception dans le cas de *Refus global*, ni même, comme le fait Julie Gaudreault, de (non-)réception. En effet, bien que l'usage des parenthèses laisse entendre

---

<sup>54</sup> Dans la perspective pluridisciplinaire qui est celle du recueil, il serait plus juste de distinguer la « culture », au sens d'ensemble organisé et unifié soutenant une identité collective, du « corpus culturel », soit l'ensemble des productions culturelles issues de diverses disciplines.

<sup>55</sup> Hans Robert Jauss, « Postface. L'esthétique de la réception : une méthode partielle », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 275.

qu'il y aurait, d'une part, réception du texte éponyme et, d'autre part, non-réception du recueil et de ses autres composantes, la réalité est plus nuancée. Je qualifierai donc plutôt la réception de « partielle », à la fois parce que seule une partie du recueil (le texte éponyme) a connu une véritable, et presque constante, réception, mais aussi parce que le recueil et ses composantes ne sont pas totalement, ni constamment, exclus du discours critique. Le caractère partiel de la réception justifie ainsi une approche croisée visant à examiner et à comparer pour chaque œuvre (le texte et le recueil) ce qui en a été retenu et ce qui en a été oublié. Puisqu'en fin de compte, aucune œuvre – même devenue classique – n'est reçue complètement, seule une partie du discours critique à son sujet (le *récit commun*) est retenu pour l'inscrire dans l'histoire.

En somme, *Refus global*, en tant que microcosme du « corpus culturel », donne à voir la réception toujours partielle qui en vient à constituer la « culture ». Mon objectif n'est donc pas de déplorer un processus inévitable dans l'histoire ni même d'en critiquer les critères. Il s'agit, plus simplement, de tenter une explication des mécanismes de sélection – et de leur pendant négatif, ceux d'occultation –, tout en demeurant consciente du fait que la réception d'une œuvre est aussi parsemée d'embûches ponctuelles, d'aléas relevant du hasard, bref, d'*accidents de parcours*. Je ne prétends pas, en ce sens, faire du cas singulier de *Refus global* un modèle généralisable; tout au plus figure-t-il un cas exemplaire d'ouvrage pluridisciplinaire et manifestaire permettant de poser à l'historiographie de la culture des questions sur sa capacité à intégrer ce type d'œuvre.

### **Conclusion : la métaphore de l'autoroute**

Tout compte fait, il est possible d'envisager la réception d'une œuvre, régie par le processus d'accumulation et de concurrence des discours, comme une autoroute sur laquelle circulent les discours critiques comme autant de *véhicules* d'une lecture de l'œuvre. Ces discours se relaient et empruntent plusieurs *voies*. Or, au fur et à mesure qu'un discours attire dans sa voie les discours subséquents, celle-ci tend à s'imposer, à se condenser et à s'unifier, devançant ainsi les autres discours dans la course pour la légitimation du discours. Ces autres discours se retrouvent alors dans ce que j'appellerai les *angles morts* de la réception. Ceux-ci sont

constitués de discours qui n'ont pas trouvé de relais chez des critiques ultérieurs et dont les lectures sont occultées, voire obstruées, par un aspect du discours dominant.

Mon étude de la réception de *Refus global* a donc pour but de retracer le parcours de réception qui a permis au texte éponyme d'intégrer la voie principale de la réception et de repérer les *obstacles* qui ont bloqué la voie au recueil-manifeste. En outre, bien que mon objectif ne soit pas de proposer une nouvelle lecture de l'œuvre, un regard sur les *angles morts* de la réception rend possibles la réalimentation de certaines lectures et le déblaiement de nouvelles *voies parallèles* et de *chemins secondaires*<sup>56</sup>. Ce regard vers l'arrière, dans le *rétroviseur* de la réception, par-dessus le discours canonique, peut en effet s'avérer pertinent, surtout lorsque, comme c'est le cas du *récit commun* sur « Refus global », le discours empruntant la voie centrale semble stagner et commence à se réifier, victime d'une trop grande concentration – d'un *embouteillage*.

---

<sup>56</sup> C'est d'ailleurs ainsi que procède Jaus, faisant fi du discours dominant sur l'*Iphigénie* de Goethe, revient à la source de la réception et dévoile une lecture de l'œuvre (celle de Hegel) qui, faute de relais, « ne s'était pas imposée dans l'histoire de l'œuvre sous la forme d'une concrétisation » (« De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 257.)

## CHAPITRE DEUXIÈME

### CORPUS ET TRAITEMENT DE DONNÉES

En 2008 a eu lieu le soixantième anniversaire de la parution de *Refus global*. En comparaison de celles qui l'ont précédée, la commémoration de 2008 s'est toutefois avérée plutôt sobre : quelques expositions, quelques articles dans les journaux, mais aucun ouvrage d'importance sur l'œuvre ou sur le groupe automatiste. Certes, Gilles Lapointe a alors fait paraître l'essai *La comète automatiste*, mais celui-ci est constitué d'une collection de textes déjà parus ailleurs antérieurement. De même, l'ouvrage *Les échos du Refus global* de Jonathan Mayer, est composé d'une série de témoignages, qui reprennent les principaux éléments du mythe entourant l'œuvre, lequel est véhiculé depuis les années 1960. On peut ainsi croire à un essoufflement du discours critique sur « *Refus global* », et ce, tant du côté du discours glorifiant des commémorations que de celui du discours savant tenu par les exégètes. Or, un an plus tôt, en 2007, était publié *Le recueil écartelé : Étude de Refus global* de Julie Gaudreault; cet essai, issu d'un mémoire de maîtrise, propose une relecture de l'œuvre automatiste en fonction de sa forme recueillistique.

Si j'ai choisi d'étudier la réception du recueil *Refus global* sur la période de 60 ans allant de 1948 à 2008, ce n'est donc pas en raison de la commodité des périodes décennales puisque la réception ne sera pas envisagée de cette manière. Ce choix repose plutôt sur l'hypothèse que, sur le plan de la réception, les années 2007 et 2008 correspondent à la fois à une stagnation – à un *embouteillage* – du discours sur le texte et à un retour au contexte original de parution en recueil – ce qui n'exclut nullement que d'autres lectures du recueil aient été faites ponctuellement dans l'intervalle ni qu'une relecture du texte ne soit plus possible.

Or, étudier la réception critique d'une œuvre comme *Refus global* sur une période de soixante ans (61 ans pour être plus précise puisque les deux dates butoirs sont incluses au corpus) pose, il va sans dire, certains défis en matière de constitution du corpus et de traitement des données. Une brève recherche dans les bases de données et catalogues de bibliothèques suffit à constater que « *Refus global* » (sans distinction entre le texte et le recueil) a connu une réception plus qu'abondante. Ceci s'explique notamment par la position

qu'occupe l'œuvre au carrefour de plusieurs histoires : celle du mouvement automatiste, celles de ses principaux créateurs (Borduas, Gauvreau, Cormier, Sullivan, Leduc, Perron et Riopelle) et, plus largement, celles de la société, de la littérature et de l'art québécois. Aussi le corpus de réception entourant l'œuvre automatiste est-il à la fois imposant et épars. C'est pourquoi il m'a fallu baliser mes recherches et trouver des outils heuristiques permettant de saisir les 639 articles, monographies, catalogues, romans, etc. répartis sur les six décennies qui composent le corpus de réception.

## **2.1 Constitution et répartition du corpus**

L'abondance des études existantes sur « *Refus global* » constitue une double difficulté dans mon étude de réception : non seulement elle complexifie et prolonge les étapes de la collecte et de l'analyse des données mais, malgré ce qu'on pourrait croire, elle complique aussi le dépouillement en ce qui a trait à la part marginale du discours.

### **2.1.1 Constitution du corpus**

Dans un premier temps, le nombre important d'ouvrages et de textes qui abordent « *Refus global* » m'a certes permis de réduire les recherches liées à la phase du dépouillement grâce à la mise en commun des références contenues dans les diverses bibliographies. Or, malgré l'impression d'exhaustivité qu'elle donne, cette méthode tend plutôt à restreindre la recension aux articles et aux monographies formant le discours dominant, soit celui qui a été repris et véhiculé par les principaux exégètes de l'œuvre. Si cela peut contribuer à étayer l'hypothèse d'une non-réception du recueil, la démarche ne permet pas de retrouver des lectures qui, au contraire, n'auraient pas été relayées. Ces lectures laissées pour compte sont pourtant essentielles pour comprendre le mode d'appropriation et de légitimation des œuvres et pour pouvoir évaluer le degré d'occultation dont a été frappé le recueil.

Il m'a donc fallu, dans un deuxième temps, entreprendre un dépouillement plus large. Sans prétendre être en mesure d'atteindre l'exhaustivité (dans le cas de « *Refus global* », un tel objectif paraît en effet utopique), j'ai concentré mes recherches sur certains périodiques québécois (*Le Canada*, *La Patrie*, *Montréal-Matin*, *La Presse*, *Le Devoir*, *Le Soleil*, *Montreal Star*, *The Gazette* et *Le Quartier latin*) que j'ai parcourus à des moments clés de la réception,

tels la parution de l'œuvre, le congédiement de Borduas, les commémorations décennales ou la mort des différents auteurs du recueil. J'ai également effectué des recherches dans les catalogues et bases de données des bibliothèques québécoises ainsi que dans les outils de recherche en texte intégral des périodiques numérisés par la plate-forme *Érudit* et par Bibliothèque et Archives nationales du Québec<sup>1</sup>. Au final, la plupart de mes recherches se sont avérées vaines, la majorité des textes découverts ayant été publiés dans les premières années de la réception, ce qui donne à croire que le discours dominant sur l'œuvre s'est imposé tôt et que, depuis, il a été constamment repris, formant ainsi une vulgate laissant peu de place à de nouvelles interprétations. Plus fructueuses ont été mes incursions dans les revues spécialisées liées à certaines disciplines, comme la danse (*Re-flex*) ou la photographie (*OVO*) ou dans les monographies, catalogues d'exposition ou articles sur les auteurs des composantes marginales<sup>2</sup>. Plusieurs des textes consacrés à ces artistes abordent « *Refus global* », mais ils demeurent peu cités dans le discours dominant. Ils proposent pourtant souvent un regard différent sur le texte, et surtout, sur le recueil et sur ses composantes. Aussi cette partie du corpus sera-t-elle traitée en détails au huitième chapitre.

Comme il était impossible de recenser et de traiter l'ensemble des articles, monographies, essais, œuvres fictionnelles, catalogues d'exposition, anthologies, sites internet, expositions, émissions radiophoniques et télévisuelles, documentaires, etc. qui mentionnent « *Refus global* », il m'a fallu déterminer des critères de sélection afin d'établir lesquels, parmi l'ensemble de ces « objets sémiotiques secondaires » – terme sur lequel je reviendrai –, devaient être inclus au corpus. Ont donc été retenus, sauf exception, *les textes publiés au Québec qui proposent une lecture de l'œuvre automatiste*.

Le premier critère est celui de la publication papier, sous forme écrite et de diffusion publique. Dans cette perspective, j'ai exclu du corpus les émissions radiophoniques et télévisuelles, les expositions, les sites internet, les thèses et les mémoires n'ayant pas fait l'objet d'une publication, de même que les écrits privés à moins que ceux-ci aient été publiés

---

<sup>1</sup> *Érudit*, [En ligne] <http://www.erudit.org/>; « Collection numérique – Journaux et revues québécois », Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), [En ligne] [http://www.banq.qc.ca/collections/collection\\_numerique/journaux-revues/index.html](http://www.banq.qc.ca/collections/collection_numerique/journaux-revues/index.html).

<sup>2</sup> Bien qu'ils puissent contenir des informations sur « *Refus global* », j'ai sciemment choisi de ne pas considérer les ouvrages et articles portant sur les autres signataires du texte (à l'exception des entretiens et autres formes de témoignage), et ce, pour une raison d'allègement du dépouillement et du corpus.

(comme c'est le cas d'une partie de la correspondance entre les membres du groupe). Les expositions et autres manifestations artistiques ou audiovisuelles<sup>3</sup> ne sont envisagées qu'à travers les écrits y donnant accès, tels les catalogues d'exposition ou les comptes rendus journalistiques, et ce, uniquement si « *Refus global* » y est l'objet d'une lecture. Une exception à ce critère s'est toutefois imposée pour les caricatures qui, par leur qualité d'écriture graphique, leur lieu de publication et le dialogue qu'elles entretiennent avec des textes parus dans les journaux, s'apparentent au matériel textuel et participent du même type de discours de réception.

Le deuxième critère concerne le lieu de parution. Afin de restreindre les recherches et de cerner un discours relativement cohérent sur l'œuvre, j'ai concentré mon attention sur la réception québécoise de « *Refus global* ». Certains textes parus en Ontario ou en France, mais diffusés au Québec (voire destinés à un public québécois) ont toutefois pu intégrer le corpus en raison du potentiel d'impact qu'ils ont eu sur la réception québécoise. Or, bien qu'elle ne soit pas retenue au corpus principal et comptabilisée dans les statistiques, la réception extérieure – notamment celle du Canada anglais – fait l'objet de quelques pages dans le cœur de la thèse<sup>4</sup>, puisqu'un regard d'abord superficiel sur ce corpus a vite révélé une lecture particulière du recueil qui m'a amenée à approfondir mon analyse.

Enfin, un dernier critère concerne la présence, dans le texte critique, d'une lecture de l'œuvre. Il s'agit là de la principale difficulté rencontrée au moment de la constitution du corpus : en effet, comment définir ce qui constitue une « lecture » d'une œuvre? Une simple assertion ironique telle : « le Manifeste global des Automartyrs<sup>5</sup> », malgré sa concision et sa provenance (il s'agit d'un extrait de roman et non d'un passage tiré d'un article ou d'un ouvrage portant sur « *Refus global* »), en dit davantage sur l'œuvre et sur ses auteurs qu'une phrase descriptive comme : « [le mouvement automatiste] atteint son expression la plus virulente avec la publication de “Refus global” dont la rédaction était principalement due à Borduas<sup>6</sup> ». Il découle de ce constat qu'une « lecture » de l'œuvre, telle que je l'envisage, ne peut se définir en fonction de la longueur du propos ni de la nature de la source dont elle est

---

<sup>3</sup> L'exemple le plus éloquent est le documentaire *Les enfants du Refus global* de la réalisatrice Manon Barbeau (1998) qui provoquera de multiples réactions parues dans les journaux.

<sup>4</sup> Voir *infra* « 7.3.3 La réception étrangère : le salut hors du récit commun », p. 400 et suiv.

<sup>5</sup> Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, « nrf », 1973, p. 187.

<sup>6</sup> Gilles Hénault, « Paul-Émile Borduas est mort subitement à Paris », *Le Devoir*, 23 février 1960, p. 1.

tirée. J'ai donc choisi de retenir dans le corpus les textes critiques qui possèdent un certain potentiel herméneutique, c'est-à-dire que l'interprétation de l'œuvre qu'ils proposent est suffisamment dense ou étoffée pour donner prise à une analyse discursive. Ce mode de sélection est difficilement objectivable. Néanmoins, compte tenu de la quantité des objets sémiotiques retenus, le nombre de cas susceptibles de porter à discussion constitue une proportion restreinte du corpus. En outre, une répartition interne des différents textes a permis une deuxième classification, laquelle a parfois décidé du sort de certains d'entre eux.

Avant de présenter ce mode de répartition interne au corpus, je ferai, en terminant, deux dernières remarques sur la constitution de celui-ci. D'abord ont été retenus tous les textes concernant le recueil *Refus global*, même si celui-ci n'y est qu'évoqué ou n'y est l'objet que d'une description sommaire. Dans la perspective d'une étude de réception visant à comprendre l'oubli ou l'occultation de l'œuvre automatiste, la simple évocation de sa forme recueillistique ou l'énumération de ses composantes s'avère en effet significative : elle constitue une trace du caractère collectif et pluridisciplinaire du manifeste, laquelle permet minimalement d'en conserver le souvenir. Il en résulte que le recueil jouit d'une surreprésentativité dans les statistiques présentées, ce qui n'empêche tout de même pas que la part du discours qui lui est consacrée soit inférieure à celle réservée au texte de Borduas.

Par ailleurs, en ce qui a trait au dernier critère, lié à la lecture de l'œuvre, la sélection s'est faite un peu différemment pour la première réception (1948-1949). En effet, les lectures de « *Refus global* » sont peu développées au moment de sa parution et le statut de l'œuvre dépend alors des discussions entourant le groupe automatiste et le renvoi de Borduas. De plus, la courte durée de cette première réception n'exigeait pas un resserrement du corpus aussi important que pour la réception subséquente. J'ai donc choisi de retenir, pour la première réception, tous les textes touchant non seulement à l'œuvre, mais aussi à ce qui va devenir « l'affaire Borduas » : ceci inclut les plaidoyers en faveur ou contre la mise à pied du peintre, ainsi que les polémiques entretenues par les membres du groupe – j'y reviendrai plus en détail dans la partie consacrée à cette période de la réception<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Voir *infra* « 2<sup>ème</sup> partie. La première réception (1948-1949) », p. 58 et suiv.

### 2.1.2 Répartition du corpus

Malgré une volonté de restreindre l'ampleur du corpus à l'aide des critères évoqués, celui-ci atteint tout de même la taille considérable de plus de 600 textes critiques (articles, essais, catalogues, manuels...), lesquels proviennent de disciplines diverses (littérature, arts visuels, historiographie...) et abordent des sujets tout aussi divers (« *Refus global* » certes, mais aussi le mouvement automatiste, les membres du groupe, le surréalisme, l'histoire de la littérature ou des arts visuels québécois...). L'hétérogénéité du corpus m'a ainsi conduite à envisager des subdivisions internes à celui-ci à partir du concept d'« objets sémiotiques secondaires » proposé par Brigitte Louichon.

Louichon, dans un texte qui vise à définir le patrimoine littéraire fait reposer la « patrimonialité » d'une œuvre sur

sa présence effective, [sur] son actualité réelle [qui] se réalisent et s'observent par les actualisations (éditions) de l'œuvre, par les adaptations (film ou *comic*), par les discours, les gloses, les analyses qu'elles suscitent [et] par sa présence[,] cette fois immatérielle, dans la mémoire du lecteur<sup>8</sup>.

La chercheuse s'inscrit alors dans la filiation d'Antoine Compagnon qui, dans *Les lieux de mémoire* dirigé par Pierre Nora, traite de la réception continue de *La recherche du temps perdu*; de façon plus générale, Louichon rejoint Italo Calvino qui définissait un « classique » comme « une œuvre qui provoque sans cesse un nuage de discours critiques dont elle se débarrasse continuellement<sup>9</sup>. » Or, le concept d'« objets sémiotiques secondaires » (OSS) proposé par Louichon<sup>10</sup> est à la fois plus précis et plus large que celui de « discours critiques » employé par Calvino. Les OSS sur une œuvre incluent en effet les métatextes à son sujet – auxquels semble renvoyer Calvino –, mais aussi les adaptations (rééditions, traductions, transpositions...) et les hypertextes (parodies, pastiches, réécritures...) dont elle est l'objet, ainsi que l'ensemble des allusions qui y sont faites dans le discours social et qui inscrivent l'œuvre dans la mémoire collective. Le concept d'OSS permet donc à Louichon de mesurer le statut d'une œuvre dans la société (sa « patrimonialité ») de manière synchronique

---

<sup>8</sup> Brigitte Louichon, « Le patrimoine littéraire du passé dans le présent », dans A. Belhadjin et M. F. Bishop (dir.), *École et Patrimoine littéraire : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, 2013 [à paraître].

<sup>9</sup> Italo Calvino, « Pourquoi lire les classiques? », *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 106.

<sup>10</sup> Dans un premier article, Louichon parlait d'« objets discursifs secondaires ». Voir « Définir la littérature patrimoniale » dans Isabelle De Peretti et Béatrice Ferrier (dir.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui. Approches critiques et didactiques*, Bruxelles, Peter Lang, « ThéoCrit' », vol. 5, avril 2012, p. 37-49.

(en sa qualité de « passé dans le présent », selon le titre de l'article), tout en envisageant la possibilité d'une modification de ce statut dans la diachronie<sup>11</sup>.

Bien que les travaux de Louichon portent sur l'enseignement de la littérature, son concept d'« objets sémiotiques secondaires » (OSS) possède un potentiel herméneutique dans le domaine des études de réception. Son aspect englobant permet à la fois d'aborder l'accueil fait à une œuvre de façon très large (des rééditions aux simples allusions) ou de restreindre l'étude à un type plus circonscrit d'objets sémiotiques secondaires (le discours critique au sens strictement métatextuel ou la réception productive à travers les hypertextes, par exemple) tout en étant conscient que ceux-ci appartiennent à un ensemble plus large de discours sur l'œuvre. J'emprunterai donc le concept de Louichon pour mon analyse de la réception de « *Refus global* », tout en adaptant les catégories d'OSS en fonction de l'œuvre à l'étude et des particularités de sa réception<sup>12</sup>. Plutôt que de distinguer les OSS suivant la nature de leur discours et l'usage qu'ils font de l'œuvre (commentaire, parodie, réédition...) – ce qui permet à Louichon d'envisager l'aspect « productif » de la réception dans un cadre pédagogique –, je considérerai le degré et le type d'écart séparant « *Refus global* » de l'objet sémiotique qui l'aborde, cherchant ainsi à identifier les différentes voies d'accès, plus ou moins directes, par lesquelles l'œuvre peut intégrer le discours critique. Seront donc définis, à l'intérieur de la catégorie générique des OSS, des objets sémiotiques secondaires *directs* (OSSD), *indirects* (OSSI), *hypertextuels* (OSSH), *métacritiques* (OSSM) et *parcellaires* (OSSP).

Comme leur nom l'indique, les objets sémiotiques secondaires *directs* (OSSD) sont des métatextes traitant *directement* de « *Refus global* » ou du mouvement automatiste. Il s'agit principalement des textes et comptes rendus critiques parus dans les journaux et dans les revues au moment de la parution du recueil ou des différentes commémorations décennales, des articles analytiques plus tardifs ou ponctuels, des quelques ouvrages consacrés à l'œuvre ou au mouvement et des différentes rééditions du recueil et du texte éponyme. Les éditions participent en effet de la réception directe puisque, transposée dans un autre cadre que le

---

<sup>11</sup> Elle évoque par exemple le cas de l'allusion à Maleck Adel dans un poème de Verlaine de 1884 : alors que la référence au personnage du roman à succès, *Mathilde ou mémoires tirés de l'histoire des croisades*, de Sophie Cottin datant de 1805 était encore perceptible pour le lecteur de Verlaine à la fin du siècle, ce passage fait aujourd'hui l'objet d'une note explicative dans les éditions. Louichon en conclut que le roman de Cottin, « patrimonial à cette date, ne l'est plus de nos jours » (*ibid.*, p. 44).

<sup>12</sup> Louichon affirmait d'ailleurs, dans son article de 2012, que sa caractérisation (adaptations, métatextes, hypertextes, allusion) était « en cours d'élaboration théorique et susceptible de discussion » (*ibid.*, p. 41).

contexte premier de sa parution, l'œuvre est lue différemment, notamment en fonction de son nouveau paratexte, comme on le verra au chapitre sept. Bref, les OSSD regroupent les OSS dont le sujet premier est l'objet de la réception (ici « *Refus global* ») ou un très proche sujet.

À l'opposé, les objets sémiotiques secondaires *indirects* (OSSI) ont pour particularité de ne pas porter spécifiquement sur « *Refus global* », mais de l'évoquer dans un contexte plus large. Il peut s'agir d'un manuel de littérature québécoise ou d'une histoire du Québec mentionnant « *Refus global* » comme un précurseur de la poésie engagée ou de la Révolution tranquille ou encore d'ouvrages thématiques ou génériques dans lesquels l'œuvre automatiste est conviée comme un objet d'étude parmi d'autres. Il convient dès lors de distinguer deux types d'OSSI : ceux qui, bien qu'à l'intérieur d'un cadre élargi, proposent une lecture de l'œuvre (comme les exemples mentionnés) et ceux qui ne font qu'une mention de l'œuvre sans développement herméneutique. Alors que les premiers ont été comptabilisés dans les statistiques et font pleinement partie du corpus à l'étude, les deuxièmes – qui correspondent à la catégorie des allusions chez Louichon – ont dû être laissés de côté, en raison de leur caractère ponctuel, qui ne répond pas au troisième critère de constitution du corpus énoncé précédemment, mais aussi de leur abondance et de la difficulté de les repérer. Il demeure toutefois que la présence massive des allusions à « *Refus global* » – ou plutôt à « Refus global » – dans le discours social, bien qu'elle soit difficile à quantifier et à analyser, est fortement révélatrice du statut qu'a acquis le texte dans la société, et ce, même si ces allusions sont de nature « purement dénotative<sup>13</sup> », comme le souligne Louichon. En effet, lorsqu'un chroniqueur évoque des événements s'étant déroulés « l'année du *Refus global* » ou qu'un auteur signale que tel peintre est « signataire du “Refus global” », cela suppose que l'œuvre et sa date de parution sont jugées connues et dignes de mention. Par conséquent, bien que ces allusions n'appartiennent pas au corpus statistique, il m'arrivera de faire référence à certaines d'entre elles, notamment pour souligner le statut emblématique atteint par le texte de Borduas<sup>14</sup>.

Le statut emblématique de l'œuvre est aussi révélé par la présence d'objets sémiotiques secondaires *hypertextuels* (OSSH) à son sujet, c'est-à-dire d'OSS qui, selon les termes de Gérard Genette, prennent « *Refus global* » comme « hypotexte », s'y « greff[ant] d'une

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 44

<sup>14</sup> Voir *infra* « 7.5.1 La mémoire vs l'histoire : « *Refus global* » comme lieu de mémoire », p. 441 et suiv.

manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>15</sup> », mais celle de la réécriture ou de la recréation. Il s'agit donc de toute œuvre fictionnelle, manifestaire ou essayistique (au sens littéraire du terme, soit celui d'une réflexion personnelle et d'une écriture originale) s'inspirant, en tout ou en partie, de l'œuvre automatiste. Celle-ci, par son aspect dialogique et ouvert, a en effet suscité la production de plusieurs œuvres « au second degré » participant d'une forme de *réception productive* dans laquelle le commentaire sur l'œuvre est médié par la diégèse ou par l'appropriation subjective qu'en a fait un auteur. Les romans mettant en scène Borduas et le groupe automatiste, les divers néo-manifestes pastichant « Refus global », de même que les caricatures relèvent par exemple de cette catégorie qui constitue une part originale – et d'une importance non négligeable – de la réception de l'œuvre automatiste.

L'avant-dernière catégorie d'OSS, les objets sémiotiques secondaires *métacritiques* (OSSM) désignent les textes critiques dont le but premier est non pas de commenter « *Refus global* », mais un ou plusieurs autres OSS sur « *Refus global* »<sup>16</sup>. Aussi pourrait-on également les nommer objets sémiotiques *tertiaires* en cela qu'ils sont le troisième objet dans la chaîne sémiotique (« *Refus global* »-OSS-OSSM). Cette catégorie regroupe donc principalement les comptes rendus d'ouvrages sur l'œuvre automatiste, les études de réception déjà existantes et les textes écrits en réaction à un point de vue sur l'œuvre énoncé précédemment (notamment dans le cadre de polémiques). Dans cette perspective, j'inclurai également dans cette catégorie les articles réagissant au renvoi de Paul-Émile Borduas puisque ceux-ci ne commentent pas l'œuvre directement, mais une de ses conséquences – le renvoi pouvant être considéré comme une forme de *réception en acte*. La prise en compte de la part métacritique du discours de réception permet de mesurer l'importance acquise par certains points de vue sur l'œuvre en fonction des commentaires qu'ils suscitent ou des discussions auxquelles ils donnent lieu. Or, davantage que la simple visibilité qu'un OSS peut obtenir grâce aux OSSM qui le commentent, c'est plutôt le rôle de relais discursif que constitue le discours métacritique que je souhaite mettre en évidence par la création de cette catégorie.

Enfin, la dernière catégorie est formée des objets sémiotiques secondaires *parcellaires* (OSSP). Ceux-ci sont particulièrement utiles dans le cas d'une œuvre de nature recueillistique et collective tel « *Refus global* », bien qu'on puisse aussi les penser dans le cadre de l'étude

---

<sup>15</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points – Essais », p. 13.

<sup>16</sup> Cela exclut les nombreux OSSD comprenant une part de propos métacritiques.

d'une œuvre plus homogène, mais reçue partiellement, puisqu'ils regroupent les textes critiques qui portent sur une seule partie de l'œuvre. Dans le cas de « *Refus global* », il s'agit des articles, monographies d'artistes ou catalogues d'exposition sur un des auteurs du recueil (Borduas, Gauvreau, Sullivan, Cormier, Riopelle, Perron ou Leduc) qui contiennent des passages évoquant « *Refus global* » ou une des composantes du recueil. Cette part de la réception, souvent peu prise en compte, forme un lieu du discours contigu au discours dominant à l'intérieur duquel les composantes marginales ont pu être commentées sans être étouffées par l'importance accordée au texte éponyme. Pour cette raison, le dernier chapitre sera consacré à cette forme particulière de réception.

Deux remarques finales sur le corpus s'imposent encore avant d'aborder le mode de traitement des données. D'abord, les textes qui ont connu plus d'une publication (qui ont, par exemple, été repris dans un autre périodique ou dans un recueil de textes) – c'est-à-dire qui sont l'objet de ce que je nomme un ou des *doublons* – ont été comptabilisés autant de fois qu'ils sont parus. Ce faisant, il est possible de donner un aperçu du poids qu'une lecture peut avoir à l'intérieur de la réception : un critique ayant fait paraître un même texte dans plusieurs médias assure une visibilité accrue à son interprétation, laquelle risque d'orienter, voire de *verrouiller*, le discours subséquent, empêchant ainsi la diffusion de lectures concurrentes<sup>17</sup>. De même, chaque texte d'auteur différent contenu dans des recueils, des dossiers de revue ou des cahiers spéciaux de journal a été comptabilisé individuellement<sup>18</sup> puisque ces collectifs, malgré une thématique commune, ne proposent généralement pas de lectures unifiées de l'œuvre.

---

<sup>17</sup> Les notions de *doublons* et de *verrous* ont été développées par Micheline Cambron dans un projet de recherche sur la réception des romans québécois du XIX<sup>e</sup> siècle auquel j'ai participé. Un article conjoint à paraître fait notamment voir, à partir de ces concepts, l'influence d'Henri-Raymond Casgrain et de Camille Roy sur la réception des *Anciens Canadiens* de Philippe-Aubert de Gaspé (Micheline Cambron et Sophie Dubois, « *Les Anciens Canadiens : du morceau choisi comme mode d'emploi de l'œuvre* », ouvrage dirigé par Claude La Charité et Julien Goyette, Québec, Presses de l'Université du Québec, [2015]).

<sup>18</sup> Certaines exceptions ont été faites pour des cahiers de journal qui comptaient des textes très courts dans lesquels les lectures de « *Refus global* » étaient succinctes et similaires ou pour des ouvrages dans lesquels les mentions de l'œuvre étaient nombreuses et importantes, mais ponctuelles. Dans ces cas-ci, le journal ou l'ouvrage ont été comptabilisés comme un seul OSS. Voir notamment<sup>(125, 445)</sup>.

## 2.2 Traitement des données

Une fois le corpus principal constitué, il convient de traiter l'abondante documentation qui y est contenue. Pour ce faire, j'ai opté pour la constitution d'une base de données regroupant des informations sur chacun des objets sémiotiques secondaires à la façon d'une fiche de lecture informatisée permettant la navigation rapide et efficace dans une importante masse de textes et le traitement statistique de celle-ci<sup>19</sup>. La base de données étant le point de départ des analyses quantitatives, mais aussi des analyses discursives qui vont en découler, il importe d'accorder une attention particulière au choix des champs qui la composent. Dans le but d'être en mesure d'interroger tant ce qui est dit de l'œuvre que les réactions qu'elle provoque, j'ai organisé les données en fonction de trois grandes catégories d'analyse : la source, le contenu informatif et le positionnement critique.

La première catégorie regroupe des informations factuelles sur l'auteur du texte critique, son lieu de parution, la discipline de laquelle il provient, le sujet qui y est traité ainsi que son statut dans l'ensemble du discours de réception (type d'OSS).

Dans la perspective d'une histoire culturelle qui part « des objets, des formes, des codes et non des groupes<sup>20</sup> » ou de catégories prédéfinies et qui suppose que « les œuvres et les objets produisent leur aire sociale de réception<sup>21</sup> » et non l'inverse, j'ai évité, dans un premier temps, de préjuger des positions idéologiques des auteurs ou des sources, me contentant d'une description relativement neutre de ceux-ci. Ainsi, l'auteur est qualifié par sa situation professionnelle (peintre, rédacteur en chef, chroniqueur littéraire...) et la source par sa périodicité, son lieu de parution et sa nature (journal d'information ou d'opinion, revue culturelle ou universitaire, monographie, essai...). Une caractérisation plus précise, et notamment idéologique, pourra être convoquée dans l'analyse des articles, mais elle viendra après une première lecture et elle servira à soutenir l'interprétation et non à l'orienter.

---

<sup>19</sup> Pour davantage d'informations sur le potentiel heuristique des différents types de bases de données dans le domaine des arts et de la culture, voir Björn-Olav Dozo et Olivier Lapointe, « Enjeux de la constitution et de l'exploitation de bases de données en sociologie de l'art et de la culture », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n<sup>os</sup> 1-2, 2012, p. 41-64.

<sup>20</sup> Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, vol. 44, n<sup>o</sup> 6, novembre-décembre 1989, p. 1511.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1516.

En ce qui a trait à la classification disciplinaire des différents OSS, elle est double : d'une part, la discipline de la source qui relève de la spécialisation du critique, l'emplacement de l'article dans le journal ou la classification bibliographique de l'ouvrage; d'autre part, le type de lecture qui est faite de l'œuvre, laquelle se base sur la teneur du propos et les références faites à d'autres œuvres, auteurs ou événements. Cette double classification suppose qu'un article publié dans une revue d'art ne propose pas toujours une lecture artistique d'une œuvre et peut adopter, par exemple, un point de vue littéraire, social ou éthique. Cela me permettra donc de faire des lectures croisées entre discipline d'origine et type de lecture proposée<sup>22</sup>. Afin de ne pas multiplier les subdivisions et complexifier la classification, j'ai restreint les catégories à quatre grandes disciplines, soit les arts visuels, la littérature, la sociopolitique et la philosophie morale, auxquelles s'ajoutent une catégorie « Autre » (notamment pour les articles relevant de la danse ou de la photographie), une catégorie « pluridisciplinarité », pour les textes abordant plusieurs disciplines artistiques et qui sont le fruit de critiques non spécialisés<sup>23</sup> et, dans le cas des sources disciplinaires, une catégorie « culture » qui regroupe notamment les articles parus dans des revues culturelles. La question disciplinaire s'avère un enjeu majeur dans la réception de « *Refus global* » puisque l'œuvre elle-même n'appartient à aucune discipline spécifique, d'où l'importance accordée au traitement de cette donnée.

Quant aux sujets des articles, ils ont également été divisés en catégories bien qu'une case texte soit présente dans la base de données pour préciser le sujet. Les catégories retenues sont : le mouvement automatiste (ses particularités esthétiques, ses rapports avec les autres courants d'avant-garde...), le groupe (ses actions, ses prises de position...), le recueil, le texte éponyme et Paul-Émile Borduas, puisque celui-ci est souvent au cœur des textes abordant le manifeste. À nouveau, une section « Autre » a été ajoutée, entre autres pour les OSSI dont le sujet n'est pas directement « *Refus global* ». La classification par sujet des divers OSS permet de voir quelles sont les voies privilégiées par la critique pour envisager l'œuvre : est-ce l'œuvre elle-même (qu'il s'agisse du texte ou du recueil) qui suscite l'intérêt ou celle-ci est-elle plutôt perçue comme le produit d'un individu ou d'un groupe? Sert-elle de source pour expliquer un mouvement esthétique ou est-elle convoquée comme une œuvre de référence

---

<sup>22</sup> Voir *infra* « 7.2.1 Segmentation des lectures », p. 351 et suiv.

<sup>23</sup> C'est le cas de plusieurs articles de la première réception qui paraissent à une époque où l'autonomisation des champs n'est pas encore tout à fait complétée. Voir *infra* « 5.2 Intégrer le(s) champ(s) : la pluridisciplinarité du recueil », p. 136 et suiv.

dans d'autres circonstances? Toutes ces voies d'accès à l'œuvre infléchissent la lecture qui en est faite et, par le fait même, elles sont susceptibles d'octroyer – ou non – une place et une valeur à la forme recueillistique et collective de « *Refus global* ».

La catégorisation en type d'OSS agit de façon similaire, mais en ajoutant une dimension liée au degré de pénétration de l'œuvre dans le champ culturel. Un nombre important d'OSSI ou d'OSSH indique non seulement que l'œuvre est traitée à partir d'un sujet connexe ou qu'elle fait l'objet de reprises créatives, mais qu'elle est jugée connue, voire emblématique. La proportion d'OSSM révèle, quant à elle, la part de discussion que soulève le statut de l'œuvre dans l'institution et celle d'OSSP, le caractère morcelé de la réception. Aussi la distribution des OSS en catégories permet-elle de saisir certaines particularités de la réception.

La deuxième grande catégorie d'analyse concerne le discours sur l'œuvre contenu dans les OSS. Sont ici compilées les informations liées aux composantes mentionnées, ainsi qu'à la lecture faite de l'œuvre et au contexte dans lequel elle est située.

Le but de la thèse étant de mesurer et de comprendre l'occultation qu'a subie le recueil-manifeste *Refus global*, les données les plus importantes concernent la proportion des OSS traitant de l'œuvre complète en comparaison de ceux ne traitant que du texte éponyme. Chaque OSS est ainsi classifié selon qu'il aborde le recueil et/ou le texte. Bien que cette méthode ne me permette pas de distinguer un article qui mentionne le recueil ou une des composantes marginales, mais qui porte majoritairement sur le texte, d'un autre qui développe une lecture du recueil, incluant le texte éponyme, les proportions se sont avérées somme toute révélatrices. Plus précises sont les données qui recensent les mentions de chacune des composantes marginales et les OSS qui en citent un passage. Chaque citation en style direct étant recensée, cela me permet non seulement de savoir quelle composante a été citée (donc reçue), mais aussi d'identifier ce qui en a été retenu et ce qui, au contraire, a été peu discuté à l'intérieur du recueil. En outre, la source de la citation, lorsque celle-ci est donnée, fournit un renseignement crucial quant à la médiation qui lie les chercheurs à l'œuvre et au type de contact qu'ils ont eu, soit avec le recueil, soit avec le texte.

La lecture de « *Refus global* » contenue dans les OSS est également résumée brièvement dans la base de données. En plus de recenser les types de lecture (littéraires, artistiques,

politique...), j'ai consigné les principales assertions sur l'œuvre en fonction des questions récurrentes occupant le discours de réception : « *Refus global* » est-il perçu comme une œuvre artistique ou comme une prise de position sociale? est-il considéré en rupture ou en continuité avec ce qui précède? retient-on son aspect négateur et pessimiste ou plutôt les propositions et la part d'utopie qu'il contient?... À l'inverse, j'ai aussi cherché à repérer tout énoncé qui semble déplacer le discours antérieur ou apporter de nouveaux éléments à l'interprétation. C'est d'ailleurs dans la perspective de mieux percevoir ces déviations du discours critique que la lecture des OSS sur « *Refus global* » a été faite de manière chronologique.

Dans le même ordre d'idées, les différents contextes artistiques ou sociohistoriques dans lesquels les critiques positionnent l'œuvre automatiste ont également été notés dans la base, qu'il s'agisse du contexte d'élaboration ou de parution (« Grande Noirceur », après-guerre, rivalité avec Pellan...) ou encore de celui de réception (redécouverte des années 60, mythification, commémorations...). Le statut octroyé à l'œuvre dans l'histoire et dans la société (incarnation québécoise du surréalisme, précurseur de la Révolution tranquille, œuvre « actuelle » ou « dépassée »...) entre aussi dans cette catégorie, tout comme les références à d'autres œuvres, auteurs ou événements qui révèlent les filiations dans lesquelles les auteurs des textes critiques inscrivent « *Refus global* ». L'inscription dans un contexte est souvent révélatrice du type de lecture proposée dans l'OSS et elle renseigne, du reste, sur le choix de l'œuvre (texte ou recueil) retenue par l'auteur en fonction de cette filiation.

Enfin, la troisième grande catégorie de données recueillies dans la base concerne le positionnement critique de l'auteur de l'OSS. Y sont compilés le ton et le type de discours utilisés ainsi que le verdict de l'auteur sur l'œuvre et sur la réception antérieure.

Le ton du discours et le type d'intervention critique varient en fonction des critiques, mais aussi en fonction de la période de réception. Les textes de la première réception (1948-1949) sont plus subjectifs et polémiques, ils adoptent un ton sévère, complice ou moqueur et prennent, entre autres, la forme de lettres ouvertes ou de comptes rendus de lecture. Plus on avance dans la réception, plus les textes s'inscrivent plutôt dans un contexte académique, adoptent des formes codifiées et prétendent à l'objectivité, le ton se fait alors plus neutre et le discours, descriptif ou analytique. Or, « *Refus global* », œuvre de type manifestaire demeure, même avec les années, l'objet de certaines polémiques ou de vives prises de position qu'il

convient de repérer et d'identifier dans la base afin de confronter ces diverses réactions et d'observer la place qu'y occupe le recueil *Refus global*.

La plupart des OSS comprennent donc un verdict sur l'œuvre. Celui-ci peut être positif, négatif ou nuancé et il peut porter tant sur le contenu que sur la forme. Ainsi, « *Refus global* » est considéré, selon les auteurs, comme révolutionnaire, amoral, mal écrit, original, etc. Plusieurs commentateurs – notamment ceux produisant des OSSM – se positionnent également par rapport à la réception antérieure en cherchant par exemple à relativiser le statut octroyé à l'œuvre auparavant ou, au contraire, en tendant vers la mythification pour contrer les critiques négatives. La classification des verdicts permet ainsi de retracer des filiations entre les commentateurs et de voir à l'œuvre le processus de concurrence et d'accumulation des discours qui confère à « *Refus global* » son statut dans l'histoire littéraire.

Dans le cadre d'une étude de réception dont le corpus est imposant, l'avantage d'une grille d'analyse commune à tous les objets sémiotiques secondaires est, comme le souligne Joseph Jurt, qu'« en appliquant le même schéma interprétatif à tous les documents, on [peut] éliminer des variations subjectives et la démarche analytique [gagne] en cohérence<sup>24</sup>. » Ceci est d'autant plus pertinent dans une étude comme la mienne qui fait le choix de la (quasi-) exhaustivité et de l'hétérogénéité, au contraire de Jurt qui, en restreignant son corpus aux critiques journalistiques parues dans la première année de réception, opte plutôt pour l'homogénéité. Du reste, en intégrant les informations de cette grille interprétative à une base de données, je m'assure d'un cadre interprétatif non seulement balisé et objectivé, mais également praticable, en ce sens que la base de données facilite la circulation entre les textes et qu'elle rend possible les recoupements et la formation de sous-corpus d'analyse. Bref, l'usage d'une base de données permet de « mettre en évidence des réalités difficilement repérables avec les moyens d'analyse traditionnels<sup>25</sup> ». Grâce aux « principes de description systématique et de mise en série des objets étudiés<sup>26</sup> » sur lesquels elle est fondée, la base de données ouvre la voie à une prise en compte de la réception, non seulement à partir de coupes synchroniques restreintes, mais de façon beaucoup plus large. Il devient, par exemple,

---

<sup>24</sup> Joseph Jurt, *La réception critique de la littérature par la critique journalistique : lecture de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980, p. 45.

<sup>25</sup> Björn-Olav Dozo et Olivier Lapointe, *art. cit.*, p. 50.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 43.

envisageable de repérer la source d'une interprétation et d'en reconstituer la filiation. La base permet aussi, lorsque cela est pertinent, d'effectuer un découpage du parcours de réception en périodes à l'intérieur desquelles des modes de réceptions distincts ont pu être identifiés.

### 2.3 Périodisation et découpage

J'ai expliqué en introduction à ce deuxième chapitre la raison pour laquelle j'ai choisi l'année 2008 comme date butoir de mon étude de réception – celle-ci correspondrait, je le rappelle, à la fois à un essoufflement du discours critique dominant et à une redécouverte parallèle du recueil. Cette présente section aura maintenant pour but de présenter le découpage effectué à l'intérieur de la période de soixante ans allant de la parution de l'œuvre, en 1948, à 2008.

Il me faut néanmoins débiter par une nuance quant aux bornes initiale et finale de l'étude. Certes, *Refus global* paraît en 1948, mais une étude de réception exige une prise en compte du contexte dans lequel est publiée l'œuvre afin de déterminer l'« horizon d'attente » (Jauss) des premiers lecteurs. Ainsi, le quatrième chapitre portera sur le contexte artistique de 1945 à 1948, lequel correspond à l'époque de la genèse du manifeste automatiste et à celle de l'apparition de nouveaux critères d'évaluation esthétique qui joueront un rôle déterminant dans l'accueil réservé à « *Refus global* ». De même, dans les chapitres sept et huit portant sur les suites de la réception, des textes parus après 2008 et prolongeant des études antérieures pourront être convoqués. La période de 1948 à 2008, régissant le cadre de l'étude – et principalement son traitement statistique –, est donc susceptible d'être quelque peu élargie afin de permettre une meilleure explication des facteurs influant sur la réception.

En ce qui a trait au découpage interne de la période de réception définie, une seule division a été jugée véritablement pertinente et elle survient l'année suivant la parution du recueil. Je traiterai donc, dans la deuxième partie de la thèse, de la première réception (1948-1949) couvrant à peine plus d'un an, puis, dans la troisième partie, j'aborderai la réception subséquente (1950-2008) s'étalant sur plus de cinquante ans. Si ce partage peut étonner, il est toutefois justifié par la nature distincte des deux réceptions et par la problématique qui m'importe ici, soit l'occultation du recueil *Refus global*. Comme on le verra, le sort du recueil et de ses composantes marginales est en quelque sorte scellé dès 1949; par la suite, les enjeux

se déplacent : le discours dominant s'étant resserré autour du texte éponyme de Borduas, la réception du recueil emprunte des voies parallèles, l'œuvre réapparaissant à des moments ponctuels ou dans des lieux de discours marginaux. Davantage que par la stricte chronologie, les analyses présentées dans cette troisième partie seront guidées par les obstacles empêchant la saisie du recueil dans l'histoire et par les lieux de discours qui en permettent la réactualisation ponctuelle. J'adopte en cela une perspective similaire à celle employée par Martine-Emmanuelle Lapointe dans son analyse de la réception de trois romans emblématiques de la Révolution tranquille (*L'avalée des avalés*, *Le Libraire* et *Prochain épisode*). Lapointe justifie ainsi son choix d'étudier d'abord la première réception puis, de façon plus générale, la critique ultérieure :

La multiplicité des interprétations, des voix et des points de vue permet difficilement de reconstruire de manière linéaire et chronologique l'évolution de la critique savante, enfin sans donner l'impression de dresser un inventaire. Il m'a semblé plus pertinent de privilégier les regroupements thématiques et les réseaux qui témoignent plus nettement des oppositions, des conflits et des similitudes entre les diverses lectures proposées<sup>27</sup>.

Mon étude ne se limitant pas au discours savant sur « *Refus global* », la multiplicité des interprétations, des points de vue et des types de discours rend d'autant plus difficile et peu pertinente une étude linéaire de la réception. Cette façon de faire m'obligerait en effet, soit à un trop grand degré de généralisation, soit à une description sommaire et à un inventaire propice à la répétition. En renonçant à la chronologie et à la systématisation que celle-ci suppose, j'acquies la possibilité d'orienter mon analyse en fonction des obstacles qu'a rencontrés le recueil automatiste dans son parcours de réception et je suis en mesure d'intégrer à mon étude les contre-discours sur l'œuvre ou encore les accidents de parcours qui parsèment la route conduisant à la survie ou à l'oubli littéraire.

Il demeure néanmoins que ce renoncement à la chronologie n'est pas total : seul son aspect systématique, voire téléologique, est mis de côté. Dans les faits, les troisième et sixième chapitres présentent des portraits diachroniques des deux périodes étudiées (1948-1949; 1950-2008). Ces chapitres, regroupant surtout des données quantitatives, visent à montrer comment et à quel moment l'œuvre a été reçue et quelles ont été les fluctuations entre les réceptions du

---

<sup>27</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*. *Le Libraire*, *Prochain épisode* et *L'Avalée des avalés*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 12.

texte et du recueil selon les époques. Y seront alors proposées des divisions en périodes, lesquelles, sans orienter l'analyse des obstacles présentés dans les chapitres cinq et sept, décideront de l'ordre dans lequel ceux-ci seront abordés (celui de leur apparition dans le discours critique) et baliseront certaines étapes de la réception. Ainsi, bien que des OSS appartenant à des époques distinctes puissent témoigner d'une même difficulté dans l'appréhension de l'œuvre, la déviation du discours critique causée par un événement comme le renvoi de Borduas ne peut être ignoré : il y a bien un avant et un après le renvoi qui inscrit la réception dans la chronologie. De même, certaines lectures sont marquées par les idéologies de l'époque (nationalisme, révisionnisme historique...) ou par les tendances théoriques (formalisme, féminisme, études interdisciplinaires...) dans le milieu savant. Aussi le renoncement à la stricte chronologie ne signifie-t-il pas une négation de la succession des modes de réception ni une absence de considération envers le contexte de production de la réception; il signifie surtout la liberté de ne pas confiner la réception à l'intérieur de divisions pouvant s'avérer arbitraires et empêchant l'explication de certains aspects de la réception qui ne se restreignent pas à un contexte ou à une époque, par exemple les facteurs plus pragmatiques liés à la matérialité de l'œuvre ou à ses éditions.

La problématique qui m'occupe dans cette thèse, soit l'apparente occultation du recueil-manifeste *Refus global* dans le discours critique, m'empêche également de baser mon analyse sur l'étude de moments clés de la réception comme l'ont fait les commentateurs qui se sont penchés avant moi sur l'accueil réservé à l'œuvre automatiste. En s'appuyant sur l'étude des commémorations ou sur la parution d'ouvrages importants concernant le mouvement, Brigitte Deschamps, Patricia Smart et Gilles Lapointe en viennent en effet à enregistrer les étapes qui ont fait de « *Refus global* » un lieu de mémoire<sup>28</sup>, un mythe<sup>29</sup> ou un classique<sup>30</sup>. Or, mon objectif se présente comme le négatif de cette démarche puisque je cherche plutôt à

---

<sup>28</sup> Voir Brigitte Deschamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études françaises*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, automne-hiver 1998, p. 175-190. Cet article est tiré de son mémoire : « La réception de *Refus global*, de 1948 à 1988 » [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études des arts, 1998.

<sup>29</sup> Voir Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études sur le Québec, Université McGill, « Les Grandes Conférences Desjardins », 1998.

<sup>30</sup> Voir Gilles Lapointe, « *Refus global* au seuil de l'âge classique : autour de quelques lectures contemporaines du manifeste », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 89-105; repris dans *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 167-183.)

investiguer le non-dit, l'occultation ou la minoration – bref ce aux dépens de quoi s'est érigé le mythe. Aussi me faut-il observer ce qui a lieu entre les commémorations et en parallèle au discours dominant pour éviter un parcours balisé par la consécration du texte éponyme et pour être en mesure de révéler les tensions sous-jacentes de la réception, celles qui font en sorte qu'une interprétation s'impose dans l'histoire de l'œuvre au détriment d'une autre.

### **Conclusion : des outils pour un regard large**

Dans le cadre d'une étude s'inscrivant dans le domaine de l'histoire culturelle, le recours aux indicateurs chiffrés dans une perspective environmentaliste – c'est-à-dire posant un regard large sur un objet précis – exige le maniement d'outils, tels la base de données, les graphiques ou les statistiques, encore peu répandus dans le domaine littéraire, malgré une popularité croissante ces dernières années<sup>31</sup>. Or, comme le souligne Franco Moretti, ces outils de *distant reading* (concept qui s'oppose au *close reading* des études herméneutiques) ouvrent la voie à la prise en compte d'un vaste corpus dans une perspective diachronique, ce qui offre, entre autres, la possibilité d'interroger les « lois de la survie littéraire et culturelle<sup>32</sup> ». Le regard large, englobant et synthétique offert par le biais du traitement statistique et de la transposition des données dans des graphiques et tableaux révélateurs permet en effet de penser la réception au-delà du discours dominant qui s'est imposé dans l'institution et d'accroître l'ampleur du corpus de réception afin d'y déceler des lectures occultées, restées dans les *angles morts* de l'histoire littéraire.

Le concept d'objets sémiotiques secondaires proposé par Brigitte Louichon contribue également à un éventuel renouvellement des études de réception. En élargissant la notion de corpus de réception, il rappelle en effet que le discours sur l'œuvre n'est pas confiné au métatexte – objet traditionnel de ce type d'études – et que les hypertextes ou les allusions dont une œuvre a été l'objet sont aussi révélateurs du statut dont elle jouit dans la société. À

---

<sup>31</sup> Le cas des trois bases de données évoquées par Björn-Olav Dozo et Olivier Lapointe, dans leur article (*art. cit.*), soit la « Base de données des métiers du livre » (GRÉLQ), la « Base des prix artistiques au Québec dans l'entre-deux-guerres » (PHVC) et la « Base de données sur les figurations romanesques de la vie littéraires aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles » (GREMLIN) sont autant d'exemples de l'ouverture aux analyses quantitatives et à leurs outils dans le milieu des études littéraires et culturelles au Québec dans les dix dernières années.

<sup>32</sup> Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/Croiser », 2008, p. 10.

partir de ce concept, il est du reste possible d'envisager les diverses voies par lesquelles l'œuvre peut intégrer le discours critique, d'où la catégorisation que j'ai proposée, qui distingue la réception au sens strict, c'est-à-dire à travers un discours second et direct sur l'œuvre (OSSD), d'une réception passant par des objets sémiotiques secondaires indirects (OSSI), métatextuels (OSSM), hypertextuels (OSSH) ou parcellaires (OSSP).

Il demeure néanmoins que, si l'analyse quantitative, par le regard large et continu qu'elle offre de la réception, peut donner à voir les fluctuations de celle-ci et faciliter le repérage de facteurs l'influençant, elle ne permet pas, en revanche, d'en expliquer le fonctionnement ni de déceler les raisons pour lesquelles une œuvre est reçue ou non. Comme le rappelle Moretti, « la recherche quantitative [...] fournit des données, pas de l'interprétation<sup>33</sup>. » Au contraire, celle-ci conduit, bien souvent, à mettre au jour de nouveaux problèmes, à soulever de nouvelles questions, notamment lorsque les résultats attendus se trouvent contredits ou simplement plus nuancés que prévu – comme ce fut d'ailleurs le cas pour le recueil *Refus global* dont l'occultation s'est révélée moins importante que le laissait croire le postulat de non-réception de l'œuvre complète et de ses composantes. L'analyse quantitative, bien que valide en elle-même en ce qui a trait à la description de la réception, constitue donc surtout un point de départ permettant de cibler des moments ou des phénomènes susceptibles d'être étudiés de façon plus soutenue à travers l'analyse discursive des OSS dans le but de les expliquer et de comprendre certains aspects du processus de réception. C'est pour cette raison que le découpage des soixante années étudiées a été conçu à la fois dans une perspective de description diachronique et quantitative et dans une optique d'explication, par l'analyse discursive, des textes critiques. Grâce à la combinaison de ces deux méthodes, il sera possible de repérer les points nodaux de la réception, de même que ses *angles morts*, afin d'explicitier les obstacles liés à la réception de l'œuvre recueilliste et pluridisciplinaire qu'est « *Refus global* ».

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 43.

**2<sup>ÈME</sup> PARTIE**  
**LA PREMIÈRE RÉCEPTION (1948-1949)**

Dans son ouvrage *L'émergence des classiques*, Daniel Chartier soutient que, pour qu'une œuvre devienne un classique, pour qu'elle survive dans l'histoire littéraire, elle doit réussir l'épreuve de la première réception. Chartier décrit ce processus d'insertion dans l'histoire comme un mécanisme de réduction et de concentration des diverses critiques produites au moment de la parution :

par un effet de concurrence entre les discours (mais aussi entre les critiques eux-mêmes, entre les lieux où ils choisissent de publier leurs textes, etc.) et par un effet d'accumulation de ces discours, certaines énonciations critiques dominent les autres. De nouvelles interprétations ne peuvent s'inscrire qu'en réaction à ce discours dominant en l'alimentant ou en le critiquant<sup>1</sup>.

L'inscription d'une œuvre dans l'histoire littéraire est alors fonction, d'une part, du jeu de pouvoir entre les critiques qui cherchent à légitimer leur point de vue et, d'autre part, de la capacité des discours à se constituer en un discours unifié, dominant qui prendrait la forme d'un récit de réception. Cette unification résulte d'un processus de sédimentation faisant en sorte que certaines lectures faites de l'œuvre à sa parution sont retenues et relayées par un réseau de correspondances entre les textes et les commentateurs subséquents, alors que d'autres restent lettre morte. D'une somme de discours multiples émerge ainsi un discours prépondérant devant lequel devront se positionner les historiens de la littérature au moment de faire entrer l'œuvre dans les manuels, par exemple.

Selon la thèse de Chartier, le parcours de réception idéal d'une œuvre, celui qui lui assurerait un *laissez-passer* pour l'histoire et une position dans l'institution, se déroulerait de la sorte : « les critiques à la parution proposent une orientation, l'accumulation et la concurrence qui les oppose à l'intérieur du système de réception produisent une tendance dominante, et le discours historique dispose de cette tendance en l'acceptant ou en la rejetant<sup>2</sup>. » Or, comme le spécifie l'auteur, ce parcours de réception ne s'accomplit jamais tel quel, il forme plutôt un cadre épistémologique qui permet de penser les variations du système. Dans cette optique, il s'avère intéressant d'interroger les déviations de parcours, soit ces

---

<sup>1</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 30*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 29.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 31.

moments où « le système de réception à la parution ne peut produire de discours unifié [et où] il revient à l'histoire de reconstituer l'insertion de l'œuvre dans la production du genre » puisque, poursuit Chartier, ces obstacles risquent de ne conduire qu'à « un scénario d'échec, voire d'oubli<sup>3</sup>. » De là, il est possible de poser à rebours que l'oubli d'une œuvre ou sa réception déficiente résulterait de l'échec de la première réception à se constituer en un récit cohérent et à mettre en place les bases d'une prise en charge de l'œuvre par l'histoire. Les raisons d'une telle défaillance peuvent être de nature diverse et seule une étude approfondie de l'ensemble des textes composant la première réception est à même de révéler ce qui a pu faire dérailler le système. La première réception d'une œuvre est ainsi doublement cruciale : elle décide à la fois de la survie de l'œuvre dans l'histoire et du récit qui orientera les réceptions subséquentes. C'est pour cette raison que je consacrerai une partie importante de la thèse, soit l'entièreté de cette seconde partie, à l'étude de la réception initiale de *Refus global*.

Pour dresser un portrait plus complet du mécanisme de réduction qui s'opère au cours de la réception, j'ajouterai aux réflexions de Chartier un regard en amont de la parution de l'œuvre afin de voir le rôle préalable qu'a joué l'horizon d'attente dans l'orientation des premières critiques. Je propose d'interroger, non seulement le « comment » du processus de réception, mais aussi le « pourquoi » de celui-ci, c'est-à-dire les raisons qui font en sorte que, dans la constitution du discours dominant, une lecture est retenue et relayée plutôt qu'une autre. Cet examen des critères de légitimation appartenant à l'horizon d'attente a pour effet de révéler encore davantage la difficulté du chemin que l'œuvre a à parcourir pour entrer dans l'institution et, par le fait même, l'incertitude liée à cet objectif.

L'horizon d'attente tel que défini par Hans Robert Jauss permet d'envisager la réception d'une œuvre nouvelle selon un « système de références objectivement formulable<sup>4</sup> » reposant sur trois facteurs : l'expérience préalable qu'a le lecteur du genre, sa maîtrise des œuvres antérieures supposées connues, ainsi que le décalage entre l'œuvre (le langage et le monde qu'elle met en scène) et la réalité (le langage pratique et la vie quotidienne). À partir de ces critères, le récepteur est à même de saisir l'originalité ou la continuité de l'œuvre par rapport à la (ou aux) série(s) dans le(s)quelle(s) elle vient s'inscrire. À cet horizon d'attente qualifié

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 54.

de *littéraire*, puisqu'il renvoie aux caractéristiques internes de l'œuvre, s'ajoute un horizon d'attente *social*, lequel est basé sur le contexte sociohistorique et artistique qui accueille l'œuvre nouvelle. La réception peut donc être orientée à la fois par des facteurs qui participent de l'écriture ou de l'appartenance générique de l'œuvre et par d'autres qui concernent plutôt les débats sociaux qui ont cours à l'époque, les luttes de pouvoir du champ littéraire ou artistique, voire les connaissances et aptitudes individuelles des auteurs ou des critiques.

La notion d'horizon d'attente révèle que le public d'une œuvre nouvelle n'est pas totalement libre de la lecture qu'il en fera : un ensemble de facteurs, dont il est conscient ou non, fait en sorte qu'il « est prédisposé à un certain mode de réception<sup>5</sup> ». Par conséquent, non seulement certaines des *virtualités* contenues dans l'œuvre ne sont pas *actualisées* lors de la lecture, mais d'autres ne *peuvent* l'être puisque le lecteur est orienté vers un type de réception et que, de surcroît, il est dépourvu de certaines connaissances ou compétences qui lui permettraient d'interpréter l'œuvre autrement.

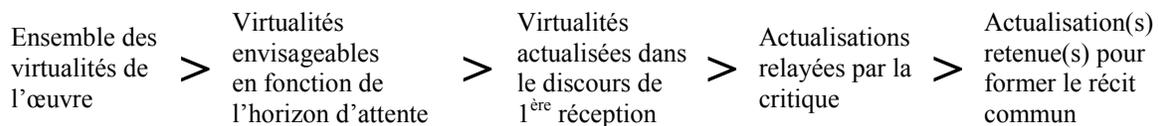
J'emprunte à Wolfgang Iser les concepts de *virtualité* et d'*actualisation* de l'œuvre pour les faire passer d'une théorie de la lecture à une théorie de la réception. Iser soutient, dans sa réflexion sur l'effet esthétique, que l'œuvre renferme plusieurs sens possibles – les *virtualités*<sup>6</sup> – qui n'existent toutefois qu'en négatif dans l'œuvre et qui, tel un négatif photographique, doivent être révélées par le lecteur pour devenir des *actualisations*, tout aussi plurielles. Selon le bagage préalable du lecteur (son *répertoire* (Iser) ou sa *prescience* (Jauss)), seuls quelques-uns des sens contenus *virtuellement* dans l'œuvre seront réellement *actualisés* par l'acte de lecture. Dans le cadre du processus de réception, c'est l'horizon d'attente qui détermine quelles *virtualités* peuvent être *actualisées*; celui-ci constitue dès lors une première barrière aux sens que la critique peut proposer de l'œuvre : inscrite dans un lieu et dans un temps déterminés, celle-ci voit d'emblée ses possibilités d'interprétation circonscrites, réduites par son contexte de parution.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>6</sup> Selon Iser, le texte est ouvert, mais pas entièrement : l'œuvre est structurée pour permettre certaines possibilités de lecture. Autrement dit, le lecteur construit le sens en fonction de son bagage individuel, mais cette lecture est balisée par un ensemble fini de possibilités sémantiques. Dans cette optique, le pôle virtuel fait face au pôle textuel, il renvoie au « vide constitutif du texte », à « ce qui n'est pas encore compris ». Iser précise toutefois que « ce qui n'est pas compris est en général structuré, même si cette structure a un caractère négatif. » (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985 [1976], p. 393.)

Il faut donc, si on revient au parcours de réception proposé par Chartier, ajouter une étape au chemin par lequel une ou certaines des virtualités de l'œuvre en arrivent à être actualisées par la critique, puis retenues par l'histoire littéraire. Lors de cette première étape, seules les virtualités envisageables en fonction de l'horizon d'attente de l'époque sont retenues parmi toutes les virtualités contenues dans l'œuvre. Puis, de ces virtualités envisageables, seules quelques-unes sont effectivement énoncées dans le discours critique. Par la suite, certaines critiques sont relayées à l'intérieur du discours critique, alors que d'autres ne trouvent pas d'échos chez les commentateurs ultérieurs. Enfin, un dernier travail d'unification vient constituer le discours dominant qui formera le récit commun repris dans les ouvrages et les manuels d'histoire littéraire. La Figure 1 présente une vue synthétique du processus de réduction qui s'opère entre l'horizon d'attente de l'œuvre et l'entrée de celle-ci dans l'histoire littéraire.



**Figure 1 – Processus de réduction du discours lors du parcours de réception**

Dans le cadre d'une étude de réception visant à comprendre les défaillances ayant conduit à l'occultation de certains aspects d'une œuvre, l'analyse de la première réception est donc primordiale puisqu'elle permet un triple regard sur les possibilités d'historicisation de cette œuvre : elle met en lumière à la fois les possibilités sémantiques niées ou rendues impossibles par l'horizon d'attente de l'époque et restées à l'état de *virtualités* dans l'œuvre; celles qui ont effectivement été *actualisées* lors de la première réception, mais qui n'ont pas été retenues dans le discours dominant; et celles qui ont participé à la construction du récit commun sur l'œuvre. Il s'agit ainsi de penser *ce qui a été dit* et *ce qui a été retenu* de l'œuvre selon les balises posées par les contextes sociohistorique, artistique et esthétique, mais également, *ce qui n'en a pas été dit*, ou *ce qui n'a pas pu en être dit* en raison de l'état du discours social de l'époque<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Selon la conception de Marc Angenot, le discours social est régi par une hégémonie discursive formée de mécanismes de régulation des discours, lesquels départagent « l'acceptable discursif d'une époque » de

Des exemples de ces trois possibilités (*dit, retenu, non-dit*) seront présentés à l'intérieur de cette seconde partie qui aborde les moments déterminants de la réception – ou de la réception partielle – de *Refus global* en 1948 et 1949. Dans un premier temps, une description factuelle et quantitative de la réception montre que l'œuvre automatiste a bel et bien été reçue comme un recueil lors de sa parution, bien que ce qui en a été *dit* à ce moment ne corresponde pas tout à fait à ce qui en a été *retenu* dans l'histoire. Un portrait du contexte artistique des années 1940 vise, dans un deuxième temps, à poser les critères de légitimité en vigueur à l'époque et à situer le groupe automatiste dans ce milieu afin de dégager l'horizon d'attente qui accueillera *Refus global* à sa parution. Dans un troisième temps, sont exposés cinq facteurs qui ont contribué, soit à favoriser la lecture (positive ou non) du recueil, soit à déclencher le processus d'occultation. Ces facteurs, qui vont de la matérialité de l'objet au silence provoqué par les répliques assassines de ses auteurs, sont ordonnés en fonction de leur moment d'apparition dans le discours de presse. Bien qu'ils émergent à des moments distincts de la réception (l'objet-livre venant assurément avant la réaction des critiques et le renvoi de Borduas), les facteurs ne se substituent cependant pas l'un à l'autre : une fois apparues, les différentes formes de difficultés d'interprétation coexistent et leurs effets sur la réception du recueil se combinent ou s'entrechoquent, d'où le fait qu'elles soient regroupées dans un seul chapitre, lequel permet les croisements entre les facteurs.

J'évoquerai à quelques occasions des interprétations qui auraient été susceptibles de résoudre la tension texte/recueil au moment de la première réception, mais qui étaient rendues impossibles par le contexte. De ces *non-dits* de la réception initiale, certains trouveront place dans les réceptions subséquentes, alors que se modifiera l'horizon d'attente, tandis que d'autres demeurent inexploitées. L'étude des premiers discours critiques sur l'œuvre permet donc de constater qu'en retournant aux sources de la réception, il s'avère possible de découvrir des virtualités qui ont d'abord été niées ou étouffées par l'horizon d'attente et de faire de celles-ci de nouvelles pistes d'analyse qui paraissent aujourd'hui tout à fait pertinentes.

---

« l'impensable ou [du] "pas-encore-dit" » (Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, « L'univers des discours », 1989, p. 19-26).

## CHAPITRE TROISIÈME

### LA PREMIÈRE RÉCEPTION : UNE ÉTAPE CRUCIALE

La première réception de *Refus global*, qui débute le 25 juillet 1948 avec l'annonce de la parution et se termine en septembre 1949 avec un texte substantiel de Robert Élie, compte 107 objets sémiotiques secondaires (OSS)<sup>1</sup> de nature et de sources diverses, d'où l'importance, avant de dresser un portrait statistique de la réception et des trois phases qui la constituent, de jeter un œil aux revues et aux journaux qui accueillent cette première réception.

#### 3.1 Portrait du corpus de presse

La quasi-totalité<sup>2</sup> des OSS formant la première réception de *Refus global* sont parus dans des périodiques, pour la plupart québécois<sup>3</sup>, relevant de domaines et d'idéologies variés : quotidiens conservateurs et catholiques (*Le Devoir*, *Montréal-Matin*) ou plus libéraux (*Le Canada*, *La Patrie*), hebdomadaires populaires (*Le Petit Journal*) ou régionaux (*Le Clairon*, *Le Progrès de Saguenay*), journal étudiant (*Le Quartier latin*), revues artistique (*Canadian Art*) ou catholique (*Relation*, *L'Action catholique*)... En plus de la diversité des périodiques constituant le corpus critique, il faut signaler leur nombre relativement élevé, soit 19 journaux ou revues distincts, dont 11 font paraître deux articles ou plus sur ce qu'on peut appeler « l'affaire *Refus global* » (voir le Tableau I, page suivante).

Le nombre et la variété des périodiques témoignent ainsi d'une couverture étendue de l'événement : la parution de *Refus global* et les conséquences qu'elle engendre retenant l'attention de plusieurs médias entre août 1948 et septembre 1949, on ne peut considérer qu'il

---

<sup>1</sup> Une liste bibliographique des OSS de la première réception est fournie à la fin de la deuxième partie (p. 256). Tout au long de la thèse, les références aux articles du corpus seront faites à partir de listes fournies à la fin des deuxième et troisième parties, sous la forme<sup>(1)</sup>. Cette façon de faire, tout en allégeant le texte, permet de distinguer les OSS retenus au corpus de ceux qui servent de référence ou de complément de l'argumentation. En outre, cela donne l'occasion de regrouper les OSS dans une liste bibliographique en ordre chronologique, ce qui, dans une étude de réception, offre un point de vue différent des bibliographies adoptant l'ordre alphabétique et les distinctions thématiques et formelles (article, chapitres, monographies...) convenues.

<sup>2</sup> Le seul OSS non paru dans un périodique est le pamphlet *Projections libérantes* de Borduas<sup>(98)</sup>.

<sup>3</sup> Quatre articles ont été retenus dans le corpus de cette réception malgré qu'ils n'appartiennent pas au contexte québécois, trois proviennent des périodiques ontariens *Le Droit*<sup>(46)</sup>, *Canadian Art*<sup>(79)</sup> et *Windsor Daily Star*<sup>(68)</sup> et l'autre du *Time* de New York<sup>(52)</sup>. Chacun trouve des échos dans la réception québécoise.

s'agit d'un événement marginal, confiné à un espace discursif réservé aux seuls initiés. Néanmoins, l'étendue du discours médiatique est restreinte à la région, voire à la ville de Montréal<sup>4</sup> : tous les périodiques faisant paraître plus d'un article sur le sujet pendant cette période sont montréalais, à l'exception de deux journaux de Saint-Hyacinthe. L'importance accordée à *Refus global* dans *Le Clairon* principalement<sup>5</sup> s'expliquerait par la proximité géographique de la ville de Saint-Hilaire, d'où est originaire Borduas, et par la présence du chroniqueur artistique Charles Doyon, qui est, en 1948, le plus fervent défenseur de l'automatisme. En plus d'être restreint à la métropole, le phénomène « *Refus global* » est surtout francophone; en effet, aucun journal anglophone québécois n'en fait mention.

Le Tableau I révèle également la prééminence du journal *Le Canada* dans l'appareil de réception : celui-ci fait paraître 37 textes en 42 semaines, c'est-à-dire près d'un texte par semaine, et ce, de façon régulière<sup>6</sup>. *Le Canada*, journal traditionnellement lié au Parti libéral,

**Tableau I – Description des périodiques et de leur contribution à la couverture de l'affaire *Refus global***

Périodique	Type	Ville de parution	Nombre d'articles
<i>Le Canada</i>	quotidien	Montréal	37
<i>Le Clairon</i>	hebdomadaire	Saint-Hyacinthe	16
<i>Le Devoir</i>	quotidien	Montréal	15
<i>Le Petit Journal</i>	hebdomadaire	Montréal	10
<i>Montréal-Matin</i>	quotidien	Montréal	6
<i>La Presse</i>	quotidien	Montréal	3
<i>Notre Temps</i>	hebdomadaire	Montréal	3
<i>La Patrie</i>	quotidien	Montréal	2
<i>Le Quartier latin</i>	bihebdomadaire	Montréal	2
<i>Le Courrier de Saint-Hyacinthe</i>	hebdomadaire	Saint-Hyacinthe	2
<i>La Revue dominicaine</i>	mensuel	Montréal	2
<i>Relation</i>	mensuel	Montréal	1
<i>Action catholique</i>	quotidien	Québec	1
<i>Amérique française</i>	trimestriel	Montréal	1
<i>Progrès de Saguenay</i>	quotidien	Saguenay	1
<i>Le Droit</i>	quotidien	Ottawa	1
<i>Canadian Art</i>	trimestriel	Toronto	1
<i>The Windsor Daily Star</i>	quotidien	Windsor	1
<i>Times</i>	hebdomadaire	New York	1

<sup>4</sup> Dans la capitale nationale, seule l'*Action catholique*<sup>(28)</sup> publie un article, mais il s'agit de la reprise du doublon d'un texte paru auparavant dans *Notre Temps*<sup>(16)</sup>.

<sup>5</sup> Ce journal fait paraître 16 articles, dont 13 en 14 parutions, entre le 13 août et le 19 novembre 1948.

<sup>6</sup> Du premier texte paru dans *Le Canada*, le 16 août 1948, au dernier, le 20 mai 1949, il est paru au moins deux textes par mois, à l'exception des mois de janvier (un seul texte) et mars 1949.

ressemble toutefois moins, à la fin des années 1940, à un organe de parti qu'à un journal d'information laissant une large place à la culture et au divertissement<sup>7</sup>. Sa tendance libérale se perçoit tout de même dans son parti pris affiché pour la modernité artistique; la lecture qu'on y fait de *Refus global* est donc d'abord esthétique et la défense de Borduas, à la suite de son congédiement, repose sur des arguments liés à la liberté d'expression et à l'autonomie de l'art. Cette perspective laisse voir qu'une part importante de la première réception – dans *Le Canada*, mais aussi dans d'autres périodiques – ne porte pas uniquement sur le texte éponyme de Borduas, duquel la critique ferait une lecture sociopolitique, mais qu'elle concerne aussi l'ensemble du recueil perçu comme un manifeste artistique. Elle laisse également voir que l'accueil fait à l'œuvre automatiste en 1948 comporte une part bienveillante et ne se réduit pas aux critiques et à la sanction réservées à Borduas, nonobstant ce que l'histoire en a retenu.

En plus de la diversité des périodiques qui composent la première réception, il faut souligner la nature tout aussi diverse des différents objets sémiotiques secondaires (OSS). Dans *Le Canada* par exemple, on retrouve certes des critiques, des comptes rendus ou des annonces appartenant aux OSSD, mais également des caricatures, des pastiches, un entrefilet relevant des OSSH et plusieurs lettres ouvertes de la catégorie des OSSM. Or, les textes qui inaugurent le discours de presse sont surtout des OSSD prenant la forme de comptes rendus descriptifs (ou, plus rarement, analytiques) qui abordent l'œuvre dans son ensemble. La nature même de la première réception – laquelle met le critique en présence d'un objet nouveau qu'il doit présenter au public – conduit à une lecture de l'œuvre dans son intégralité, c'est-à-dire, dans le cas de *Refus global*, à une lecture du recueil tel qu'il a été envoyé par la maison d'édition aux principaux médias de l'époque. Il n'est donc pas surprenant que les critiques parues immédiatement après la parution de l'œuvre fassent la part belle au recueil puisque c'est sous cette forme qu'a d'abord été diffusée l'œuvre automatiste.

### 3.2 Portrait statistique

Pour réaliser l'analyse statistique de la première réception, j'ai d'abord tenté de départager les OSS portant sur le texte « Refus global » de ceux portant sur le recueil *Refus global*, et ce,

---

<sup>7</sup> Voir André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours, tome 4 : 1896-1910*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, p. 168.

malgré la difficulté que peut poser cette distinction. De fait, seuls 74 des 107 OSS du corpus mentionnent le syntagme « refus global » ou traitent du « manifeste ». À partir de ces 74 articles, il est possible d'affirmer que texte et recueil se partagent une part similaire des mentions, c'est-à-dire qu'il est fait référence à « Refus global » 47 fois et à *Refus global* 52 fois; ils sont évoqués conjointement dans 25 articles, ce qui implique que 22 articles mentionnent seulement le texte éponyme et 27, seulement le recueil. On pourrait ainsi conclure qu'il y a bel et bien une forme d'équivalence entre l'intérêt porté au tout et à sa partie, voire un intérêt plus grand pour le recueil lors de cette réception. Or, il s'agit ici uniquement de mentions, ce dénombrement statistique ne faisant pas la distinction entre un OSS qui signale *Refus global*, mais se consacre au texte éponyme et un autre qui, au contraire, rend compte de l'ensemble du recueil dont fait inévitablement partie « Refus global ».

Ainsi, le classement des articles en fonction des mentions utilisées (*Refus global*; « Refus global ») ne s'avère pas concluant puisque, en outre, il m'obligerait à exclure du corpus les 33 articles qui ne nomment ni le texte ni le recueil et qu'il conduirait à restreindre la répartition des articles autour de ces deux sujets, alors que le discours critique aborde parfois, à partir d'eux, des questions plus générales<sup>8</sup>. De là, l'intérêt d'une classification plus large – et plus révélatrice – autour des sujets présentés précédemment<sup>9</sup> : l'automatisme, les Automatistes, le recueil, le texte éponyme et Borduas. Ce nouveau classement révèle que, des 107 articles du corpus, 23 (22 %) portent sur le mouvement, 11 (10 %) sur les Automatistes, 25 (23 %) sur le recueil, 46 (43 %) sur Borduas et son congédiement et, enfin, 1 (1 %) sur le texte éponyme et 1 (1 %) sur le climat de censure dans la province (classifié dans « Autres »).

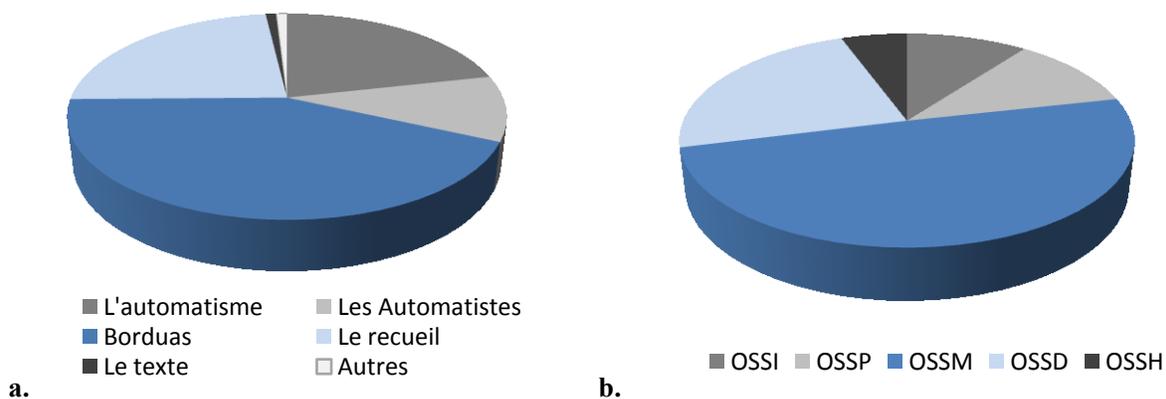
La répartition des sujets, illustrée dans la Figure 2 (page suivante), semble ainsi indiquer que la prééminence de Borduas comme objet du discours est déjà attestée en 1948-1949. Or, l'objet de ces articles n'est pas « Refus global », mais le renvoi que subit l'auteur à cause de ce texte, comme en témoigne la proportion similaire d'objets sémiotiques secondaires métacritiques (53 OSSM; 50 % du corpus)<sup>10</sup>, lesquels renvoient directement à cet événement de la réception.

---

<sup>8</sup> De fait, seuls 12 articles proposent un véritable compte rendu ou une analyse quelque peu détaillée du recueil *Refus global*<sup>(5,6,8,11,12,13,16,19,28,38,41,56)</sup> et un seul du texte « Refus global »<sup>(101)</sup>.

<sup>9</sup> Voir *supra* « 2.2 Traitement des données », p. 49.

<sup>10</sup> La première réception compte par ailleurs 25 OSSD (23 %), 12 OSSP (11 %), 6 OSSH (6 %) et 11 OSSI (10 %). En dehors de la prédominance des OSSM due au renvoi de Borduas, cette répartition est peu



**Figure 2 – Répartition des OSS de la première réception  
a. selon les sujets abordés; b. selon les types d'OSS**

Le congédiement de Borduas, de par l'ampleur du discours critique qui l'entoure, vient donc bouleverser le processus de réception et oblige à réorienter l'analyse du corpus en fonction d'une répartition des données de part et d'autre de cette rupture. Le renvoi du peintre devient dès lors un *moment pivot* de la réception, un « point de référence » au sens où l'entend Daniel Chartier lorsqu'il constate que, « [s]ouvent, la réception d'une œuvre s'organise à partir d'un article qui devient le point de référence de tout ce qui suit<sup>11</sup>. » Dans la réception de *Refus global*, ce rôle de point nodal n'est pas occupé par un article, mais par un événement qui fera en sorte que le discours critique, à compter de septembre 1948, ne pourra plus aborder l'œuvre sans traiter de Borduas, de son renvoi et de son texte. Les impacts du renvoi seront étudiés plus en détail dans la section du cinquième chapitre qui lui est consacrée<sup>12</sup> mais, pour l'instant, il convient d'en tenir compte dans la distribution statistique des OSS de ce corpus.

La première réception, qui s'étend sur un peu plus d'un an, a donc été divisée en trois phases : celle de la parution (du 9 août au 17 septembre 1948), celle du renvoi de Borduas (du 18 septembre au 30 octobre 1948) et celle des polémiques qui en découlent (de novembre 1948 à septembre 1949). Si j'ai retenu la date du 30 octobre pour séparer les deux dernières phases, c'est qu'à ce moment, les poussières du congédiement sont retombées et que le

---

éloquente, je ne m'y arrêterai donc pas ici. J'y reviendrai sporadiquement lorsque cela sera pertinent, mais ce mode de classement tenant compte du rapport du métatexte à l'œuvre commentée sera plus utile dans la troisième partie, lorsqu'il s'agira de traiter un corpus plus volumineux. Dans la première réception, le choix des sujets s'avère généralement plus révélateur.

<sup>11</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 30*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 30.

<sup>12</sup> Voir *infra* « 5.4 Subir les conséquences : le renvoi de Borduas », p. 187.

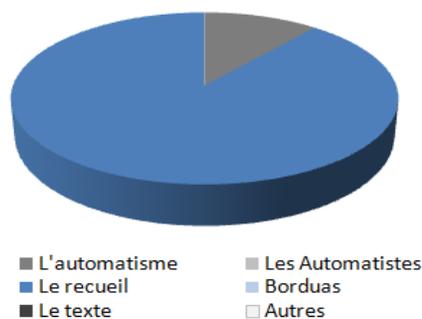
contenu des articles se modifie au profit de réflexions plus larges – et de débats plus musclés – sur le mouvement automatiste, d'où le nom donné à la dernière phase. En outre, sur le plan quantitatif, cette division fait de la phase du renvoi une période de 40 jours équivalente – et donc comparable – à celle de parution qui la précède.

### 3.2.1 La parution

La première phase de la réception est caractérisée par la prise en compte de l'ensemble de l'œuvre : sur les 19 OSS publiés entre le 9 août<sup>13</sup> et le 17 septembre 1948, aucun ne porte exclusivement sur Borduas, sur son texte ou sur les Automatistes, et seuls 2 (11 %) traitent de l'automatisme comme mouvement (Figure 3).

Bref, la majorité des articles de cette phase (17 des 19 OSS (89 %)) s'attachent à annoncer la parution du recueil, à le décrire et à définir (ou à tenter de définir) son propos. Cet article du *Canada* est représentatif du type de description détaillée, et généralement objective, qu'on retrouve lors de la parution :

Un manifeste artistique paraissant à la Librairie Tranquille, Montréal, sous le titre de « Refus Global » [*sic*], lance le groupe automatiste surrationnel en peinture. L'ouvrage comprend huit textes distincts : le manifeste « Refus Global » qui a été rédigé par Paul-Émile Borduas et qui est endossé intégralement par seize signataires; un lexique intitulé « Commentaire sur des mots courants »; trois pièces dramatiques de Claude Gauvreau : « Au Cœur des Quenouilles », « Bien-Être » et « L'ombre sur le Cerceau », accompagnées de photographies; un essai de Bruno Cormier sur l'évolution de la forme, « L'œuvre picturale est une expérience »; le texte d'une conférence de Françoise Sullivan sur les disciplines chorégraphiques, « La danse et l'espoir », accompagné de photographies; et un mot d'ordre de Fernand Leduc « Qu'on le veuille ou non ». L'ouvrage offre également des reproductions des œuvres de Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle; et deux vues d'exposition de peinture. Le tirage de ce manifeste, qui laissera sa trace, est limité à 400 exemplaires. Il est probablement prudent de s'en procurer un exemplaire le plus tôt possible. Mithra-Mythe, éditeur<sup>(11)</sup>.



**Figure 3 – Répartition des OSS de la phase de la parution selon les sujets abordés**

<sup>13</sup> Date du lancement, mais j'inclus également dans cette période les trois annonces de parution qui ont été publiées les 25 juillet et 8 août dans *Le Petit Journal* et le 7 août dans *La Patrie*.

À l'exception des remarques finales concernant le caractère potentiellement marquant de l'œuvre, l'énumération des composantes reste neutre, l'objectif étant de donner un aperçu de la nouvelle parution. Le détail du contenu du recueil amène par ailleurs la critique à souligner l'aspect multidisciplinaire et on constate que, dans les articles de cette phase, la plupart des composantes et des créateurs du recueil reçoivent leur part de commentaires : outre « Refus global », évoqué à 7 reprises, les autres textes de Borduas reçoivent 4 mentions; Gauvreau, 12; Sullivan, 5; Cormier, 6 et Leduc, 4; les participations de Perron et de Riopelle sont signalées respectivement 1 et 3 fois, et la présence d'illustrations l'est 5 fois (voir Tableau II, p. 73). Cependant, la couverture réalisée par Gauvreau et Riopelle n'est jamais évoquée<sup>14</sup> : lorsqu'il est question de Riopelle, c'est en tant que membre du groupe ou à titre de peintre à l'origine d'une des toiles reproduites; quant à Gauvreau, la grande vedette de cette période, il est retenu pour ses textes et son style qui suscitent curiosité et moquerie, mais il n'est pas fait mention de son poème présenté en couverture.

Aux descriptions objectives du recueil et au détail de ses composantes s'ajoutent, lors des premiers moments de la réception, des considérations sur les idées qui y sont contenues, sur le propos de « ces jeunes gens, désireux de s'affranchir de toute contrainte et de s'avancer dans des voies inconnues<sup>(19)</sup>. » À ce sujet, deux voix distinctes se font entendre : l'apologie (« jamais au grand jamais, au pays inamovible et indivis de Québec, on aura vu pareille audace et outrancière intransigeance<sup>(13)</sup> ») et la condamnation (« se laisser guider exclusivement par l'instinct ou le désir “automatiste”. C'est un idéal épicurien qui emprunte à l'anarchisme<sup>(8)</sup> »). Or, même les critiques défavorables aux idées incluses dans *Refus global* lui consacrent des articles détaillés résumant bien son propos. Par exemple, l'article cité, tiré du *Petit Journal*<sup>(8)</sup>, occupe l'entièreté de la page 4 du journal<sup>15</sup>, il est accompagné de photographies de Borduas, de Leduc et de Claude Gauvreau, et il aborde à la fois la philosophie et l'art automatistes en évoquant presque toutes les composantes du recueil (à l'exception de la couverture et du texte de Sullivan).

La réception du recueil automatiste semble ainsi s'amorcer rondement dans le mois suivant sa parution. Malgré les critiques acerbes de quelques journalistes – voire grâce à elles –, *Refus global* obtient visibilité et reconnaissance. La multidisciplinarité du groupe et du recueil est

---

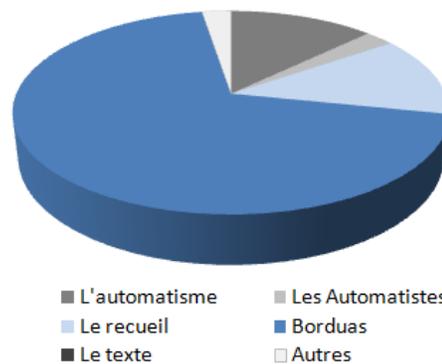
<sup>14</sup> Une explication possible à cette absence est avancée plus loin. Voir « 5.1.1 La matérialité », p. 122.

<sup>15</sup> Les pages 1 à 24 forment la section « magazine ».

évoquée et les critiques eux-mêmes sont curieux de connaître les conséquences qu'engendrera cette œuvre : « Nous verrons ce que cela donnera<sup>(13)</sup>! »

### 3.2.2 *Le renvoi de Borduas*

La conséquence la plus directe de la parution du recueil est sans aucun doute le renvoi de Borduas de son poste de professeur à l'École du meuble. Ce congédiement, rendu public le 18 septembre<sup>16</sup>, modifie l'ensemble du discours critique entourant le recueil. Pendant cette phase (du 18 septembre au 30 octobre), 27 des 39 OSS parus (69 %) portent sur Borduas, bien qu'aucun ne s'arrête spécifiquement à son texte. Parmi les autres articles, 1 aborde un sujet « autre » (2,5 %), 5 (13 %) traitent de l'automatisme, 1 (2,5 %) prend à partie les Automatistes et leur défense de Borduas, et 5 (13 %) seulement poursuivent l'analyse du recueil (Figure 4). Il est donc évident que le discours sur l'œuvre s'efface au profit du discours sur le renvoi.



**Figure 4 – Répartition des OSS de la phase du renvoi selon les sujets abordés**

*Refus global* ne sera alors mentionné que comme la cause de celui-ci. De fait, plusieurs journalistes reproduisent la lettre du sous-ministre, Gustave Poisson, qui annonce au directeur de l'École du meuble, Jean-Marie Gauvreau, la suspension de Borduas « parce que les écrits et les manifestes qu'il publie, ainsi que son état d'esprit ne sont pas de nature à favoriser l'enseignement que [le gouvernement] v[eut] donner<sup>17</sup> ». Cette citation, qui ne mentionne d'ailleurs pas le titre des « écrits » en question, sera souvent la seule mention faite de l'œuvre dans les articles de cette période. Bien qu'implicite, l'allusion aux « écrits » semble renvoyer au texte éponyme, lequel porterait la charge subversive pouvant justifier la mise à pied. Les allusions aux autres textes et aux autres auteurs se font par conséquent plus rares dans cette phase de la réception : si 32 des 39 OSS nomment Borduas et 24 renvoient à « Refus global »,

<sup>16</sup> Date à laquelle paraissent les premiers articles sur le sujet<sup>(20,21)</sup>, bien que Borduas soit suspendu de ses fonctions depuis le 4 septembre. Le renvoi officiel sera, pour sa part, prononcé à la fin octobre.

<sup>17</sup> Cette lettre est reproduite dans <sup>(20,21,25,26,32,33,36,47)</sup>.

aucun ne mentionne ses deux autres textes, 5 traitent encore de Gauvreau, 1 de Sullivan, 3 de Cormier, 2 de Leduc, 1 de Riopelle et aucun de Maurice Perron ou de ses photographies (voir le Tableau II, p. 73).

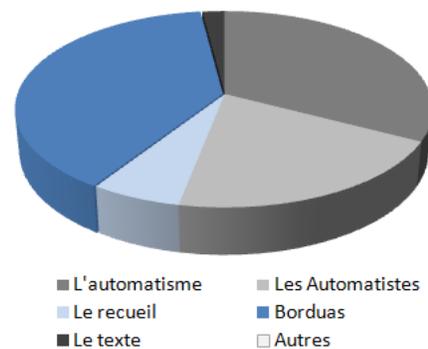
Le renvoi participe donc grandement à la concentration de la réception autour du texte éponyme et de la figure de Borduas, de même qu'à l'élargissement des enjeux du discours critique. Aussi cette deuxième phase de la première réception est-elle cruciale pour comprendre le changement dans le parcours critique de *Refus global*.

### 3.2.3 *Le temps des polémiques*

S'il semble normal que le congédiement de Borduas jouisse d'une couverture médiatique importante dans les jours suivant l'évènement, il demeure essentiel de considérer la réception ultérieure afin de dégager l'impact réel qu'a eu le renvoi sur le sort réservé au recueil. À compter de novembre 1948, on constate en effet que l'engouement médiatique qu'a suscité le congédiement s'est quelque peu calmé. La dispersion du discours critique persiste néanmoins et tend même à s'exacerber, si bien que le recueil est de nouveau écarté du centre du discours et relégué au quatrième rang des sujets abordés.

Il demeure toutefois difficile de tirer une conclusion claire quant à l'orientation que prend alors la réception puisque, des 49 OSS de cette phase, 10 (20 %) traitent des Automatistes, 3 (6 %) du recueil, 19 (39 %) de Borduas et 1 (2 %) – le dernier – du texte éponyme. Si Borduas demeure dominant dans cette phase de la réception, notamment en raison des comptes rendus de ses expositions dans lesquels son renvoi est sans cesse rappelé, le tiers de ce corpus, soit 14 (33 %) OSS, est consacré au mouvement automatiste (Figure 5).

Après la composition du recueil (1<sup>ère</sup> phase) et son auteur principal (2<sup>ème</sup> phase), le discours critique s'intéresse donc à la philosophie du mouvement, laquelle porte à discussion. En effet, plusieurs polémiques auxquelles prennent part les Automatistes s'enclenchent alors; elles concernent certes les idées et le statut du mouvement automatiste, mais également le rôle de la



**Figure 5 – Répartition des OSS de la phase des polémiques selon les sujets abordés.**

critique, la couverture médiatique réservée à *Refus global* et au renvoi de Borduas et l'attitude du groupe. Le principal intérêt de ces échanges, parfois caustiques, entre la critique et les Automatistes est de révéler le rôle – pas toujours avantageux – qu'ont joué les auteurs dans la réception de leur œuvre, rôle sur lequel je reviendrai d'ailleurs. Ces polémiques impliquent également des intervenants qui, dans le cadre de leur dialogue avec les auteurs, ont l'occasion de mieux développer leur opinion sur l'œuvre que dans une critique isolée, ce qui permet de mieux comprendre certains enjeux de la réception.

En définitive, ces polémiques épuisent le débat (et les belligérants) ou s'éloignent de l'œuvre, si bien que, dès la fin de 1948, le discours critique sur l'œuvre semble s'essouffler, on atteint alors un premier embouteillage, alors que l'œuvre est bien présente à la mémoire, mais que le discours à son sujet ne semble plus pouvoir se renouveler. « *Refus global* » est déjà devenu un *point de référence*, son interprétation s'est réifiée au point que l'œuvre ne mérite plus qu'on l'interroge. Le titre suffit alors pour évoquer le « climat particulier de la province de Québec, avec ses relents d'enfants du paradis, d'enfants de la collaboration, de cadenas et de refus global<sup>(54)</sup> » ou pour désigner une posture critique : *Le Quartier latin* annonce d'emblée, dans un article intitulé « Notre manière », que certains de ses chroniqueurs de la page des lettres adhèrent à des positions « allant jusqu'à ce "Refus global", qui met à vif, dans la manière excessive et violente<sup>18</sup> » de concevoir le travail artistique. Ainsi, le syntagme « refus global » existe désormais par lui-même et, dans une certaine mesure, il ne renvoie plus ni au recueil, ni même au texte éponyme, lesquels ne sont plus interrogés, le texte sert d'ailleurs plutôt de *référence* ou de *prétexte* pour traiter des questions plus larges tels le surréalisme, le statut de Borduas, l'attitude des Automatistes ou la liberté d'expression.

L'évacuation du recueil est particulièrement manifeste dans les derniers textes composant la première réception, lesquels abordent les activités de Borduas après son renvoi : deux expositions et la parution de *Projections libérantes*. Ainsi, au mois de mai 1949, Borduas est à nouveau au-devant de la scène médiatique. Dans cette perspective, l'article de Robert Élie dans la *Revue dominicaine*, qui clôt cette première réception, est représentatif de l'image projetée par *Refus global* un an plus tard : malgré l'apaisement du discours sur son renvoi, Borduas continue d'occuper une part importante du corpus de réception et c'est le peintre et

---

<sup>18</sup> Pierre Lefebvre, « Notre manière », *Le Quartier latin*, 5 octobre 1948, p. 1.

son texte qui sont au cœur du premier article substantiel sur l'œuvre automatiste, alors que le recueil, les composantes marginales ou leurs auteurs n'y sont pas mentionnés.

### **Conclusion : les hauts et les bas de la réception**

Somme toute, le portrait de la dernière phase de la réception laisse croire qu'il y a bien eu, dès 1948, une marginalisation des autres composantes du recueil par rapport à « Refus global ». Or, un regard sur les diverses mentions faites de Borduas et du texte éponyme d'abord, puis des composantes marginales, tend à nuancer cette première hypothèse.

Comme l'indique le Tableau II, les composantes marginales, bien que leurs mentions demeurent éparses, ne sont pas complètement éclipsées du discours critique pendant la période du renvoi au cours de laquelle elles récoltent jusqu'à 5 mentions sur 39 OSS pour les composantes de Gauvreau. Or, durant la phase des polémiques, si les autres textes de Borduas et ceux de Gauvreau réintègrent quelque peu le discours (avec 2 et 8 mentions), les autres composantes semblent désormais oubliées, alors qu'à peine 1 OSS sur 50 les mentionne.

Afin de mieux illustrer la distinction entre la réception de Borduas et de son texte et celle des composantes marginales, il est utile de les regrouper en deux catégories (voir les deux dernières rangées du Tableau II) et de comparer l'évolution de la réception de chacune d'elle. On voit dès lors apparaître deux cheminements opposés. D'une part, Borduas et le texte

**Tableau II – Nombre d'OSS mentionnant ou citant l'une ou l'autre des composantes ou leur auteur dans les trois phases de la première réception**

	<b>Phase de la parution (19 OSS)</b>	<b>Phase du renvoi (39 OSS)</b>	<b>Phase des polémiques (49 OSS)</b>
<b>Borduas</b>	10	32	23
<b>« Refus global »</b>	7	24	12
<b>« Commentaires... » ou « En regard... »</b>	4	0	2
<b>Gauvreau ou un de ses 3 textes</b>	12	5	8
<b>Sullivan ou « La danse et l'espoir »</b>	5	1	1
<b>Cormier ou « L'œuvre picturale... »</b>	6	3	1
<b>Leduc ou « Qu'on le veuille ou non »</b>	4	2	1
<b>Riopelle</b>	3	1	0
<b>Perron</b>	1	0	1
<b>Illustrations (couverture ou photographies) sans mention d'auteur</b>	5	0	1
<i>Borduas ou « Refus global »</i>	<i>10</i>	<i>34</i>	<i>26</i>
<i>Une des composantes marginales</i>	<i>13</i>	<i>11</i>	<i>12</i>

éponyme connaissent une hausse marquée de leur couverture médiatique pendant la phase du renvoi : les articles qui mentionnent l'un ou l'autre passant de 53 % (10/19) à 87 % (34/39) avant de redescendre à 53 % (26/49), au même point où il était au moment de la parution, ce qui permet d'affirmer que la visibilité médiatique de Borduas et de son texte s'est maintenue, même après son renvoi. D'autre part, les composantes marginales, bien reçues dans le discours critique au départ (68 % (13/19) des OSS font référence à au moins l'une d'entre elles), se voient éclipsées lors de la phase du renvoi alors que moins du tiers (28 %; 11/39) des OSS les évoquent, proportion qui diminue à moins du quart à 24 % (12/49) pendant la troisième phase. Bref, pour elles, le congédiement de Borduas semble avoir été fatal<sup>19</sup>; elles ne parviennent pas à retrouver, une fois la poussière du renvoi retombée, la visibilité qu'elles avaient à la parution du recueil et semblent plutôt suivre la voie menant à l'oubli.

Or, comme je l'ai mentionné au début de ce chapitre, cette répartition statistique, qui ne tient compte que des mentions, peut s'avérer trompeuse ou, à tout le moins, incomplète, c'est pourquoi il faut lui adjoindre une analyse discursive afin de voir si les quelques critiques qui mentionnent les composantes marginales, bien que peu nombreuses, ont su créer le discours unifié que Daniel Chartier désigne comme le critère essentiel pour que l'œuvre puisse intégrer l'histoire culturelle québécoise. Cela sera l'objet du chapitre cinq, mais avant de s'inscrire dans l'histoire, l'œuvre doit d'abord s'insérer dans un contexte dont il convient maintenant de tracer le portrait.

---

<sup>19</sup> Néanmoins, les composantes marginales sont en partie sauvées de l'oubli par la réception que le recueil connaît à l'extérieur du Québec lors de la troisième phase de la première réception. Des revues spécialisées comme *Canadian Art* à Toronto<sup>(79)</sup> et *Paru* à Paris font paraître des comptes rendus qui traitent de l'ensemble du recueil et de la majorité de ses composantes, en plus d'aborder la matérialité de l'objet-livre (Aimé Patri, « Refus global », *Paru. L'actualité littéraire, intellectuelle et artistique*, Paris, Les éditions Odile Pathé, n° 48, novembre 1948, p. 63.). Il en est de même de l'article rédigé par Guy Jasmin pour le *Windsor Daily Star*<sup>(68)</sup>. Au sujet de la réception étrangère qui se poursuit dans la réception subséquente, voir *infra* « 7.3.3 La réception étrangère : le salut hors du récit commun », p. 400.

## CHAPITRE QUATRIÈME

### RÉPONDRE AUX ATTENTES : LE CONTEXTE ARTISTIQUE DES ANNÉES 1940

« La jeune peinture connaît depuis ces dernières années une activité assez entreprenante à Montréal. Les expositions se multiplient, des forums ont lieu où l'on discute art, des manifestes s'impriment, des cénacles se forment, enfin, "ça grouille" pour reprendre la parole d'un confrère. »

Jacques DELISLE<sup>(PY6)</sup>

« Au Canada français, ça bouge<sup>1</sup> », annonce d'entrée de jeu André Langevin dans un article de 1947. Contrastant avec l'idée encore prégnante aujourd'hui d'une province conservatrice et immobile, le discours critique des années 1940 présente plutôt le Québec – et surtout Montréal – comme une plaque tournante des arts visuels au Canada et dans le monde. Ainsi, à l'époque, « on admet communément qu'il y a effervescence artistique et littéraire à Montréal depuis quelques années<sup>(12)</sup> ».

Ce dynamisme serait, entre autres, le fait de deux figures marquantes de l'histoire de l'art québécois : Alfred Pellan et Paul-Émile Borduas qui, entourés de leur groupe respectif, travaillent à faire valoir l'art moderne. Le premier, de retour à Montréal en 1940 après un séjour à Paris, est embauché comme professeur à l'École des beaux-arts où il participe aux manifestations menant à la démission du directeur Charles Maillard, symbole de l'académisme institutionnel. Le second, professeur à l'École du meuble depuis 1937, expose ses premières gouaches abstraites en 1942 et devient le mentor de jeunes artistes avec lesquels il forme bientôt le groupe des Automatistes. Occupant des positions concurrentes, parce que similaires, dans le champ, Pellan et Borduas sont donc en lutte constante pour s'arroger le devant de la scène artistique moderne<sup>2</sup>. Comme l'affirme toutefois Guy Robert,

---

<sup>1</sup> André Langevin, « Une Revue d'arts graphiques », *Notre Temps*, 14 juin 1947, p. 4.

<sup>2</sup> L'histoire des rivalités entre Pellan et Borduas, et entre l'École des beaux-arts et l'École du meuble est connue, je n'y reviens pas ici en détail, invitant plutôt le lecteur à consulter ces sources : François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste 1941-1954*, Montréal, Lanctôt, 1998, p. 117-122, 202-207, 234-240, 448-453; François Gagnon, « Pellan, Borduas and the Automatistes. Men and Ideas in Québec », *Artscanada*, vol. 29, n<sup>os</sup> 174-175, décembre 1972/janvier 1973, p. 48-55; Marcel Fournier, « Borduas et les paradoxes de l'art vivant », *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Les

avant la parution [du] manifeste en août 1948, Borduas occupe encore un second rang dans le milieu québécois des arts plastiques, dont Pellan domine la scène avec brio, à la fois par ses tableaux et par sa personnalité, et aussi par son statut de professeur titulaire de l'atelier de peinture moderne à l'École des beaux-arts de Montréal; Borduas doit se contenter d'enseigner le dessin et la composition à l'École du meuble de la métropole<sup>3</sup>.

*Refus global* agit donc, à sa parution, comme une prise de position (au sens bourdieusien du terme) permettant à Borduas de ravir la place de dominant à Pellan qui avait pourtant fait paraître, avec son groupe, le manifeste *Prisme d'Yeux* quelques mois plus tôt.

À partir du contexte antérieur à la parution de *Refus global*, je chercherai, dans ce chapitre, à définir les enjeux qui agitaient le champ artistique à l'époque ainsi que les critères qui prévalaient dans le jugement esthétique. L'analyse d'une polémique dans *Le Quartier latin* mettra d'abord en lumière deux conceptions de l'œuvre d'art et deux paradigmes d'interprétation concurrents en 1945, alors qu'émerge l'art moderne au Québec. Puis, l'étude de la réception du mouvement Prisme d'Yeux révélera les critères d'évaluation des œuvres modernes privilégiés par les critiques en 1948. Sera ensuite examiné le statut des Automatistes en 1948, notamment par un regard sur l'accueil qui a été fait aux expositions antérieures à la parution du recueil. Enfin, ce portrait du contexte sera complété par une étude des annonces du lancement et des tout premiers textes modelant les attentes du public et de la critique en juillet et en août 1948. Le concept d'horizon d'attente sera alors élargi pour intégrer les discours immédiatement contemporains de la parution : même s'ils font partie de la réception, ces premiers textes donnent le ton aux articles plus substantiels qui suivront et, en ce sens, ils participent aussi pleinement de l'horizon d'attente.

Selon cette perspective, le concept d'*horizon d'attente* réfère moins à ce qui précède l'œuvre qu'à ce qui précède tout nouveau texte critique venant se greffer à la réception; il agit véritablement comme un horizon qui suit la réception, chaque nouvelle critique répondant à un horizon d'attente qui lui est propre. Lorsque Jauss développe son concept dans les années 1970, il l'associe principalement au contexte spécifique de la parution de l'œuvre nouvelle : il vise à reconstituer, à partir de critères objectifs, « l'horizon d'attente d[u] premier public » au

---

éditions coopératives Albert-Saint-Martin, 1986, p. 180-185; Germain Lefebvre, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 110-115; Paul-Émile Borduas, « Projections libérantes », Mithra-Mythe, 1948 (disponible dans *Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « BNM », p. 393-479); Guy Robert, *L'Art au Québec depuis 1940*, La Presse, Montréal, 1973, p. 64-78.

<sup>3</sup> Guy Robert, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, Ottawa, Alain Stanké, 1977, p. 13, 15.

« moment où jadis une œuvre a été créée et reçue<sup>4</sup> ». S'il évoque à quelques reprises l'idée d'une modification de l'horizon dans la diachronie, il traite alors d'*horizon littéraire*, et non d'*horizon d'attente*<sup>5</sup>, le changement relevant d'« une nouvelle phase de l'évolution littéraire » qui permettrait, par exemple, de « jet[er] une lumière inattendue sur une littérature oubliée<sup>6</sup> ». Il semble ainsi que, chez Jauss, l'horizon qui accueille une œuvre serait exempt des discours antérieurs sur celle-ci : le concept s'appliquerait dès lors uniquement à une œuvre nouvelle ou à une œuvre oubliée, vierge de métadiscours, et redécouverte à la faveur d'un nouveau contexte. Dans une optique d'étude de réception diachronique, j'ajouterais donc au double *horizon d'attente littéraire et social* proposé par Jauss, un *horizon d'attente métadiscursif*, englobant ce qui a été dit et écrit précédemment sur l'œuvre. En accord avec les mécanismes d'accumulation et de concurrence des discours décrits par Daniel Chartier, il apparaît en effet que la réception critique antérieure oriente les nouveaux discours sur l'œuvre.

Avant d'entreprendre cette étude de l'horizon d'attente, un mot sur cette partie du corpus<sup>7</sup> composée de prises de position des Automatistes, d'articles les concernant, de textes illustrant l'état des champs littéraire et artistique à l'époque, ainsi que de diverses critiques traitant des expositions automatistes et du manifeste *Prisme d'Yeux*. Ces OSS donnent un aperçu des critères esthétiques qui prévalaient alors; ils constituent également une base discursive utile pour comparer la réception de *Refus global* à celle d'œuvres similaires. Il convient toutefois de souligner que cette soixantaine de textes ne résume pas l'ensemble du discours social de l'époque, dont il constitue tout au plus un échantillon, et qu'elle n'épuise pas non plus l'horizon d'attente de *Refus global* : ce corpus ne vise pas à dresser un portrait exhaustif du contexte ni à mettre en évidence l'ensemble des facteurs qui ont joué – ou qui auraient pu jouer – un rôle dans l'accueil réservé au recueil automatiste; l'usage qui est fait de ces OSS et la valeur que je leur octroie proviennent d'un regard rétrospectif déterminé par la réception effective de *Refus global*. Ne sont donc retenus que les éléments qui permettent d'expliquer, en partie, l'accueil qui sera observé au cinquième chapitre.

<sup>4</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 54, 63.

<sup>5</sup> « Il peut en outre arriver qu'une signification virtuelle reste ignorée jusqu'au moment où l'évolution littéraire, en mettant à l'ordre du jour une poétique nouvelle, aura atteint l'*horizon littéraire* où la poétique jusqu'alors méconnue deviendra enfin accessible à l'intelligence. » (*Ibid.*, p. 73, je souligne.)

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>7</sup> Une liste bibliographique des articles de l'horizon d'attente est fournie à la fin de la deuxième partie (p. 255). Les références à ceux-ci seront faites à partir des sigles de cette liste (sous la forme<sup>(PY1)</sup>).

#### 4.1 Débats sur l'art dans *Le Quartier latin*

À la rentrée scolaire de septembre 1945, la nouvelle équipe de rédaction du *Quartier latin*, journal des étudiants de l'Université de Montréal, sent le besoin de prendre position sur la question qui occupe le champ artistique à l'époque, soit celle de la légitimité de l'art moderne. À cet effet, le rédacteur en chef, Jean-Louis Roux – futur grand homme de théâtre, alors étudiant en médecine –, publie un article intitulé de façon éloquente « Définitions nos positions », dans lequel il expose l'alternative qui se présente à tout critique d'art au milieu des années 1940 :

Férons-nous partie de ce groupe d'illuminés qui vénèrent comme relique authentique tout ce qui porte le nom de surréalisme et qui crient au chef-d'œuvre dès qu'un de leurs disciples touche quoi que ce soit, ne fût-ce qu'un petit bout de ferraille tortillé avec art? Ou nous jetterons-nous plutôt du côté de ce groupe de bonzes qui se refusent à tout raisonnement censé [*sic*] devant une manifestation artistique un peu osée et entrent dans des transes prophétiques pour jeter l'anathème sur quiconque se permet d'y découvrir un peu de beauté<sup>(QL1)</sup>?

Fervents de l'art moderne (incarné par le surréalisme) et défenseurs de l'académisme sont ici renvoyés dos à dos en raison de leur dogmatisme relevant, soit d'un excès de ferveur, soit d'un conservatisme immobile et fermé. Or, on s'en doute, ce manichéisme ne reflète pas la réalité de la critique de l'époque, alors même que *Le Quartier latin* adopte une position mitoyenne consistant à juger les œuvres selon « les critères éternels : la sincérité de l'auteur, la logique de son système, etc. », mais aussi, selon « une foule d'impondérables qui ne peuvent s'exprimer, mais qui sont essentiels dans le jugement d'une œuvre » et qui sont donc laissés à la « faculté sensitive du critique<sup>(QL1)</sup> ».

Le choix de ces critères que Roux dit « éternels » suscite tout de même une réaction de la part d'un étudiant en philosophie qui lui envoie une réponse : selon François Lapointe, l'art ne se mesure pas en fonction de l'émotion ressentie ou de la sincérité de l'artiste; pour lui, « en art, aucune attitude ne manque de sincérité, quand le résultat est beau<sup>(QL2)</sup> », et cette beauté ressort d'un ensemble de « rapports, [de] proportions, [d']ensembles ordonnés d'un ordre évident pour l'intelligence analysante et ordonnatrice<sup>(QL2)</sup> »<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Fernand Leduc avait également préparé une réplique à l'article de Roux, mais celle-ci ne fut jamais publiée, peut-être Leduc s'est-il avéré satisfait de la réponse de Lapointe et du débat qui s'en suivit. (Voir à ce sujet : François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste, op. cit.*, p. 223-227).

S'affrontent ici deux types de critères relevant de deux schèmes interprétatifs opposés : le premier fait appel à la rationalité du critique, à l'harmonie et à la beauté de l'œuvre; le second compte sur la sensibilité du spectateur et sur sa capacité à déceler et à apprécier l'intention du créateur. Schématiquement, ces modes d'interprétation se rapportent, pour l'un, à l'art traditionnel, selon lequel le jugement doit porter sur l'œuvre en tant que produit d'une démarche esthétique, et, pour l'autre, à l'art moderne, lequel exige plutôt qu'on mesure la valeur de l'œuvre à l'expérience partagée entre le créateur et le récepteur. Le débat entre Roux et Lapointe est donc révélateur de la tension entre critères d'évaluation traditionnels, réputés objectifs (composition, harmonie des couleurs et des formes, respect des proportions...), et critères d'évaluation modernes, plus subjectifs (faculté de l'artiste à toucher ou à faire réfléchir le spectateur par son art), qui s'installe au moment de l'avènement de l'art moderne au Québec. Il témoigne, par le fait même, de la nécessité, pour les critiques, de revoir leurs schèmes interprétatifs en fonction des nouvelles exigences apportées par cette nouvelle production esthétique.

Pourtant, si Lapointe tend à envisager l'art moderne selon des critères convenant davantage à l'art traditionnel, il ne conteste pas ni ne déplore l'arrivée de cette modernité artistique. Il souhaite plutôt profiter de ce contexte pour « porter le débat plus haut<sup>(QL2)</sup> » en interrogeant le regard que le critique doit poser sur l'art. À cet égard, il reproche à Roux d'envisager la question d'un point de vue purement esthétique, alors que, selon lui, « c'est le problème de l'art tout entier dans ses rapports avec la vie qui se pose ici<sup>(QL2)</sup> ». Ces deux points de vue révèlent un nouveau partage de la critique qui, au-delà des critères d'évaluation, doit choisir entre deux paradigmes pour juger de la légitimité d'une œuvre d'art dans la société. D'une part (c'est le point de vue de Roux), l'art est considéré comme une « doctrine littéraire et artistique » et l'œuvre est d'abord jugée sur le plan esthétique, pour ses qualités plastiques. D'autre part (c'est le point de vue de Lapointe), l'art est perçu comme une « doctrine de vie, une philosophie » et l'œuvre est jugée sur le plan éthique, pour les valeurs qu'elle transmet. Autrement dit, comme le résume bien Roux, il est possible d'envisager l'art « en poète [ou] en philosophe<sup>(QL3)</sup> », selon que l'on attend de l'œuvre un plaisir esthétique et même sensoriel, ou une leçon de vie, un apprentissage, voire une forme de spiritualité.

En somme, si Lapointe juge l'art moderne au nom de critères plastiques traditionnels (l'équilibre, les proportions...), ce n'est pas tant pour la qualité plastique ou pour la beauté gratuite qui en résulte, mais parce que ces qualités correspondent à des valeurs morales (ordre, rigueur...) chères à l'étudiant en philosophie<sup>9</sup>. Aussi, s'il condamne l'art moderne, est-ce également en fonction d'arguments éthiques : selon lui, les mouvements d'avant-garde procéderaient d'« une révolte individualiste » qui s'achèverait, avec le surréalisme, « en révolte sociale<sup>(QL2)</sup> ». Ainsi, le paradigme éthique possède également ses critères d'évaluation, non plus plastiques, mais axiologiques. L'œuvre nouvelle qui souhaite s'inscrire dans l'histoire doit donc répondre à la fois aux exigences éthiques et esthétiques de l'époque : elle doit correspondre au rôle que l'on donne à l'art dans la société et à l'idée que l'on se fait d'une œuvre d'art.

Un regard rapide sur cet échange paru dans *Le Quartier latin* permet de mettre en perspective le contexte dans lequel viendra s'insérer *Refus global*, soit celui de la tension créée par l'avènement de l'art moderne entre deux paradigmes de lecture (éthique et esthétique) desquels découlent des critères d'évaluation plastiques et axiologiques également susceptibles d'entrer en conflit. Confrontée à cette tension, la critique se devra d'interroger son positionnement, de réorganiser ses schèmes interprétatifs et de déterminer les critères adéquats pour être en mesure d'accueillir et d'interpréter les nouvelles productions, parmi lesquelles le recueil automatiste posera des défis particuliers et considérables, tout comme le manifeste et la peinture du groupe Prisme d'Yeux.

---

<sup>9</sup> Je rappelle que selon lui une œuvre doit être jugée en fonction d'un ensemble de « rapports, [de] proportions, [d']ensembles *ordonnés* d'un *ordre* évident pour l'intelligence analysante et *ordonnatrice*<sup>(QL2, je souligne)</sup> ». Cette citation trahit assez bien son désir... d'ordre. George Leroux dans un article sur le rapport des philosophes québécois avec la modernité en marche à cette époque affirme d'ailleurs : « Au Québec, la philosophie fut la discipline de l'autorité. Dans le cas de la modernité, cela veut dire que la place de la philosophie, dans une culture qui s'engage sur la voie de la sécularisation, n'en a pas été une de promotion de la liberté, mais de résistance à la modernité et de soutien à toutes les autorités. » (George Leroux, « De la résistance au consentement. La philosophie au Québec et les enjeux de la modernité », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 359.)

## 4.2 Autour de Prisme d'Yeux

Alfred Pellan et son groupe lancent le mouvement Prisme d'Yeux<sup>10</sup> et son manifeste le 4 février 1948, soit sept mois avant *Refus global*<sup>11</sup>. Le manifeste, rédigé par Jacques de Tonnancour et endossé par 15 cosignataires<sup>12</sup>, a été distribué lors d'une exposition d'une soirée tenue par le groupe; un compte rendu de l'événement relate que « [l]e lancement de *Prisme d'Yeux* s'est accompli dans la plus grande simplicité, sans discours, sans invités d'honneur et tout l'appareil usuel<sup>(PY1)</sup> ». La sobriété de son lancement n'a toutefois pas empêché l'œuvre de faire grand bruit dans la presse : on dénombre 22 articles, parus dans 7 périodiques, entre le 5 et le 27 février, corpus auquel il faut ajouter 2 textes parus dans des revues culturelles en mars et en mai. De ces 24 articles, 12 sont des lettres de lecteur, participant pour la plupart à la polémique entourant une critique de J.-G. Demombynes dans *Le Devoir*. Sur le plan quantitatif, la couverture médiatique consacrée à *Prisme d'Yeux* est donc comparable à celle qui sera réservée à *Refus global* dans le mois suivant sa parution<sup>13</sup>. En outre, les périodiques publiant les articles des deux corpus de réception sont, pour la plupart, les mêmes, soit les principaux journaux qui font montre d'un intérêt pour le domaine culturel : *La Patrie*, *Montréal-Matin*, *La Presse*, *Le Clairon*, *Le Canada* et *Notre Temps*<sup>14</sup>. Par contre, à l'exception de Charles Doyon, aucun intervenant (critique, chroniqueur ou auteur d'une lettre ouverte) ne participe aux deux réceptions. Ceci s'explique en partie par la mobilisation plus grande du milieu des arts visuels dans la réception de Prisme d'Yeux, alors que celle de *Refus global* sera plutôt dispersée dans les sphères socioculturelles et politiques. Cette question de la disciplinarisation des discours et du degré d'implication des acteurs de la

---

<sup>10</sup> « Prisme d'Yeux » est d'abord le nom du mouvement (ou du groupe) qui donne son titre au manifeste *Prisme d'Yeux*; j'emploierai donc l'italique uniquement lorsque mon propos portera sur le texte.

<sup>11</sup> Il est aujourd'hui admis que le texte de Borduas circulait dans le milieu artistique dès la fin de 1947. Dans la perspective d'une étude de réception, il convient néanmoins de concevoir *Prisme d'Yeux* comme antérieur à *Refus global* puisqu'il a été le premier à être lu et commenté par la critique.

<sup>12</sup> Outre Pellan et de Tonnancour, il s'agit de : Louis Archambault, Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Gabriel Fillion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Je Anonyme (Jean Benoît), Lucien Morin, Mimi Parent, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon et Gordon Webber.

<sup>13</sup> Je rappelle que, dans la première phase de la réception, soit avant le renvoi de Borduas, *Refus global* a fait l'objet de 19 articles issus de 7 journaux, parmi lesquels on ne compte toutefois ni lettre ouverte ni polémique, celles-ci apparaissant plus tard dans la réception de l'œuvre automatiste.

<sup>14</sup> *Le Petit Journal* qui consacrera 6 articles à *Refus global* durant la première phase de la réception ne fait pas mention de *Prisme d'Yeux*. À l'inverse, alors que *Le Devoir* sera le lieu d'une longue polémique sur *Prisme d'Yeux*, le quotidien ne publie aucun texte sur *Refus global* avant le renvoi de Borduas. Enfin, ni *Liaison* ni *La Revue moderne* ne commentent *Refus global* alors qu'ils consacrent chacun un texte à *Prisme d'Yeux*.

vie culturelle joue en effet un rôle crucial dans l'intégration d'une œuvre dans l'histoire, c'est pourquoi j'y reviendrai dans l'étude de la réception de *Refus global*.

#### **4.2.1 Philosophie et positionnement de Prisme d'Yeux**

Le texte du manifeste *Prisme d'Yeux* constitue un réquisitoire pour une « peinture pure », soit une « peinture qui n'obéit qu'à ses plus profonds besoins spirituels dans le respect des aptitudes matérielles de la plastique picturale [et] en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre<sup>(PY)</sup> ». En se réclamant ainsi de l'art pour l'art, les signataires de ce texte, bien qu'ils affirment « ne [pas] s'organise[r] contre un groupe ou un autre<sup>(PY)</sup> », choisissent d'occuper, dans le champ de l'art moderne, la position inverse à celle généralement attribuée par la critique aux Automatistes, soit celle d'un art de propagande au service des idéologies de gauche<sup>15</sup>. Aussi, si on peut voir dans le « refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique » (RG, p. 10) énoncé dans « Refus global » une réponse des Automatistes à la conception de l'art « pur » des membres du groupe de Pellan, on peut aussi facilement déceler, à l'inverse, les flèches lancées par les membres de Prisme d'Yeux aux Automatistes dans le manifeste du groupe. La description du mouvement se fait sur le mode négatif, le groupe de Borduas servant, selon toute vraisemblance, de repoussoir : contrairement à celui-ci, alors perçu comme fermé, dogmatique, voire doctrinaire, Prisme d'Yeux affirme ne proposer « aucune esthétique nouvelle, spéciale et spécialisée », « n'embarque[r] personne dans une galère » et ne pas avoir de chef<sup>(PY)</sup>. Comme l'avoueront plus tard Alfred Pellan et Jacques de Tonnancour, ce positionnement servait effectivement à « contrebalancer le mouvement de Borduas<sup>16</sup> ».

Les critiques ne sont toutefois pas dupes de la neutralité énoncée par le nouveau mouvement et ils n'hésitent pas, dans leurs textes, à faire des comparaisons entre les deux

---

<sup>15</sup> La filiation avec le surréalisme, mouvement associée au Parti communisme français, et les liens d'amitié qu'entretiennent certains Automatistes avec des membres du Parti communiste du Canada expliquent que des critiques assimilent l'art automatiste à l'art social. Or, s'il y a bien eu « tentative de rapprochement » avec la gauche dans les années 1946-1947, les Automatistes prendront leur distance dans la section « Règlement final des comptes » de « Refus global ». (Voir François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt, 1998, p. 303-305; et *infra* « 5.2.1.1 Lecture politique : les liens au communisme », p. 140).

<sup>16</sup> Pellan poursuit : « Je voulais que ceux qui travaillent dans une autre optique ne soient pas esclaves de l'automatisme et qu'ils puissent vivre de leur art. L'automatisme avait beaucoup d'influence sur les jeunes et devenait leur seul critère. » (Propos de Pellan cités dans : Germain Lefebvre, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 112).

groupes : Jacques Delisle du *Montréal-Matin* « sa[it] gré au “Prisme d’Yeux” de s’être dégagé des peintres de propagande socialiste ou communiste, [...] de ceux qui s’appellent automatistes ou autre vocable<sup>(PY5, p. 5)</sup> »; Julien Labedan du *Canada* remercie, pour sa part, ces artistes « d’avoir su s’élever au-dessus de toutes les questions de personnalités et de groupes dans l’intérêt le meilleur de l’Art<sup>(PY22)</sup> »; tandis que Charles Doyon, plus conciliant, souhaite « que “Prisme d’Yeux” ne s’offusque [pas] de l’introspection de l’“Automatisme” [puisqu]e le champ est vaste et suffisamment large » pour que les deux mouvements coexistent harmonieusement<sup>(PY19)</sup>. Hormis ceux qui les font participer à la jeune peinture ou à l’effervescence montréalaises, les parallèles entre les deux groupes soulignent plutôt leurs différences et la critique insiste sur le fait que Prisme d’Yeux propose une « nouvelle orientation de la peinture et de la sculpture modernes<sup>(PY5, p. 5, je souligne)</sup> », inscrivant ainsi le mouvement en faux contre l’autre groupe d’artistes modernes actif à l’époque.

La réception de Prisme d’Yeux est aussi tributaire de son positionnement dans le champ artistique : par sa prise de position pour un art indépendant, pur, dépourvu de toute « contingence de temps[,] de lieu [ou] d’idéologie restrictive<sup>(PY)</sup> », le groupe avalise l’autonomie du champ pictural et s’assure une réception circonscrite par ce champ. Pour les membres de Prisme d’Yeux, le champ pictural se doit d’être autonome, tant par rapport au champ du pouvoir (politique, économique et religieux) que par rapport aux autres arts qui possèdent chacun leur spécificité dans le champ culturel. À ce propos, Pellan affirme, lors du lancement, que « le premier objectif du groupe [...] est “de faire comprendre aux gens [...] que nos peintres canadiens ont besoin de larges galeries de peintures pour exposer” », et ce, de la même manière que « les musiciens et les acteurs ont le secours de la radio<sup>(PY2)</sup> »<sup>17</sup>. Dans une lettre parue dans *Le Devoir*, Jacques de Tonnancour insiste, pour sa part, sur la nécessité d’« établir l’autonomie de chaque forme d’art, son identité propre et la nécessité pour chacune d’elle de rester ce qu’elle est<sup>(PY8, p. 10)</sup>. »

Ces revendications pour l’autonomie du champ pictural influencent la réception du mouvement et de son manifeste qui est presque entièrement prise en charge par les acteurs de

<sup>17</sup> Cette revendication de Pellan est traduite en anglais et reprise dans l’article de *The Gazette*<sup>(PY4)</sup>. Dans le même ordre d’idées, *La Revue moderne* explique que « le but principal de *Prisme d’Yeux* est d’organiser des expositions en commun [et que] l’idéal serait qu’une salle soit mise [...] à la disposition de tous les artistes [...] pour permettre à tous de se faire connaître<sup>(PY24)</sup>. »

ce champ. En effet, contrairement à *Refus global* qui sera reçu aussi bien par des chroniqueurs artistiques ou littéraires que par des éditorialistes intéressés aux questions sociopolitiques, les articles qui commentent Prisme d'Yeux sont rédigés par des chroniqueurs artistiques attirés (Charles Doyon, Maurice Huot, Jacques Delisle, Renée Normand, Jacques-G. Daoust) ou sont situés dans des sections consacrées aux arts visuels (« Les arts » dans *Le Canada*; « À propos d'art » dans *Notre Temps*; « La peinture » dans *La Patrie*). De plus, le fait d'accompagner le lancement du manifeste d'une exposition a pour conséquence de polariser le discours autour de la question picturale, certains critiques consacrant plus de la moitié de leur article à décrire les toiles exposées en les liant ou non aux idées contenues dans le texte. La proximité de la théorie (le manifeste) et de la pratique picturale (l'exposition) donne également lieu à une polémique qui, s'amorçant sur la question des critères d'évaluation d'une œuvre d'art, se termine par une « théorie constructive sur la valeur humaine de l'art<sup>(PY21)</sup> », faisant ainsi triompher la lecture éthique sur la lecture esthétique. Finalement, bien que l'exposition et la polémique sur l'art agissent comme des digressions réduisant la part du discours réservé au manifeste, elles contribuent néanmoins à l'insertion de ce texte dans un champ précis et à sa prise en charge par des journalistes spécialisés, d'où cette impression, à la lecture des 24 articles du corpus, que Prisme d'Yeux a fait l'objet d'une réception somme toute considérable, approfondie et enthousiaste avant d'être éclipsé par *Refus global*.

#### **4.2.2 Les critères de légitimation**

De manière générale, l'accueil réservé au mouvement Prisme d'Yeux et à son manifeste est plutôt cordial : les critiques se plaisent à souligner l'« allure dynamique, jeune et entreprenante<sup>(PY5, p. 5)</sup> » du groupe, ainsi que l'« intelligence, la sincérité<sup>(PY18)</sup> » et l'« honnêteté probante<sup>(PY23, p. 172)</sup> » de ses membres. L'attitude des commentateurs à l'égard des artistes est également bienveillante : ils leur souhaitent « longue vie, franc succès et fécond travail<sup>(PY12)</sup> », ou encore, ils espèrent qu'ils « a[uront] l'occasion de se faire connaître<sup>(PY24)</sup> », « d'élargir leur cercle et [de] garder la bonne volonté qui présida à la création du groupe<sup>(PY22)</sup> ». Or, comme le précise Jean Simard, ils le « “souhait[ent]”, néanmoins sans le “prédire”<sup>(PY12)</sup> », conscients qu'ils sont à la fois de la nécessité et de la difficulté de former un nouveau mouvement d'art moderne au Québec en 1948 : « Notre art

est jeune, nous venons à peine de défricher nos forêts! Et il n'est pas que d'emprunter la culture des autres pays ; il faut un jour en posséder une bien à soi, *positive et authentique*<sup>(PY12, je souligne)</sup>. » Malgré les obstacles qui se dressent devant la culture québécoise encore jeune, il apparaît essentiel à la critique de l'époque de permettre son développement. La question qui se pose alors est celle de la nature de celle-ci, des œuvres qui en feront partie et des valeurs qu'elle doit prôner, parmi lesquelles Simard propose ici la positivité et l'authenticité.

Prisme d'Yeux, « mouvement des mouvements divers, diversifiés par la vie même<sup>(PY)</sup> » incarne le côté positif de l'art moderne réclamé par la critique en fonction du paradigme d'une lecture éthique : comme son nom l'indique, le mouvement fait preuve d'ouverture envers les diverses formes d'exploration artistique, vues comme les multiples facettes et réflexions possibles d'un prisme. Dans la logique de l'art moderne où progrès et innovation constante riment avec rivalité entre les groupes d'avant-garde, cet esprit de tolérance est perçu, par les commentateurs, comme une qualité prudente, à encourager tant chez les artistes que chez les critiques. Renée Normand le rappelle dans le cadre de la polémique avec J.-G. Demombynes dans *Le Devoir* : « le principe de toute critique intelligente est de construire – et non de démolir<sup>(PY9)</sup>. » Ainsi, l'attitude positive d'ouverture est valorisée au détriment de celle qui condamne toute manifestation d'art moderne (Demombynes), ou encore, de celle qui impose, comme seule valable, une esthétique érigée en dogme (les Automatistes, on le verra).

À propos de Prisme d'Yeux, la critique souligne également à grands traits la « probité certaine » de ces « artistes authentiques<sup>(PY12)</sup> » qui « cherchent sincèrement<sup>(PY1)</sup> » et qui, en tant que « nouveau mouvement<sup>(PY1)</sup> », proposent une « nouvelle orientation<sup>(PY5, p. 5)</sup> » dans le paysage artistique québécois. Probité, authenticité, sincérité, nouveauté, ce sont là des valeurs recherchées par la critique artistique lorsqu'il s'agit d'évaluer l'art – et l'art moderne, en particulier<sup>18</sup>. Contrairement à l'art traditionnel dont on mesurait la qualité plastique ou la conformité avec le modèle, l'art moderne est jugé en fonction de l'intention de l'artiste, lequel doit faire preuve d'intégrité et de désintéressement dans sa démarche, tout en offrant quelque chose de nouveau. Ainsi, sous le couvert de l'exigence d'originalité, un critique invite les

---

<sup>18</sup> Selon Nathalie Heinich, en matière d'art moderne ou contemporain, l'authenticité de la démarche de l'artiste détermine la pertinence d'une œuvre, authenticité qui « exige au minimum le sérieux, la sincérité, le désintéressement, l'intériorité, l'inspiration, l'originalité : autrement dit, tout ce qui garantit la transparence entre l'intention du créateur et l'extériorisation de cette intention dans une œuvre. » (*Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998, p. 131.)

membres de Prisme d'Yeux à « se dégager des influences que l'on remarque dans leurs toiles et [à] se montre[r] exigeants envers eux-mêmes<sup>(PY3)</sup>. » Mais, d'autres critiques, comme Jacques Delisle, perçoivent déjà la part de nouveauté et d'originalité du groupe :

« Prisme d'Yeux » oriente bien nettement le courant de la jeune peinture vers une tendance sinon jusqu'ici inconnue, du moins jamais aussi clairement énoncée : un spiritualisme, un intellectualisme relégué par ceux que l'on a convenu d'appeler « les modernes » dans l'ombre et l'oubli du dédain<sup>(PY6)</sup>.

L'insistance sur l'originalité du mouvement (tendance « inconnue », « jamais énoncée ») relève toutefois du paradoxe puisqu'il s'agit ici de présenter comme nouveau ce qui constitue en réalité un rétablissement, dans le domaine esthétique, de valeurs acceptées par la société (spiritualisme et intellectualisme), en opposition avec les « modernes » (les Automatistes) qui, eux, ont déjà rompu, comme on le verra, avec ces valeurs dans leur production picturale et dans leurs propos antérieurs. Ce faisant, le mouvement Prisme d'Yeux se négocie une place dans l'écart esthétique toléré par l'horizon d'attente de l'époque puisqu'il propose, comme une nouvelle orientation, une position intermédiaire venant amoindrir la fracture causée par les Automatistes. On peut en effet rapprocher l'usage du mot « spirituel » fait par les membres de Prisme d'Yeux de celui qui en est fait en philosophie à la même époque – soit celle de la construction de la modernité québécoise – que Georges Leroux qualifie de « paravent » : le fait que les artistes, les philosophes ou la critique sentent le « besoin de se réfugier derrière lui pour prendre ses distances d'avec le religieux et d'avec le politique<sup>19</sup> », sans rompre tout à fait témoigne en effet de l'inachèvement du procès moderne et de la difficulté à assumer une telle posture dans le Québec de l'époque.

Le credo de Prisme d'Yeux selon lequel « [l]'expérience picturale de chacun [...] doit appartenir à la vie » et obéir « aux plus profonds besoins spirituels<sup>(PY)</sup> » rejoint ainsi un pan de la critique qui, bien qu'il soit ouvert à l'art moderne, s'inscrit dans le paradigme de lecture éthique de l'œuvre d'art et qui, dès lors, doit pouvoir cautionner tant la pratique esthétique que la philosophie qu'elle sous-tend. À cet égard, les explications que donne le sculpteur Louis Archambault à Jacques Delisle sont de nature à rassurer la frange plus traditionaliste de la critique de l'époque : « Nous entendons suivre les règles courantes de l'esthétique comme

---

<sup>19</sup> Georges Leroux, « De la résistance au consentement. La philosophie au Québec et les enjeux de la modernité », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 370.

celles de la saine tradition. Toute peinture doit être humaine et vivante. Elle ne peut se dissocier de l'intelligence de l'artiste et pas davantage du spirituel<sup>(PY5, p. 5)</sup>. »

« Règles courantes », « saine tradition », « intelligence », « spirituel », voilà des propos susceptibles d'attirer sur le groupe la sympathie, ou du moins la tolérance, de la critique puisque la philosophie proposée par Prisme d'Yeux ne prétend pas rompre avec les normes esthétiques prescrites ni couper l'art d'avec la vie dans sa dimension spirituelle. L'art y conserve une possible fonction salvatrice ou bienfaitrice qui justifie l'acceptation des recherches esthétiques, comme le soutient ce lecteur qui écrit au *Devoir* :

Quelle que soit notre réaction en présence des travaux de ces artistes, pensons que si cela avait pour effet d'ouvrir les avenues du monde de l'esprit, ce serait un grand service rendu à notre civilisation chrétienne qui se meurt d'anémie spirituelle<sup>(PY18)</sup>.

Si le manifeste *Prisme d'Yeux*, exposant la philosophie du groupe, a reçu un accueil plutôt positif à sa parution, c'est donc que le groupe a su se positionner à l'intérieur des limites acceptables pour l'art moderne à l'époque, et ce, en se présentant, bien qu'implicitement, comme une alternative à la rupture automatiste<sup>20</sup>. En adoptant une « attitude modérée » et en publiant un « texte raisonnable, qui vantait les mérites d'[une] audace novatrice tempérée<sup>21</sup> », selon la description qu'en donne Marcel Olscamp, Prisme d'Yeux parvient à répondre aux attentes de la critique qui, si elle admet la nécessité de l'art moderne et commence à en assimiler les codes (exigence de nouveauté, intention sincère, désintéressement...), persiste dans une lecture de type philosophique interrogeant le positionnement éthique de l'art selon des critères tels la positivité, l'authenticité, l'intelligence ou la spiritualité.

---

<sup>20</sup> Ce positionnement intermédiaire de Prisme d'Yeux dans le champ artistique rappelle la stratégie adoptée par Pellan à son retour d'Europe pour initier le public montréalais à l'art moderne. Guy Robert décrit ainsi la logique qui aurait guidé l'artiste :

Puisque le siècle de Krieghoff, des paysagistes d'anecdotes, du Groupe des Sept se poursuit indûment, il faudrait [...] compléter le lien qui manque dans l'évolution : on se raidit devant l'art moderne, parce que la transition est trop brusque. Alors, faisons-la la transition.

(Guy Robert, *Pellan, sa vie et son œuvre/ his life and his art*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, « Artistes canadiens », 1963, p. 38-39).

Reprenant cette idée pour expliquer l'opposition entre Pellan et Borduas, François Gagnon y voit un conflit de nature idéologique qui opposerait *idéologie de rattrapage* et *idéologie de contestation*. Ainsi, Pellan aurait tenté de combler le vide séparant art traditionnel et art moderne, alors que Borduas aurait opté pour la rupture, sans transition. (François[-Marc] Gagnon, « Pellan, Borduas and the Automatistes. Men and Ideas in Québec », *Artscanada*, vol. 29, n<sup>os</sup> 174-175, décembre 1972/ janvier 1973, p. 48-55.)

<sup>21</sup> Marcel Olscamp, « Un air de famille. Entre *La Relève* et *Refus global* : la génération cachée », *Tangence*, n<sup>o</sup> 62, 2000, p. 32. Malgré son titre, cet article ne traite pas de *Refus global* qui n'agit ici que comme borne temporelle, preuve du caractère symbolique atteint par l'œuvre (le texte) automatiste.

### 4.2.3 La peinture de *Prisme d'Yeux*

Si la philosophie contenue dans le manifeste *Prisme d'Yeux* semble attirer sur le groupe la sympathie de la critique, il faut toutefois apporter une nuance : c'est que, comme le dit bien Jacques Delisle, « [l]a route est longue de la pensée... à l'acte<sup>(PY6)</sup> ». Cette réflexion de Delisle, qui reproche à *Prisme d'Yeux* de ne pas arriver à transposer en peinture les idées contenues dans le manifeste, pourrait tout aussi bien se retourner contre lui ou contre certains autres critiques qui peinent à conserver intacte leur ouverture pour l'art moderne lorsqu'ils sont confrontés aux réalisations picturales de *Prisme d'Yeux*.

En effet, malgré la sympathie de Delisle à l'endroit de la conception de l'art exposée dans le manifeste, son opinion sur la production picturale du groupe s'avère toute autre. S'il se réjouissait d'abord à l'idée d'un art faisant appel à l'esprit et à la spiritualité, il se trouve déçu lorsqu'il s'agit de peinture : « [l]e malheur, affirme-t-il, est qu'ils n'en peignent pas pour cela des toiles plus spirituelles, j'allais dire plus "intelligentes"<sup>(PY6)</sup>. » De la même manière, alors qu'il soutenait, dans un premier article, que les membres de *Prisme d'Yeux* étaient supérieurs aux Automatistes parce qu'ils reconnaissaient que « l'homme n'est pas qu'instinct, mais par-dessous tout intelligence<sup>(PY5, p. 5)</sup> », il se ravise dans l'article suivant : « [c]hez les *Prisme d'Yeux*, ce n'est pas l'instinct qui domine comme chez les automatistes, mais l'imagination. L'intelligence n'y est pour rien dans les deux cas<sup>(PY6)</sup>. » Jacques de Tonnancour répondra à cette critique, non pour corriger le jugement de Delisle sur l'exposition (puisqu'il conçoit que la critique a le « privilège [...] d'affirmer librement [son] appréciation des œuvres »), mais pour faire une mise au point sur « les idées du groupe, telles que [Delisle] les [a] comprises et commentées<sup>(PY8, p. 10)</sup> ». Le ton de cette réponse demeure en cela cordial, de Tonnancour précisant d'ailleurs n'avoir aucune « intention de polémique<sup>(PY8, p. 10)</sup> ». À cet égard, les membres de *Prisme d'Yeux* se distinguent à nouveau des Automatistes, dont le goût pour la polémique est déjà connu.

Or, bien que les membres du groupe n'y participent pas, la réception de *Prisme d'Yeux* n'est pas exempte de polémiques et de critiques virulentes : les propos tenus par J.-G. Demombynes dans un article du *Devoir*<sup>(PY7)</sup> lui vaudront, pour réplique, 6 lettres ouvertes, auxquelles il répondra à son tour par 4 nouveaux articles. Bien que, dans l'un de ces articles, Demombynes soutienne qu'il est « loin d'être fermé à la nouveauté » – ce que « prouve[rait]

[sa] présence à [l’]« exposition »<sup>(PY11)</sup> »<sup>22</sup>, sa critique des œuvres exposées relève plutôt, aux dires de ses détracteurs, de l’« incompétence<sup>(PY9)</sup> », du « traditionalis[me]<sup>(PY9)</sup> » ou de la pure « méchanceté<sup>(PY13)</sup> ». Son commentaire<sup>(PY7)</sup>, qui débute ainsi : « “Prisme d’Yeux”. Joli nom, pour lancer dans le monde un nouveau groupe [...]. Il n’y avait même que cela de joli », comprend tous les poncifs généralement utilisés pour discréditer l’art moderne : folie (« un cabanon de fous »), puérilité (« quel âge a l’artiste? Trois ans? »), déshumanisation (« ces vagissements qui n’ont rien d’humain »), égocentrisme (« anxieux de publicité ») et condamnation de l’abstraction (« notre pauvre cervelle essaie désespérément de [...] trouver un vestige de forme humaine »). De plus, il faut ajouter à cette liste des traits spécifiques au contexte québécois, dont l’accusation de « bolchévisme intellectuel », qui rappelle la hantise du communisme de la période, ainsi que les exhortations « terroiristes » adressées à Pierre Garneau et à Mimi Parent stipulant que, plutôt que de peindre, l’un « ferait mieux de labourer la terre » et l’autre « d’aller à confesse »... Les répliques qui suivirent laissent cependant croire que ce type de critiques n’est pas monnaie courante à l’époque ou, à tout le moins, qu’il est vivement contesté au nom d’un modèle de « critique constructive et juste<sup>(PY9)</sup> » faite par un journaliste à l’« esprit ouvert, capable d’analyse, de discernement et de tolérance<sup>(PY15)</sup> ». Aussi, puisqu’« une connaissance de la question technique s’impose en matière de critique ou de peinture comme ailleurs<sup>(PY15)</sup> », les lecteurs en viennent-ils à trancher : « Monsieur Demombynes n’est pas un critique<sup>(PY13)</sup> ».

La question qui se pose dans ce débat est donc moins celle de la valeur du mouvement Prisme d’Yeux que celle – corollaire à l’avènement de l’art moderne – de la compétence de la critique confrontée à cette nouvelle forme d’art. À cet égard, bien que la critique québécoise des années 1940 affirme en général être ouverte à l’art moderne, certains critères plus adaptés à l’art traditionnel persistent dans la pratique. Demombynes en fournit les exemples les plus frappants, entre autres, lorsqu’il évoque l’idée qu’« il ne peut y avoir d’art sans prendre la nature pour inspiration et pour modèle<sup>(PY16)</sup> » ou lorsqu’il fait appel aux « notions immuables d’ordre, de symétrie [et] d’harmonie<sup>(PY17)</sup> » pour juger d’une œuvre. D’autres exemples de l’usage de ce genre de critères parsèment les propos d’autres commentateurs : celui du *Canada* juge les œuvres et leurs auteurs selon qu’ils sont plus ou moins « proches de la

<sup>22</sup> La litote (« loin d’être fermé ») et l’usage des guillemets laissent toutefois croire que l’aveu de son ouverture à l’innovation coûte au chroniqueur.

réalité » ou plus ou moins « sensibles à la beauté du corps humain<sup>(PY3)</sup> »; tandis que Maurice Huot de *La Patrie* recourt à la notion de beauté universelle en souhaitant que les artistes de Prisme d'Yeux soient « à la recherche du Beau qui lui n'a pas d'âge et n'est d'aucun temps en étant de tous les temps<sup>(PY1)</sup>. » Dans la perspective d'une persistance des critères traditionnels dans l'évaluation de l'art moderne, voire, pour certains, d'une résistance à cette forme d'art, il faut également mentionner le point de vue de Louis Renaud, auteur d'une lettre au *Devoir*, qui soutient que « le public éclairé partage [l']opinion » de Demombynes sur « cette belle jeunesse mal éduquée » qui, « sous [le] patronage » de Pellan se targue de savoir dessiner<sup>(PY20)</sup>. Renaud en appelle d'ailleurs à l'intervention de l'État (« Espérons que ces exhibitions attireront l'attention du Secrétaire Provincial<sup>(PY20)</sup> »), ce qui n'est pas sans laisser présager la sanction qui sera réservée à Borduas quelques mois plus tard.

\*\*\*

La réception critique de Prisme d'Yeux permet de voir les points de vue qui s'affrontent en 1948 alors que paraît un premier manifeste d'art moderne. Si, en théorie, la plupart des critiques s'entendent sur la nécessité de « laisser à ces jeunes artistes la liberté d'extérioriser à leur façon les conceptions de leur monde intérieur<sup>(PY18)</sup> », si, par ailleurs, ils affirment leur ouverture à l'innovation esthétique, en pratique, plusieurs se trouvent dépourvus devant les nouvelles exigences critiques que requiert l'art moderne. En ce sens, le propos de M. Trouillard, dans l'article de *La Revue moderne* qui clôt la réception, illustre bien l'attitude prudente adoptée lors de la réception de Prisme d'Yeux et de l'art moderne en général :

Je ne comprends pas grand'chose au cubisme, au fauvisme, au surréalisme, et à toute la liste des « ismes » en peinture. Je puis trouver pédant le nom de Prisme d'Yeux et prétentieux [*sic*] la signature d'un Je Anonyme... et me tromper. Mais je sais reconnaître la bonne volonté, l'enthousiasme, la sincérité. Or, les artistes – peintres pour la plupart – qui font partie de Prisme d'Yeux possèdent ces qualités<sup>(PY24)</sup>.

Ainsi, à court terme, le mouvement et son manifeste sont relativement bien accueillis par la critique. Cependant, à plus long terme, ils se révèlent tous deux d'une durée éphémère : les membres du groupe, comme l'avaient d'ailleurs anticipé certains critiques<sup>23</sup>, se dispersent

---

<sup>23</sup> Conscients « que l'harmonie est une création continue, prix d'un effort quotidien plus difficile à l'artiste, égocentrique par nature, qu'à aucun autre<sup>(PY22)</sup> », certains critiques avaient prévenu le groupe du fait que « [[l]es coalitions esthétiques se forment [...] dans l'enthousiasme et la camaraderie, mais finissent trop

après une seule exposition commune à la Librairie Tranquille en mai 1948, tandis que le manifeste a déjà sombré dans l'oubli lorsque paraît *Refus global* en août. Il est en effet révélateur de constater que, si l'ombre des Automatistes plane sur la réception de Prisme d'Yeux, ce manifeste ne sera pratiquement jamais<sup>24</sup> mentionné dans le discours critique au moment de la parution de l'œuvre automatiste<sup>25</sup>. Bref, malgré les regards « amicaux et expectatifs<sup>(PY12)</sup> » de la critique lors du lancement, ce qui a d'abord été considéré comme un « événement d'importance<sup>(PY22)</sup> » devient rapidement un événement secondaire par rapport à la parution de *Refus global* et à ses conséquences. Pourtant, un regard sur la réception du mouvement Prisme d'Yeux en dit beaucoup sur son époque, même pour ses contemporains, tel Jacques G. Daoust du *Devoir*, qui en vient à la conclusion que « [s]i Prisme d'Yeux soulève déjà des controverses, c'est que nous évoluons trop brusquement et radicalement peut-être [...], mais il n'est pas moins vrai que c'est déjà un fait accompli<sup>(PY10)</sup>. »

Dans le contexte tendu entourant l'avènement de l'art moderne, l'accueil, somme toute, sympathique réservé à *Prisme d'Yeux* préfigure celui qui sera réservé à *Refus global* et il met en évidence – mais en négatif – plusieurs des facteurs qui y joueront un rôle. Le succès (relatif) de sa réception révèle en effet l'image inversée de l'échec (tout aussi relatif) de celle de *Refus global* : au positionnement clair du groupe de Pellan en faveur d'un champ artistique autonome qui lui permet d'être pris en charge par le personnel critique de ce champ s'oppose la multidisciplinarité du groupe de Borduas qui constituera plutôt un obstacle à son insertion disciplinaire; à la prise de position modérée de Prisme d'Yeux qui autorise la critique à une lecture éthique reposant sur des valeurs acceptables pour l'époque s'oppose l'art automatiste qui, évalué selon ces mêmes critères axiologiques, se trouvera discrédité; et, à la discrétion des membres de Prisme d'Yeux dans la polémique entourant les propos de Demombynes s'oppose l'attitude combative qu'adopteront les Automatistes à l'égard des critiques faites à leur manifeste ou à leur mouvement.

---

souvent dans le bruit des querelles et des revendications<sup>(PY12)</sup> ». Demombynes, pour sa part, affirmait déjà, le 14 février, 10 jours après le lancement, que Prisme d'Yeux était un « groupe mort-né<sup>(PY11)</sup> ».

<sup>24</sup> Les deux seules exceptions sont des caricatures de Robert LaPalme, qui est proche du groupe de Pellan. (Voir *infra* Figure 9, p. 174 et Figure 10, p. 175).

<sup>25</sup> Pellan lui-même, selon une note de Guy Robert, aurait oublié que *Prisme d'Yeux* est paru avant *Refus global*. (Guy Robert, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 68, note 12).

### 4.3 Les Automatistes avant *Refus global*

Pour mieux comprendre la première réception de *Refus global*, il convient maintenant de jeter un œil sur les manifestations automatistes qui ont précédé la parution du manifeste ainsi que sur les discours qui les ont accompagnées afin de considérer la manière dont s'inscrit le recueil dans la démarche du groupe, dans la société et, donc, dans les attentes du public à son égard<sup>26</sup>.

#### 4.3.1 Les premiers écrits des/sur les Automatistes

Dans le cas des Automatistes, il est clair que la visibilité du groupe ne repose pas uniquement sur le discours critique à son sujet, mais aussi sur sa propension à prendre position dans l'espace public. Leurs manifestations esthétiques sont en effet très tôt accompagnées d'un discours sur l'art, présenté dans des textes publiés, dans des conférences<sup>27</sup> ou dans des forums organisés par Borduas<sup>28</sup>.

Dès 1945, Paul-Rémi Forgues, un jeune membre du groupe, rédige « Surréalisme », un article publié dans *Le Quartier latin* (Figure 6). Le texte, auquel est joint un dessin de Jean-Paul Mousseau et un poème de Thérèse Renaud, présente les bases philosophiques de ce qui n'est pas encore nommé l'automatisme (rupture avec la tradition, apport de l'inconscient, émancipation de l'homme...). L'article proclame, sur un ton prophétique qui annonce celui de « Refus global » : « Autour de Borduas une jeunesse enthousiaste s'est levée, nous acceptons le combat définitif, jusqu'à l'horizon crucial<sup>(A7)</sup> ». Les



Figure 6 – « Surréalisme », *Le Quartier latin*, 13 novembre 1945

<sup>26</sup> Dans cette section débordant le cadre du corpus de réception, je m'appuie fréquemment sur les informations contenues dans la *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954* de François-Marc Gagnon (Montréal, Lanctôt, 1998). J'y renvoie le lecteur pour plus de détails.

<sup>27</sup> On pense par exemple à la conférence de Françoise Sullivan à l'origine du texte « La danse et l'espoir ». Selon le carton d'invitation retrouvé dans les archives de Marie Beaulieu (que je remercie), cette « causerie », intitulée « La danse aujourd'hui » a eu lieu le 16 février 1948, dans le cadre des « Lundis Littéraires » chez « Madame Saint-Mars Gauvreau », mère de Pierre et Claude.

<sup>28</sup> Il y aurait eu quatre forums en 1944 (à l'Externat classique de Sainte-Croix, à Joliette, à Salaberry-de-Valleyfield et à Sainte-Thérèse) et deux autres, en décembre 1947 et février 1948, chez Muriel Guilbault, rue Sherbrooke. Voir à ce sujet : *ibid.*, p. 168-172; 411-421 et 465-467.

premiers traits de l'identité du groupe sont posés : influence du surréalisme, multidisciplinarité, goût pour la théorisation et position centrale de Borduas, envers lequel Forgues a d'ailleurs « fai[t] un acte de foi » dans un texte précédent<sup>(A6)</sup>.

Les lecteurs du *Quartier latin* ont aussi eu l'occasion de découvrir, entre 1945 et 1948, le style flamboyant de Claude Gauvreau et la pensée philosophique de Bruno Cormier dans quelques articles sur l'art moderne<sup>29</sup>. Les titres des textes de Cormier, « Rupture<sup>(A8)</sup> » et « Pour une pensée moderne<sup>(A9)</sup> », sont révélateurs de leur propos : l'auteur y soutient que l'homme vivant dans la civilisation bourgeoise est en inadéquation avec son temps et que le seul moyen de combler ce décalage est de « rompre avec tout ce qui [le] lie », incluant « les préjugés religieux et nationaux<sup>(A8)</sup> ». Ces articles qui condamnent le « refus de la rupture<sup>(A8)</sup> » et qui font de l'art le « signe d'une pensée en marche<sup>(A9)</sup> » contiennent en germe la philosophie qui sera exposée dans « Refus global », preuve que, si Borduas a rédigé seul le texte éponyme, celui-ci est vraisemblablement le résultat d'une pensée commune. Les articles de Claude Gauvreau portent quant à eux sur le milieu artistique québécois que l'auteur se plaît à décrire comme un espace dualiste où les « emmerdeurs » s'opposent aux « dégueulasses »<sup>(A5)</sup>, les « explorateurs » aux « exploités »<sup>(A31)</sup> et les « révolutionnaires » aux « importateurs conformistes »<sup>(A17)</sup>. Or, malgré la prégnance du pôle réactionnaire de l'opposition, Gauvreau se montre plutôt confiant quant à l'avènement de l'art moderne, il s'exclame notamment : « Enfin! La peinture canadienne existe [...], une peinture canadienne universelle, comparable à aucune autre[,] une peinture agressive, bouleversante<sup>(A17, p. 4)</sup> », laquelle correspond, bien évidemment, à celle des Automatistes.

Sauf peut-être Borduas avec ses interventions publiques, Claude Gauvreau est le membre du groupe qui fait le plus valoir les idées et la légitimité de l'automatisme avant la parution de *Refus global*. En plus de ses articles au *Quartier latin*, il publie, dans le journal *Combat*<sup>30</sup> en 1946 et dans la revue *Notre Temps* en 1947, deux textes qui, suivant leur titre, visent à

---

<sup>29</sup> Si on revient un peu en arrière, il faut également mentionner la participation de Fernand Leduc au *Quartier latin* en 1943 et 1944; il y a notamment publié une série de trois articles sur l'exposition de peinture hollandaise qui eût lieu à Montréal au début de 1944 (21 janvier 1944, p. 5; 11 février 1944, p. 5; 25 février 1944, p. 8). Françoise Sullivan a, pour sa part, contribué au cahier spécial sur la peinture canadienne en décembre 1943 avec un texte intitulé « La peinture féminine » (17 décembre 1943, p. 8).

<sup>30</sup> *Combat*, sous-titré *Journal ouvrier*, est un journal québécois à ne pas confondre avec le quotidien français clandestin. Publié par le Parti ouvrier-progressif dont il reflète la pensée marxiste, il paraît du 24 novembre 1946 au 31 janvier 1948.

rectifier certains préjugés artistiques circulant à l'époque : Gauvreau plaide en effet que « [l]a peinture n'est pas un hochet de dilettante<sup>(A18)</sup> » et que « [l]'automatisme ne vient pas de chez Hadès<sup>(A27)</sup> ». Deux conceptions de l'art sont ainsi mises à mal par l'auteur : d'abord, celle qui fait de l'activité artistique un divertissement ou un pur plaisir esthétique détaché, puis celle qui la considère comme un vice moral notamment lorsqu'elle délaisse la rationalité au profit de la spontanéité, l'intelligence au profit de l'instinct. Comme en témoigne également l'article de Pierre Gauvreau « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain<sup>(A33)</sup> », dans lequel le peintre retrace l'évolution de l'objet peint, de l'art primitif au surréalisme, l'objectif des Automatistes dans les textes qu'ils publient avant *Refus global* est de positionner et de démystifier « cette nouveauté picturale : l'automatisme<sup>(A27)</sup> » dont on commence à parler.

Le discours critique sur l'automatisme n'est en effet pas le seul fait des frères Gauvreau, de Cormier ou de Forgues; certains chroniqueurs extérieurs au groupe attestent également de son existence et de sa cohérence : à preuve, l'un d'eux, Tancrède Marsil, lui octroie un nom au début de l'année 1947. L'article de Marsil, « Les Automatistes. L'école Borduas », paraît dans *Le Quartier latin* le 28 février, à l'occasion de l'exposition de la rue Sherbrooke. Si Marsil ne s'extasie pas d'emblée devant la production des Automatistes, il fait tout de même preuve d'une ouverture et d'une compréhension qui légitiment son statut de « baptiseur ». Conscient d'être en présence d'un groupe prometteur en pleine évolution, il écrit :

Ce sont des précurseurs, l'homme de génie n'est pas né. On voit bien ce qu'ils veulent, on veut bien leur donner raison; mais on cherche en vain le chef d'œuvre [...]. [L]eur influence n'en reste pas moins énorme, car ils sont dans la seule évolution possible, ils marchent vers l'avenir<sup>(A20)</sup>.

Marsil fait également preuve de compréhension envers la « critique officielle [qui] reste silencieuse [et qui] ne veut pas se compromettre » puisque, avance-t-il, « [e]lle pense à demain : les innovations [étant] toujours dangereuses<sup>(A20)</sup>. » Bref, selon le portrait tracé un an et demi avant la parution de *Refus global*, « l'automatisme est un genre nouveau, mal défini et encore mal compris<sup>(A20)</sup> », mais qui, malgré le silence prudent de la critique, ne saurait tarder à être reconnu et à faire bouger les frontières de l'art vivant.

Il revient au critique Maurice Gagnon d'octroyer au groupe une véritable reconnaissance institutionnelle, au début de 1948, grâce à un assez long article, intitulé « D'une certaine peinture canadienne, jeune... ou de l'automatisme », publié dans la revue *Canadian Art*.

Comme Marsil, Gagnon s'enthousiasme devant la vitalité du groupe tout en évitant les excès de confiance, bien que le succès des Automatistes semble alors plus assuré :

Un trait leur est commun : l'honnêteté, la conscience qui est la marque du réel artiste. Je n'affirme pas qu'ils ont tous cette chose indéfinissable qui se sent et qui s'appelle la qualité, mais ils ont une juste orientation qui les guide sur la voie ardue qui conduit presque inmanquablement au chef-d'œuvre<sup>(A28, p. 138)</sup>.

On retrouve ici la valeur d'honnêteté essentielle aux yeux de la critique en matière d'art moderne. Et, comme pour le mouvement Prisme d'Yeux, Gagnon réclame, en échange de cette honnêteté des artistes, une critique juste : il condamne « l'attitude négative » du critique qui rejette d'emblée tout ce qui se présente comme novateur et encense, au contraire, « l'attitude positive » de celui « qui veut voir, sentir, réfléchir et comprendre<sup>(A28, p. 145)</sup> ».

En somme, entre 1945 et 1948, grâce entre autres aux articles publiés par ses membres, le groupe automatiste réussit à faire connaître ses positions puis à se faire reconnaître comme groupe cohérent, voire intéressant et prometteur. La visibilité acquise grâce à des prises de position exprimées en dehors de la production esthétique, c'est-à-dire sur la scène intellectuelle, paraît d'autant plus efficace qu'elle finit par irriter certains critiques, tel Maurice Gauthier de *Notre Temps* qui s'en prend d'abord à Borduas, probablement à la suite du forum de décembre 1947. Son article « Vous chantez, Borduas, pourquoi cherchez-vous à crier?<sup>(A29)</sup> » s'ouvre sur cette autre question : « Pourquoi cherchez-vous à établir des théories, sachant très bien que vous les oubliez dans l'acte de peindre[?]<sup>(A29)</sup> ». La théorisation en art, perçue comme un *cri* dissonant, est ainsi dévaluée par rapport à la pratique, comparée au *chant*. Dans un deuxième article, s'adressant cette fois aux « [c]hers petits enfants sérieux d'automatistes », Gauthier cherche à relever les contradictions émanant de la pensée du groupe et il en vient à conclure que « l'automatisme, ça n'existe pas<sup>(A30)</sup>. » Une telle dénégation du mouvement et de sa philosophie au début de 1948 prouve bien, au contraire, que celui-ci est connu, qu'il est l'objet de discussion dans l'espace public – bref, qu'il *existe* – et, donc, que la réception du recueil à paraître ne se fera pas sans connaissances ni jugements préalables de la part de la critique sur les idées du groupe.

### 4.3.2 Les premières manifestations des Automatistes

Si l'automatisme existe bel et bien dans l'espace public avant 1948 à travers des discussions théoriques, qu'en est-il de la pratique artistique? Avant *Refus global*, la plupart des Automatistes ont déjà eu l'occasion de présenter leurs productions au public. Chacun n'a toutefois pas reçu la même attention de la part de la critique, d'où l'intérêt d'observer l'accueil fait à quelques réalisations antérieures : ces réactions pourront ainsi servir de pistes pour expliquer les divergences dans la réception des composantes de *Refus global*.

Claude Gauvreau, on l'a vu, s'est surtout fait connaître par ses prises de position dans les journaux. Ainsi, en mai 1947, lorsqu'il décide de présenter sa pièce *Bien-être* au Congress Hall, « personne du public n'[a] lu et entendu une seule ligne créatrice de [lui] » et, par conséquent, soutient-il, « il n'y [a] contre [lui] aucun préjugé défavorable<sup>31</sup> ». Si l'on se fie au récit qu'en donne Gauvreau dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope », le public vint nombreux<sup>32</sup> assister à la pièce, appelé à la fois par « la curiosité [et par] la présence de Muriel [Guilbault]<sup>33</sup> ». Ce public, toujours aux dires de Gauvreau, était constitué d'une élite culturelle à tendance plutôt conservatrice. Aussi l'auteur s'attendait-il à un « choc terrible », à la mesure de ceux causés par *Hernani* ou par *Le Sacre du Printemps*, et la réaction des spectateurs lui donna raison, du moins selon ce qu'il relate :

Dès [l]es premiers mots [...], ce fut un éclat de rire exorbitant tout à fait général et incontrôlablement hystérique. [...] Les hypertonitruants tonnerres de rire ne cessèrent pas de la pièce... ou ne cessèrent qu'un peu lors du long monologue final de l'homme. En tout cas, que je sache, personne n'avait envie de s'en aller<sup>34</sup>.

Si l'affirmation concernant l'hilarité générale est corroborée par Robert LaPalme qui, dans l'entretien qu'il accorde à Jean-François Nadeau au milieu des années 1990, « se souvien[t] avoir beaucoup ri<sup>35</sup> », de même que par Jean-Paul Mousseau qui soutient que les « gens

---

<sup>31</sup> Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20 « Les automatistes », janvier-août 1969, p. 65.

<sup>32</sup> Selon Jean-Paul Mousseau, « il n'y avait pas tellement de monde, peut-être 125 à 150 personnes » (entrevue de Mousseau avec Gilles Hénault, dans *Interventions critiques. Essais, notes et entretiens*, Montréal, Sémaphores, « La vie courante », 2008, p. 83). Peut-être ce nombre paraissait-il élevé à Gauvreau.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

<sup>35</sup> Jean-François Nadeau, *LaPalme. La caricature et autres sujets sérieux*, Montréal, L'Hexagone, « Entretiens », 1997, p. 103.

gueulaient, hurlaient, rouspétaient<sup>36</sup> », la dernière remarque à propos de l'assiduité du public est contredite par ce que rapporte *L'Envers du décor* en 1974, c'est-à-dire qu'« [a]u souvenir des participants, [p]lusieurs fauteuils se videront rapidement, si bien qu'au baisser du rideau, il ne restera plus que moins de dix personnes<sup>37</sup> » dans la salle. Quoi qu'il en soit, la réaction du public a grandement déçu Borduas qui se souvient, pour sa part, que, « de la foule de [leurs] amis qui étaient là, cinq à peine (en dehors du groupe) sortirent intacts dans [son] admiration<sup>(98)</sup> ». Malgré l'absence de « préjugé défavorable » sur laquelle comptait Gauvreau, il demeure que sa pièce ne semble pas avoir conquis le public qui n'a visiblement pas su absorber le choc de l'innovation formelle et langagière proposée par le poète automatiste. En d'autres mots – ceux de Jauss –, l'écart entre langage pratique et langage poétique, et entre réalité quotidienne et univers fictionnel s'est avéré, de toute évidence, trop grand par rapport à l'horizon d'attente des spectateurs.

Or, à l'exception des témoignages cités – postérieurs à la représentation et provenant en majorité des membres du groupe –, peu de traces subsistent qui permettraient de mesurer plus objectivement la réaction du public<sup>38</sup>. En effet, malgré la présence à la représentation de Robert LaPalme et de Roger Duhamel<sup>39</sup> par exemple, la critique ne paraît pas avoir jugé bon de rendre compte de la production de *Bien-Être*. Ceci s'explique notamment par le fait qu'il s'agissait d'une « représentation unique [...] et entièrement privée<sup>40</sup> » de la pièce, se révélant dès lors sans intérêt pour le public qui n'y avait pas accès. De fait, une seule anecdote – celle du décor s'effondrant lors d'une brusque entrée en scène de Gauvreau – semble avoir circulé dans l'espace public puisqu'elle sera évoquée à la réception de *Refus global*. Un commentaire de Maurice Gagnon dans son article du *Canadian Art* laisse pourtant à penser que la représentation ne serait pas tout à fait inconnue du public puisqu'il mentionne, dans une parenthèse et sans plus d'explication : « on se rappelle *Bien-être* de Claude Gauvreau<sup>(A28,</sup>

<sup>36</sup> Gilles Hénault, *art. cit.*, p. 83).

<sup>37</sup> « Claude Gauvreau au théâtre », *L'Envers du décor*, vol. 6, n° 5, mars 1974, p. 3.

<sup>38</sup> Jacques Marchand donne en bibliographie de son étude sur Gauvreau la référence d'un « article sur *Bien-Être* » d'Éric Maclean (*The Standard*, 21 mai 1947), lequel serait suivi d'une « réponse à Éric Maclean » (*The Standard*, 22 mai 1947). Malgré mes recherches, je n'ai pu retrouver ces articles qui n'apparaissent dans aucun autre ouvrage sur Gauvreau; il est d'autant plus probable que la référence contienne une erreur puisque *The Standard* est un hebdomadaire, d'où l'impossibilité que soit parue une réponse de Gauvreau le lendemain du texte de Maclean; ou il existe un autre *The Standard* fort obscur. (Voir Jacques Marchand, « Bibliographie », dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 415, 398.)

<sup>39</sup> Voir « Claude Gauvreau au théâtre », *art. cit.*, p. 3.

<sup>40</sup> Voir le carton d'invitation reproduit dans *ibid.*

p. 138) ». Qui est ce « on »? Est-il purement impersonnel? Évoque-t-il les collègues de Gagnon présents à la représentation? Ou renvoie-t-il à un public plus large qui aurait eu vent de la pièce? Cela reste difficile à déterminer.

Ainsi, en l'absence d'un discours critique permettant de se faire une idée du statut dont jouissait Claude Gauvreau en mai 1947, il faut à nouveau se fier à ses dires :

Auprès des spectateurs qui avaient alors l'âge que j'ai à présent [44 ans], je fus classé par *Bien-être* au rang d'ostrogoth irrécupérable; mais les artistes plus jeunes avaient l'esprit moins fermé. Il me fut demandé souvent par la suite quand je monterais une autre de mes pièces<sup>41</sup>.

Le clivage du public selon les générations jouera un certain rôle dans la réception de *Refus global*, mais, de manière générale, ce sont surtout les Automatistes qui seront divisés en deux groupes par la critique : Borduas, d'un côté, et les « jeunes », de l'autre. Néanmoins, les deux réactions décrites par Gauvreau peuvent être tenues pour pertinentes afin d'envisager l'horizon d'attente qui orientera la réception des textes de Gauvreau inclus dans *Refus global*. En effet, une part de la critique aura tendance à reléguer l'artiste et sa production à la marginalité pour cause d'excentricité excessive, alors qu'une autre part fera preuve d'ouverture devant la recherche créatrice de Gauvreau et des Automatistes en général.

En somme, pour une partie du milieu culturel – forcément restreinte par le caractère privé de la représentation –, Gauvreau n'est plus un inconnu lorsque paraît le recueil en août 1948 et le caractère novateur de son style se trouvera alors quelque peu amorti par la connaissance préalable qu'en ont ceux qui ont assisté à la représentation. Par contre, le premier choc causé par la pièce à ses spectateurs laisse présager de la réaction des critiques non encore initiés ou prévenus devant le texte de *Bien-Être*, et les deux autres, publiés dans *Refus global*.

De retour de New York où elle étudie la danse depuis 1945, Françoise Sullivan, en collaboration avec Jeanne Renaud, présente en avril 1948 un spectacle de danse à la Maison Ross, sur la rue Peel. Comme pour la pièce de Gauvreau, il semble que les seuls échos qui subsistent de ce spectacle soient les témoignages postérieurs qu'en ont donnés les Automatistes, dont celui de Jeanne Renaud rapporté par François-Marc Gagnon :

Jeanne se souvient qu'il avait eu beaucoup de monde au spectacle de la Maison Ross. Bruno Cormier y avait amené des amis médecins et chacun des participants y avait

---

<sup>41</sup> Claude Gauvreau, *art. cit.*, p. 66.

entraîné ses connaissances, de Guy Mauffette à Borduas. Jeanne elle-même était venue de New York avec [la danseuse et chorégraphe américaine] Mary Anthony, qui n'en revenait pas de la collaboration des artistes entre eux et de l'enthousiasme du public pour la danse moderne à Montréal<sup>42</sup>.

À nouveau, si un public d'élite – se recrutant parmi les relations du groupe – était présent au spectacle et paraît l'avoir apprécié – notamment pour son aspect pluridisciplinaire –, la critique serait, quant à elle, restée muette à son sujet puisqu'aucun article n'a pu être recensé.

Sullivan n'est pourtant pas tout à fait inconnue à l'époque. Trois ans plus tôt, avant son départ pour New York, elle a participé à la « Revue Bleu et or », une revue de l'année réalisée par des étudiants et présentée du 29 au 31 janvier 1945 au théâtre *His Majesty's*. Dans les annonces qui paraissent pour annoncer le spectacle, il est fréquemment fait mention « des ballets créés et dirigés par Mlle Françoise Sullivan<sup>(A2)</sup> ». Le simple usage du nom (parfois suivi de la précision institutionnelle : « de l'École des Beaux-Arts ») laisse penser que ce nom était peut-être déjà connu du public à l'époque; à tout le moins, la participation de Sullivan à cette revue universitaire aura permis de faire connaître son travail qui y a été remarqué et apprécié. *Le Quartier latin*, entre autres, lui a décerné une « mention honorable<sup>(A4)</sup> » et, comme le signale François-Marc Gagnon, dans tout le discours de presse, « [s]eules les chorégraphies de Sullivan semblent avoir fait l'unanimité des commentateurs<sup>43</sup> ».

Bref, si, en 1948, le « Spectacle de danse » de Sullivan et Renaud semble passer inaperçu dans la presse, Sullivan y a déjà vu paraître son nom, accompagné de critiques positives, trois ans plus tôt. Il demeure néanmoins qu'après son séjour à New York, la danseuse et chorégraphe ne possède pas la même visibilité que certains de ses collègues. On peut ainsi supposer qu'à l'inverse de Gauvreau, sa participation au recueil *Refus global* ne souffre d'aucun préjugé, favorable ou non, sinon celui qui découlerait de son appartenance au groupe.

Bien davantage que le théâtre ou la danse, l'activité première du groupe automatiste – celle par laquelle il s'est d'abord fait connaître – est la peinture, et les premières participations des membres à la vie artistique montréalaise ont eu lieu lors d'expositions collectives. Avant le lancement de *Refus global*, on compte treize expositions ayant lieu dans la métropole

---

<sup>42</sup> François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt, 1998, p. 472.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 187.

auxquelles ont participé plus de deux membres du groupe<sup>44</sup>. Au cours de cette période, qui va de mai 1943 à février 1948, les réactions sont fort diversifiées; il ne s'agit donc pas ici de faire un inventaire des critiques de ces expositions, mais de dresser un portrait qui se veut représentatif de l'accueil général réservé à la peinture automatiste. Pour cela, deux expositions serviront de baromètres, soit les septième et neuvième expositions annuelles de la Société d'art contemporain (SAC), ayant eu lieu en février 1946 et 1948. Celles-ci marquent deux moments forts de la conquête de la scène artistique montréalaise par les Automatistes : alors qu'en 1946, ils intègrent, pour la première fois, de façon importante l'exposition de la SAC, en 1948, ils y ont acquis assez de pouvoir pour faire éclater la Société de l'intérieur<sup>45</sup>.

Dès 1946, en réaction à leur présence massive sur les cimaises de la SAC, les jugements se font incisifs contre les Automatistes : parmi les comptes rendus de cette exposition, François-Marc Gagnon recense quatre critiques négatives concernant les peintres du groupe : celle de Pierre Dax et Jean Ampleman dans *Notre Temps*<sup>(A14)</sup>, celle de Rinfret dans *La Presse*<sup>(A10)</sup>, celle de Jacques Delisle au *Devoir*<sup>(A11)</sup> et celle de René Bergeron dans son livre *Art et bolchevisme*. Aussi Gagnon affirme-t-il : « [n]'eût été des articles d'Éloi de Grandmont<sup>(A12)</sup> et de Charles Doyon<sup>(A13)</sup>, il nous aurait fallu conclure à un retournement complet de la critique contre le mouvement moderne et contre les jeunes en particulier<sup>46</sup>. » Si Gagnon se montre surpris de ce revirement, c'est que, comme il l'explique, avant cette exposition, la critique avait plutôt fait preuve d'ouverture envers les expérimentations issues de l'art moderne : « ce concert d'opinions négatives est nouveau dans la critique du temps. Le début des années quarante nous avait habitués à une critique beaucoup plus ouverte. Les temps changent et les positions respectives commencent à se radicaliser<sup>47</sup>. »

---

<sup>44</sup> Il s'agit des deux expositions du groupe Les Sagittaires, en mai 1943 et avril 1944; de six expositions annuelles de la Société d'art contemporain, entre novembre 1943 et février 1948; de deux Salons du Printemps à l'*Art Association of Montréal*, en 1945 et 1946; d'une exposition intitulée *Jeunes peintres* dans le Hall d'honneur de l'Université de Montréal en novembre 1944; et des expositions de la rue Amherst et de la rue Sherbrooke organisées par le groupe en avril 1946 et en février-mars 1947.

<sup>45</sup> Devant l'élection inévitable de Borduas au titre de président du conseil de direction de la Société, Pellan et son groupe démissionnent en bloc à la veille de l'exposition, puis, voyant que le conseil n'est pas prêt à suivre les réformes qu'il veut implanter, Borduas démissionne à son tour, suivi des jeunes Automatistes; « tous ces départs, soutient François-Marc Gagnon, signifiaient la mort à court terme de la [SAC] ». (Voir Gagnon, *op. cit.*, p. 453-462.)

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>47</sup> *Ibid.*

Une des raisons pouvant expliquer le changement d'attitude et la radicalisation de la critique réside dans la segmentation du champ de l'art moderne en différents mouvements à compter de 1945-1946. Ce processus, auquel les Automatistes participent activement par leurs prises de position, oblige les critiques à modifier leurs façons de faire : alors qu'auparavant, ils se « content[aient] de commenter la participation de l'un ou l'autre de ces jeunes exposants, sans se rendre compte qu'ils formaient déjà un groupe<sup>48</sup> », en 1948, ils soulignent le fait que « chaque école, sous-école et groupement artistique est représenté par ses disciples les plus fervents<sup>(A32)</sup> ». De là découle par ailleurs un des principaux reproches faits aux jeunes membres des Automatistes, soit celui de l'imitation du « maître » : « Borduas a des disciples. [...] Sur les 12 [*sic*] tableaux qui sont à l'exposition, au moins 20 sont des imitations de Borduas<sup>(A14)</sup> », déplorent notamment Dax et Ampleman à propos de l'exposition de 1946<sup>49</sup>.

Ce nouveau type de critique contribue dès lors à orienter les commentaires en fonction, non plus des œuvres, mais du mouvement et de sa philosophie. Par exemple, lors de l'exposition de 1948, Renée Normand accorde peu d'intérêt à la spécificité des peintres lorsqu'elle affirme que « Riopel [*sic*] et Mousseau [...] se sont fait les interprètes » de l'automatisme et que ceux-ci « sont “automatiquement” représentés par quelques toiles “involontaires” dont l'éloge n'est pas à faire<sup>(A32)</sup> ». Les peintres sont alors étiquetés selon leur groupe d'appartenance et la méthode prise par celui-ci, leur statut étant en quelque sorte réduit à celui d'exécutants. Le ton ironique de Normand révèle en outre une opinion fréquente chez les critiques selon laquelle l'idée de mouvement renvoie à celle de « formule<sup>(A32)</sup> » qui est assimilée à une absence d'originalité; la formule est d'autant plus condamnable chez les Automatistes que les critiques l'associent à un geste mécanique dépourvu de l'apport – essentiel à leurs yeux – conscient et individuel de l'artiste.

Un autre reproche fréquemment adressé aux Automatistes concerne les titres de leurs œuvres. À ce propos, une polémique s'enclenche à la suite d'un article de Jacques Delisle sur l'exposition de 1946 : dans son texte intitulé, selon une toile de Pierre Gauvreau, « “Pulsion Allègre Grave Jaune Assoiffée” », Delisle raille les titres des peintures automatistes auxquels

---

<sup>48</sup> Propos de Gagnon sur la réception critique de la 4<sup>e</sup> exposition de la SAC en 1943 (*ibid.*, p. 134).

<sup>49</sup> On retrouve également ce reproche chez des commentateurs beaucoup moins durs avec les Automatistes, par exemple dans cette critique du *Canada* à propos de l'exposition de la rue Sherbrooke, dans les premiers mois de 1947 : « [L']exposition est une telle manifestation de la vie et de l'esprit d'invention animant le groupe dont Borduas est le maître admiré... et un peu trop imité<sup>(A19)</sup> ».

il concède volontiers « le don du ridicule<sup>(A11, p. 2)</sup> ». Des réponses d'un certain Louis Franchet<sup>(A15)</sup> et de Claude Gauvreau<sup>(A16)</sup> paraissent dans *Le Quartier latin*, après avoir été refusées au *Devoir*, mais leurs explications ne semblent pas avoir convaincu la critique. En effet, Julien Labedan du *Canada* renchérit sur cette question en 1948, en soutenant que ces titres, « qui sentent la farce ou la folie », « accentuent chez le spectateur déjà inquiet la pénible impression d'une supercherie ironique et insolente<sup>(A34, p. 2)</sup>. » Cette condamnation littéraire, doublant la critique picturale, fait apparaître deux motifs centraux utilisés pour discréditer l'automatisme : le manque de sérieux<sup>50</sup> et l'assimilation à la folie, lesquels visent à disqualifier les productions du groupe au nom de « l'Art, le Seul, le Vrai<sup>(A34, p. 2)</sup> », c'est-à-dire, comme on l'a vu avec *Prisme d'Yeux*, un art sérieux, authentique et rationnel. L'article de Labedan témoigne ainsi du malaise exprimé par la critique à propos de l'esthétique automatiste qu'elle tente de saisir à l'aide de ses critères habituels :

L'automatisme est encore si confus dans ses recherches, si incertain dans ses résultats que dégager d'une manière constructive les impressions que nous en avons reçues est une chose difficile. Disons que pour la plupart les œuvres de ce genre vues ici n'ont ni beauté plastique, ni signification, qualités qui sont les raisons d'être même, et les seules raisons d'être, de l'art<sup>(A34, p. 2)</sup>.

Une précision doit toutefois être apportée concernant la réception de la production picturale automatiste : derrière la horde des détracteurs, dont la visibilité accrue résulte de l'utilisation d'une rhétorique plus forte, il existe des commentateurs qui encouragent et apprécient la nouveauté esthétique proposée par le groupe. Parmi ces partisans de l'automatisme, il faut compter Madeleine Gariépy de *Notre Temps*, Émile-Charles Hamel et Guy Viau du *Canada* et, bien sûr, Charles Doyon, du *Jour* (puis du *Clairon*). Du reste, cette sympathie pour les Automatistes va soudainement croître lors de l'exposition qu'ils tiendront à la Galerie du Luxembourg à Paris, à l'été 1947.

---

<sup>50</sup> Renée Normand affirme aussi à ce sujet que les œuvres des Automatistes n'ont pas leur place « dans une exposition qui se veut sérieuse<sup>(A32)</sup> ».

### 4.3.3 Les Automatistes : une fierté nationale

Dans son commentaire sur l'exposition de 1946, Charles Doyon termine en citant le témoignage du « professeur Bonfils<sup>51</sup> » qui, après « plusieurs visiteurs étrangers de marque », affirme : « Durant mon séjour dans votre pays, je suis heureux d'être venu en contact avec les œuvres de peintres ardents et pleins de fougue qui sauront bientôt imposer le Canada à l'attention du monde artistique<sup>(A12)</sup>. » Deux ans plus tard, cette reconnaissance internationale de la peinture canadienne semble s'être concrétisée : selon les dires de Maurice Gagnon, le milieu artistique montréalais se situe désormais « de plain-pied avec les recherches universelles<sup>(A28, p. 136)</sup> », et ce, notamment grâce à la contribution des Automatistes dont l'exposition *Automatisme* présentée à la Galerie du Luxembourg à Paris du 19 juin au 13 juillet 1947 a « attir[é] sur eux et sur notre pays l'attention française et européenne<sup>(A28, p. 136)</sup> ».

Contrastant avec l'accueil réservé aux manifestations montréalaises, la réception de l'exposition parisienne par les critiques québécois est presque exclusivement positive. Les journaux titrent notamment : « Succès des peintres de Montréal à Paris<sup>(A24)</sup> » et les commentateurs soulignent « le plaisir et la surprise qu'on éprouve en pénétrant dans la galerie<sup>(A22)</sup> ». Cet enthousiasme paraît toutefois quelque peu factice; l'abus d'adverbes et d'adjectifs mélioratifs ponctuant certains textes, dont l'annonce de l'exposition parue dans *La Presse* – qui adopte d'ores et déjà un ton triomphant –, entraîne en effet un soupçon sur la sincérité des rédacteurs, surtout en regard des critiques des expositions montréalaises :

L'exposition sera avant tout un témoignage vivant, un véritable manifeste pictural de la jeune école de Montréal, qui depuis quelques années en compagnie du bon maître Borduas fait un si remarquable travail de prospection artistique<sup>(A23)</sup>.

Se met alors en place, autour de cet événement, un discours patriotique qui – en plus de faire de Borduas une sorte de patriarche archéologue – élève les Automatistes au rang de fierté nationale en cela qu'ils permettent à l'art canadien de rivaliser avec l'art européen. Pour certains, comme Marcel Rioux et Guy Viau, les peintres canadiens jouissent même d'une certaine supériorité parce qu'ils sont issus d'« un peuple fort et jeune et que la peinture a [...] besoin, pour se renouveler, de ces deux qualités<sup>(A21)</sup> » et aussi parce qu'ils apportent un vent de fraîcheur à Paris, là « où toute nouvelle peinture codifie les trouvailles des aînés et réduit à

---

<sup>51</sup> Il s'agit probablement de Robert Bonfils, illustrateur, peintre, graveur et relieur français qui enseigne à l'époque à l'École Estienne (École supérieure des arts et industries graphiques) de Paris.

un langage purement technique ce qui était avant tout chaleur et vie<sup>(A22)</sup>. » Le discours critique qui accueille l'exposition cherche donc à attiser ce sentiment patriotique en faisant des Automatistes « le symbole du Québec : jeunesse et virilité<sup>(A21)</sup> ». La critique suggère qu'à travers la production du groupe, c'est tout le peuple québécois qui est jugé – et jugé positivement en comparaison avec le Vieux Continent : la jeunesse s'opposant à la vieillesse, la virilité à une certaine mollesse qui empêcherait le renouvellement radical. Bref, à la question posée alors par la critique : « La jeune peinture canadienne viendra-t-elle à bout de nous prouver que nous ne sommes pas irrévocablement condamnés à toujours être[,] dans le domaine artistique, cinquante ans en arrière de Paris<sup>(A21)</sup>? », Marcel Rioux répond qu'en effet cette exposition est à même de « convaincre les plus pessimistes, ceux qui ont tendance à rejeter en bloc tout ce qui se fait dans le Québec<sup>(A21)</sup>. »

Pour soutenir leurs propos triomphalistes, certains critiques prennent à témoin et se réapproprient le discours de réception français, mentionnant les critiques « qui vont bon train dans la presse parisienne », et notamment les textes parus dans le journal *Combat* et dans le « grand hebdomadaire *Arts*<sup>(A25)</sup> ». Éloi de Grandmont, s'il signale que « [l]es commentaires des personnes présentes [à l'exposition] contenaient d'acribes critiques et des éloges plus qu'enthousiastes », n'en cite pas moins uniquement – et en entier – « une des critiques les plus sympathiques<sup>(A26)</sup> » au groupe. La réception de l'exposition de peinture de la Galerie du Luxembourg jouit donc de ce que Daniel Chartier nomme « l'effet français », c'est-à-dire que, d'une part, l'unique fait de tenir une exposition à Paris confère aux Automatistes un statut particulier qui les protège des critiques négatives et que, d'autre part, la réception française – filtrée et présentée comme élogieuse – leur donne droit à une « consécration *de facto*<sup>52</sup> » au Québec. Pour Maurice Gagnon, cette exposition en vient même à incarner la légitimité du Canada français sur la scène internationale : « Donc un fait : nous sommes une entité ethnique qui possède ses valeurs universelles<sup>(A28, p. 136)</sup> ». Une telle affirmation, à forte teneur nationaliste, montre bien que, dans ce contexte, les Automatistes ne sont plus perçus comme des marginaux ou des fous, mais comme des représentants d'un Québec ouvert sur le monde et susceptible de produire des œuvres appréciables au niveau mondial. La fierté engendrée par l'exposition parisienne sera d'ailleurs convoquée, lors de la réception de *Refus global*, par les

---

<sup>52</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, p. 148. Voir au sujet de « l'effet français », p. 139-173.

défenseurs du groupe qui insisteront sur le fait qu'il s'agit du « manifeste d'un mouvement qui a obtenu la reconnaissance à l'étranger<sup>(13)</sup> ».

Le discours patriotique entourant les Automatistes n'est toutefois pas apparu lors de la réception de l'exposition parisienne. À nouveau, on doit à Claude Gauvreau et au « baptiseur » Tancrède Marsil d'avoir, les premiers, insisté sur l'origine toute québécoise du mouvement. Gauvreau, alors qu'il commente une exposition de la SAC, alerte le public et la critique au sujet de l'automatisme :

Il y a beaucoup à dire sur cet automatisme d'exécution. Il sera écrit beaucoup. Dès maintenant le fait est colossal. Ce sont les Canadiens qui ont fait ça. **Les Canadiens.** Eux tout seuls. Et qu'est-ce que font nos bourgeois devant cette vérité foudroyante? Que font nos prétendus porte-drapeaux de la fierté nationale<sup>(A17, p. 5)?</sup>

Ces questions ont peut-être interpellé Marsil qui, deux mois plus tard, ne rate pas l'occasion d'insister à son tour sur le caractère local du groupe : « Borduas est à former chez-nous les "automatistes" »; « l'automatisme est la création d'artistes de chez-nous<sup>(A20)</sup> ». La répétition, de même que le caractère gras employé par Gauvreau, participent d'une rhétorique à visée patriotique dont le but est de légitimer le mouvement. L'efficacité de celle-ci se constate d'ailleurs dans le malaise exprimé par certains commentateurs, les critiques négatives étant rendues plus délicates. En fait foi cette introduction du Père Hyacinthe-Marie Robillard en introduction à une de ses conférences : « Il n'est pas agréable ni satisfaisant de combattre le surréalisme. Cela est peu agréable, car nos artistes canadiens ont besoin de toute notre sympathie et tout nous porte à les excuser plutôt qu'à les accuser<sup>(75,76,77)</sup>. »

Dans un pays où l'art moderne en est encore à se tailler une place légitime auprès du public et de la critique, laquelle admet de surcroît son rôle majeur dans la reconnaissance de la culture canadienne, il s'avère difficile de porter un jugement sévère sur le courant le plus susceptible de faire sa marque sur la scène internationale. En ce sens, l'expérience parisienne des Automatistes peut suggérer que la critique sera indulgente à leur égard à la parution de *Refus global*. Or, le discours patriotique qui s'est développé autour de cet événement et les valeurs nationales auxquelles les Automatistes ont été associés auront plutôt pour conséquence d'aviver la réaction du public lorsque celui-ci prendra connaissance du portrait du « petit peuple » canadien-français tracé dans le texte éponyme. Le vif reproche d'antinationalisme qui sera alors fait au groupe – et plus particulièrement à Borduas –

proviendrait donc notamment de cet écart entre les valeurs nationales que la critique a fait porter aux Automatistes (jeunesse, virilité) et celles dont ils affublent, à leur tour, leur patrie (petitesse, servitude).

\*\*\*

En somme, un regard sur les activités des Automatistes antérieures à la parution de *Refus global* permet de percevoir d'ores et déjà certains éléments ayant pu jouer un rôle dans la réception partielle du recueil. D'abord, les Automatistes sont surtout connus par leurs articles critiques et philosophiques, puis ils le sont par leurs expositions bien davantage que par le théâtre de Gauvreau ou les chorégraphies de Sullivan. Cette connaissance préalable du mouvement tendrait ainsi à concentrer la réception de *Refus global*, lors de sa parution, autour de réflexions théoriques sur la peinture. Le cas échéant, les composantes marginales risquent, soit d'être effacées du discours, soit de provoquer une onde de choc importante puisque le public n'y a pas été familiarisé – ce sera en partie le cas pour les textes de Gauvreau. Par ailleurs, la position centrale qu'occupe Borduas dans le groupe, connu d'abord pour son activité picturale, confère d'emblée au peintre de Saint-Hilaire une plus grande visibilité. Le statut qu'avait Borduas avant août 1948 sera abordé plus en détail dans la section concernant son renvoi<sup>53</sup>, mais le portrait qu'en fait Maurice Gagnon qui le décrit comme « un maître incontesté [ayant] enthousiasmé nombre de jeunes peintres qui ont vécu de lui [et] suivi ses conseils<sup>(A28, p. 136)</sup> » laisse entrevoir la responsabilité qui pèse sur le « maître », et qui le rend plus susceptible d'attirer à la fois les éloges et les reproches les plus vifs de la critique. Enfin, la contribution du groupe à l'effervescence artistique montréalaise et à la reconnaissance internationale de la culture canadienne peut en partie expliquer la double réception du recueil. Les critiques étant partagés entre un sentiment de fierté qui exige une certaine bienveillance et un sentiment de trahison devant ce qui peut être perçu comme un refus du groupe d'assumer son rôle de symbole national, ils auront tendance à opérer une double lecture du recueil distinguant le texte de Borduas des composantes marginales, notamment en fonction de leur « dangerosité », de leur potentiel explosif. La persistance de la lecture éthique de l'œuvre d'art, au détriment de la lecture esthétique, contribuera aussi à souligner le caractère subversif – antinationaliste et anticlérical – de la « bombe » « Refus global ».

---

<sup>53</sup> Voir *infra* « 5.4 Subir les conséquences : le renvoi de Borduas », p. 186.

#### 4.4 La « bombe » *Refus global*

Dans son article « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain » paru six mois avant *Refus global*, Pierre Gauvreau conclut ainsi son portrait de l'évolution artistique : « Il appartient aux automatistes canadiens d'apporter leur effort à la libération de l'objet peint pour une plus grande connaissance de l'homme, et d'en dégager la valeur réelle. Ils le feront prochainement<sup>(A33)</sup>. » Rien ne permet d'affirmer avec certitude que cette annonce fasse référence à la parution de *Refus global*, sinon que le projet est bel et bien entamé lorsque paraît l'article, en février 1948<sup>54</sup>. On y discerne tout de même la volonté de P. Gauvreau de créer une attente chez le public : attente d'un événement de la part des Automatistes, lequel aura pour but d'expliquer leur vision de la fonction ontologique de l'activité picturale.

L'annonce de Pierre Gauvreau posant la visée dans laquelle s'insère *Refus global*, le discours de réception se trouve dès lors orienté vers une double lecture, artistique et philosophique, de l'œuvre. Combinant lecture éthique et esthétique, la critique signale en effet que « les peintres automatistes viennent de publier un manifeste dans lequel ils exposent leurs vues sur la peinture universelle [...] [et leur] doctrine humaine sur l'humanité<sup>(2,3,7)</sup> » ou que l'œuvre présente « non seulement une théorie de la peinture, mais [aussi] une théorie de la vie et de la société<sup>(6)</sup> ». *Refus global* n'est donc pas annoncé comme un manifeste purement artistique, mais comme une œuvre d'une large portée philosophique, d'où l'intérêt qu'ont pu lui accorder, assez tôt dans la réception, des commentateurs extérieurs au monde de l'art.

Orientant encore l'attente vers sa dimension éthique, la première allusion connue au manifeste se lit ainsi :

*In a unpublished manifesto, Mr. Borduas states that Christianity has not realised the universal brotherhood of man. [...] From the theme of religion, Mr. Borduas's essay passes to that of science, saying it has been used less to relieve human misery than to perfect lethal weapons<sup>(A35)55</sup>.*

Cet extrait, issu d'un article sur Paul-Émile Borduas par Josephine Hambleton, chroniqueuse artistique au *Evening Citizen* d'Ottawa, paraît en juin 1948, preuve que le manifeste – ou, à

<sup>54</sup> Selon la *Chronique* de François-Marc Gagnon, Borduas aurait entrepris la rédaction du texte « Refus global » entre décembre 1947 et février 1948 (Voir *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt, 1998, p. 421).

<sup>55</sup> « Dans un manifeste non publié, Borduas affirme que le Christianisme n'a pas réalisé la fraternité humaine universelle. [...] Du thème de la religion, l'essai passe à celui de la science, soutenant que celle-ci a été utilisée moins pour soulager la misère humaine que pour perfectionner des armes mortelles. » (Je traduis.)

tout le moins, son texte éponyme – circule déjà à cette date et qu’il commence à faire parler de lui<sup>56</sup>. Bien que cet article ne soit pas mentionné dans la première réception<sup>57</sup> et qu’en ce sens, on ne peut pas affirmer qu’il oriente l’horizon d’attente, il demeure révélateur de ce qui retient l’attention chez les premiers lecteurs, soit la critique sociopolitique contenue dans le texte. Or, comme il est probable qu’Hambleton n’ait eu accès qu’au texte éponyme, cela n’est pas nécessairement représentatif de l’accueil qui sera réservé au recueil.

De façon plus immédiate, s’ajoute, aux attentes artistiques et philosophiques, une attente liée au lancement lui-même, érigé en « événement » par le discours de presse qui cherche à susciter l’intérêt et la curiosité du public. La première annonce du lancement de *Refus global*, publiée dans le *Petit Journal* le 25 juillet 1948, informe que,

[d]’ici quelque temps, un nouveau groupe d’artistes, les automatistes, lanceront leur manifeste à la librairie Tranquille [et qu’]ils en profiteront pour exposer. Nul doute que l’événement aura son écho dans toute la province. On dit qu’on verra leurs œuvres à travers un écran percé de « petits trous »<sup>(1)</sup>.

On sait en effet que le groupe a envisagé d’accompagner le lancement d’une exposition, idée qui a toutefois été abandonnée entre-temps. La nouvelle de cette exposition accentue tout de même le mystère résultant de la rumeur – le « on dit » – de la parution du manifeste : l’exposition annoncée attise la curiosité du public en raison de sa forme saugrenue (l’écran de petits trous), laquelle promettait paradoxalement de décevoir cette curiosité puisque les œuvres exposées n’auraient pu être vues que partiellement. Ainsi, de la même manière que l’exposition prévue mettait davantage en valeur la forme (le mode d’accrochage) que le fond (les toiles), l’annonce du *Petit Journal* invite moins à découvrir l’œuvre à paraître que « l’événement » qu’est le lancement, lequel est rendu attrayant par les réactions potentielles qu’il engendrera. Enfin, cette annonce table aussi sur la (prétendue) nouveauté du groupe pour attirer l’attention de son lectorat. Il est toutefois plausible que le groupe soit encore inconnu des lecteurs du *Petit Journal* puisque ce tabloïd populaire a peu couvert les manifestations

---

<sup>56</sup> De fait, le texte a circulé dans le cercle proche des Automatistes qui étaient invités à le signer (plusieurs refuseront d’ailleurs) et il aurait même été confié aux Dominicains (voir à ce sujet, *infra* « 8.6 La couverture de Riopelle : donner à voir le recueil », p. 515, note 7.

<sup>57</sup> À ma connaissance, il n’est d’ailleurs mentionné que dans le deuxième volume de l’édition critique des *Écrits* de Borduas dirigé par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe et publié en 1997. (Paul-Émile Borduas, *Écrits II. Tome I : Journal, correspondances 1923-1953*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, « BNM », 1997, p. 246, note 104.)

automatistes antérieurement. L'intérêt de ce journal pour le lancement du manifeste témoigne donc de l'étendue de la couverture médiatique et de la dimension sensationnaliste que prendra celle-ci. Mystère, nouveauté, curiosité et promesse de controverse seront effectivement mis à profit dans une part importante du discours critique sur le lancement de *Refus global*, ce qui contribuera à forger un horizon d'attente propice aux réactions vives.

La deuxième annonce du lancement, qui paraît dans *La Patrie* le 7 août et est reprise dans *Le Clairon*, une semaine plus tard, vise également à piquer la curiosité du lecteur :

Les milieux artistiques et cultivés seront intrigués d'apprendre que les peintres automatistes viennent de publier un manifeste [...]. L'automatisme a connu à Paris un réel succès l'an dernier et le public québécois est déjà anxieux de pouvoir visiter une exposition de ce genre d'interprétation artistique<sup>(2,3,7)</sup>.

Ce texte, qui a toutes les apparences du communiqué de presse, probablement rédigé par les Automatistes eux-mêmes et envoyé aux médias (d'où le fait que le même texte paraisse simultanément dans plusieurs journaux), plutôt que sur la nouveauté du groupe, s'appuie sur son succès à l'étranger pour justifier l'intérêt des événements entourant l'automatisme. Du reste, l'annonce invite le lecteur à partager les sentiments qui animent le « milieu » et le « public », à l'idée de la parution du manifeste et d'une éventuelle exposition du groupe; se crée alors un suspense autour du lancement, lequel devient source de curiosité.

Charles Doyon voit, quant à lui, dans la vitrine mise en place par les Automatistes à la Librairie Tranquille, une autre stratégie – provenant à nouveau des auteurs eux-mêmes – pour attirer l'attention des passants sur leur œuvre :

Est-ce à cause de son caractère insolite ou de ses évocations de madrépores d'un rappel de racines-souches et de filets à déceler le piège, derrière lesquels tendent à se libérer les photos-montages du groupe de l'Automatisme, que les passants sont intrigués devant une montre de la Librairie Tranquille annonçant dans un étalage original la parution d'un manifeste de ce groupe? [...] Avec des moyens de fortune : ficelles de papier-mâché et papillotes, Jean-Paul Mousseau et Claude Gauvreau ont tendu un appât où dans les rets de l'Automatisme s'élèvent les racines-promesses de « Refus Global » [*sic*]<sup>(13)</sup>.

Tout un discours et une mise en scène sont ainsi déployés, tant dans la presse que dans les propos et les actes des Automatistes, afin d'*hameçonner* le public et de le faire *embarquer dans le bateau* de l'automatisme, l'appât utilisé prenant pour cible la curiosité du lecteur ou du passant, ainsi que son attrait pour la polémique.

Enfin, davantage que la métaphore du filet, c'est celle de la bombe qui domine dans les textes entourant le lancement. Celle-ci apparaît d'abord dans trois titres, sous l'influence du communiqué de presse : « Bombe automatiste<sup>(7)</sup> », « Bombe automatiste chez Tranquille<sup>(2,3)</sup> » et « Dynamitage automatiste à la Librairie Tranquille<sup>(5)</sup> »; puis, elle s'insère dans le contenu des articles : *Le Petit Journal* qualifie, de façon péjorative, le recueil de « pétard<sup>(9)</sup> », tandis qu'à l'opposé, *Le Clairon* y voit « une explosion littéraire et artistique<sup>(13)</sup> ». Le lancement de *Refus global* est donc perçu comme un coup d'éclat et l'œuvre elle-même semble destinée, dès sa parution, à faire du bruit : il s'agit, soutient-on, d'« un manifeste qui fera sûrement sensation et qui provoquera plus d'un commentaire<sup>(2,3,7)</sup> », voire des réactions violentes (« *violent reaction*<sup>(79, p. 86)</sup> »). Un journaliste du *Canada* conseille d'ailleurs à ses lecteurs « de s'en procurer un exemplaire le plus tôt possible<sup>(11)</sup> », pressentant ce qui allait arriver, soit que « le manifeste des automatistes s'est vendu en quelques jours<sup>(9)</sup> ».

Finalement, à quoi peut s'attendre le public qui prend connaissance de *Refus global* à travers la presse au lendemain du lancement? Le portrait qui en est donné le présente d'abord comme une prise de position à la fois philosophique et artistique, puis, comme un objet de curiosité et de controverse, et enfin, comme un manifeste qui laissera sa marque dans l'histoire. Cette analyse fait bien voir que l'œuvre que le public attend et qu'il est prédisposé à recevoir en août 1948 est avant tout le texte éponyme de Borduas. Ainsi, même s'il bouscule certaines valeurs éthiques de la société québécoise, celui-ci s'insère parfaitement dans l'horizon d'attente mis en place par la presse et par les Automatistes. En effet, la controverse entourant « Refus global » semblait prévue et même recherchée par la critique qui en a préparé la réception et qui, par la suite, a pu profiter des réactions suscitées par l'œuvre, jouant ainsi un double rôle qui sied bien à la presse : celui de la création et de la récupération de la polémique. Plus intéressant encore est le rôle des auteurs dans la création de l'attente. Le goût pour la mise en scène et pour le contrôle du discours et de l'image dont fait preuve le groupe – et que l'on percevra tout au long de la réception – donne ainsi à penser que le caractère *mythocrate* de Gauvreau, révélé par Jacques Marchand dans son ouvrage<sup>58</sup>, a d'abord été mis au service du groupe ou que le groupe lui-même en était pourvu.

---

<sup>58</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979.

## Conclusion : un refus pas si global

Bien que certains journalistes les présentent comme un nouveau groupe<sup>(1,4,11)</sup>, les Automatistes n'en sont donc pas à leurs premières armes lorsqu'ils lancent leur recueil-manifeste en août 1948. En outre, *Refus global*, quoiqu'en disent ses auteurs et certains commentateurs, ne rompt pas complètement avec la pensée de son époque, bien qu'il présente un écart plus considérable avec les attentes du public que le manifeste *Prisme d'Yeux* par exemple. Comme l'affirme Pierre Popovic, dans son article « Les prémices d'un refus (global) » : « Dans l'ordre des discours, pas plus qu'ailleurs, rien ne se perd ni rien ne se crée, mais tout se transforme<sup>59</sup> ». L'effervescence du milieu artistique, le débat sur l'art dans *Le Quartier latin*, la lutte pour le capital symbolique entre Pellan et Borduas, les premières manifestations des Automatistes et leur réception, ainsi que la publicité entourant la parution du recueil, tout cela – entre autres choses – préfigure et influence les idées et la rhétorique contenues dans *Refus global*, de même que l'accueil qui lui sera fait.

L'étude de ces facteurs, qui façonnent à la fois l'œuvre et son horizon d'attente, permet d'avancer certaines pistes pour expliquer qu'avant même la parution de *Refus global*, le texte de Borduas est la composante la plus susceptible d'être reçue et retenue par la critique. Le fait que le texte éponyme s'inscrive de plain-pied dans les débats de l'époque concernant le rôle des arts dans la société et dans l'évolution historique (en affirmant, par exemple, le « pouvoir transformant » de la « réserve poétique » (RG, p. 14)) en constitue une première raison. Le débat dans *Le Quartier latin* a en effet fait voir les discussions qui résultaient de l'avènement de l'art moderne au Québec et la nécessité pour la critique de se positionner à son sujet. La forme essayistique du texte de Borduas en fait également un texte qui peut se lire selon les deux paradigmes, esthétique et éthique, en usage à l'époque : il constitue à la fois une théorisation de l'art et une vision du monde et, en ce sens, il concilie les deux aspects de l'automatisme tel qu'il est connu avant *Refus global*, soit un mouvement d'intellectuels et de plasticiens. De plus, le statut de Borduas (rival de Pellan, peintre déjà reconnu et chef de groupe) lui octroie une plus grande visibilité, alors que les jeunes Automatistes, bien qu'actifs dans le milieu artistique depuis quelques années, demeurent peu connus de la critique et du

---

<sup>59</sup> Pierre Popovic, « Les prémices d'un refus (global) », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, 1987, p. 21.

public. Enfin, « Refus global », s'il déçoit d'abord l'attente des lecteurs, sur le plan des valeurs sociales – notamment nationalistes –, s'insère tout de même pleinement dans l'horizon d'attente entourant le lancement, lequel avait disposé la critique à recevoir une œuvre qui susciterait de fortes réactions. En d'autres mots, le choc causé par « Refus global », à sa parution, est un choc préparé par un contexte propice aux prises de position radicales; en effet, comme le fait remarquer un critique : « [f]aut-il s'étonner que dans cette floraison des arts et des lettres on trouve parfois de quoi effrayer le philistin<sup>(12)</sup> »?

Dans cette optique, la métaphore de la bombe participe peut-être davantage d'une rhétorique publicitaire – à laquelle participent pleinement les Automatistes – que d'un portrait véritable de ce que sera la réaction des critiques au cours de la première réception. Aussi est-il temps d'aborder cette réception afin de voir si, comme l'affirme Charles Doyon, « l'explosion de surprise, la commotion sera plus brutale [...] pour ceux qui auront la curiosité de lire [*Refus global*]<sup>(13)</sup> ».

## CHAPITRE CINQUIÈME

### RÉUSSIR L'ÉPREUVE DE LA PREMIÈRE RÉCEPTION : CINQ OBSTACLES À SURMONTER

Envisager la réception d'un recueil comme *Refus global* dans le but de comprendre ce qui a pu mener à l'occultation de la plus grande partie de l'œuvre au profit d'un seul texte suppose la prise en compte de divers facteurs. Selon l'esthétique de la réception de Jauss, ces facteurs relèvent surtout du lecteur et de son horizon d'attente; pour Wolfgang Iser, c'est d'abord l'œuvre qui oriente la réception à travers les virtualités qu'elle contient; alors que, pour les comparatistes, la réception de l'œuvre est pensée en fonction du contexte sociopolitique de l'aire géographique qui l'accueille<sup>1</sup>. Bref, la plupart de ces études prennent pour objet, soit l'œuvre, soit le lecteur, soit les relations entre ces deux pôles dans un contexte déterminé. Or, comme l'œuvre est aussi le produit d'un auteur, il convient de ne pas écarter trop rapidement ce troisième pôle de la communication littéraire, même lorsqu'il est question de réception. Ceci est d'autant plus pertinent au moment de la première réception puisque, dans ces circonstances, la « différence » entre l'auteur et le lecteur – autrement dit, l'écart temporel et spatial qui sépare la production de la réception – est fortement réduite. Cette considération repose sur la définition d'Alain Viala selon laquelle la littérature est un acte de communication axé sur le plaisir esthétique, dont la destination est ouverte et aléatoire, et la réception, différée dans le temps et dans l'espace<sup>2</sup>. La définition de Viala – qui est reprise par Alain Vaillant dans son *Histoire littéraire*<sup>3</sup> – a le mérite d'être pragmatique et de tenir compte du caractère transhistorique des œuvres littéraires. De plus, dans une optique de réception, elle

---

<sup>1</sup> La littérature comparée a été très active dans le domaine des études de réception au début des années 1980. Voir notamment : Józef Heistein (dir.), *La réception de l'œuvre littéraire*, Wrocław, Uniwersytet Wrocławski – Wydawnictwo, «Acta Universitatis Wratislaviensis», n° 635, 1983 ou Yves Chevrel (dir.), «Méthodologie des études de réception. Perspectives comparatistes», *Œuvres et critiques. Revue internationale d'études de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. 11, n° 2, 1986, p. 133-234.

<sup>2</sup> Alain Viala, «Deuxième partie : Sociopoétique», dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 149-152.

<sup>3</sup> Alain Vaillant, *Histoire littéraire*, Paris, Armand Collin, « U », 2010, p. 118.

permet de concevoir ce qui se joue de particulier lors des semaines ou des mois suivant la parution, alors que certaines œuvres ne sont pas admises d'emblée dans la « littérature » puisque, soit leur but n'est pas totalement désintéressé, et donc qu'elle ne vise pas le plaisir esthétique; soit elles ciblent des destinataires précis, et donc que sa destination n'est pas ouverte et aléatoire; soit la *différence* n'est que matérielle (le livre se faisant le support de la communication), et non temporelle ou spatiale.

Aussi, puisque je conçois, avec Vaillant et Viala, la littérature comme relevant d'un acte de communication littéraire, mon analyse de la première réception de *Refus global* ne sera-t-elle pas restreinte à l'étude des lecteurs et du propos de l'œuvre, elle interrogera également les obstacles de la réception liés au contexte et à l'aspect matériel du recueil, de même que ceux découlant du statut des auteurs et de leur attitude envers les critiques.

Le premier obstacle abordé dans ce chapitre concerne la réception de l'objet-livre : *Refus global*, par sa forme artisanale et hétérogène et par son genre manifestaire, bouscule l'horizon d'attente de ses premiers lecteurs, ce qui rend sa lecture ardue. L'état des champs accueillant le recueil constitue un second obstacle dans le parcours de réception du recueil : le double processus d'autonomisation – celui de la sphère culturelle vis-à-vis de la sphère du pouvoir et celui des champs artistiques entre eux – a un impact considérable, et parfois contradictoire, sur la réception de *Refus global* et de ses composantes qui, chacune, requiert des compétences et des modalités de lecture spécifiques. La troisième entrave à la réception relève de la complexité de lecture inhérente à l'œuvre automatiste, laquelle exige une ouverture et un effort de compréhension de la part des critiques, sans quoi le recueil passe pour insignifiant, voire pour risible. Une quatrième difficulté repose, à l'opposé, sur le scandale que peut causer un incident extérieur comme le congédiement de Borduas : à lui seul, cet événement fait dévier le parcours de réception en concentrant le discours, puis en générant sa dispersion. Enfin, un dernier obstacle implique le rôle joué par les Automatistes dans la réception de leur œuvre : à trop vouloir la défendre contre les critiques, ils provoquent l'ire de ceux-ci, ce qui n'est pas sans avoir une incidence sur le discours de réception.

La présentation des cinq entraves à la réception étudiées dans ce chapitre donne un aperçu de la diversité des méthodes qui seront nécessaires pour rendre compte adéquatement de la fortune de l'œuvre dans une perspective englobant l'ensemble de la communication littéraire.

Ainsi, l'étude des polémiques exige le recours à l'analyse du discours et à la rhétorique, lesquelles sont également requises, avec la sociologie des arts, dans l'examen des réactions de la critique. La pragmatique permet l'étude de la matérialité du recueil, alors que la sociologie des champs est de mise pour évaluer le contexte. Enfin, bien que je ne propose pas ici une herméneutique de *Refus global*, des renvois au propos et au style de l'œuvre demeurent indispensables pour expliquer certaines réactions, d'où les emprunts faits à la stylistique et aux études génériques. Ce chapitre est donc placé sous l'égide d'une sociologie de la réception qui, comme Jauss le disait de son esthétique, est une « méthode partielle<sup>4</sup> », nécessitant le recours à d'autres approches afin d'assurer une prise en compte de l'ensemble des facteurs déterminants dans la réception partielle de l'œuvre.

---

<sup>4</sup> Hans Robert Jauss, « Postface. L'esthétique de la réception : une méthode partielle », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 266-287.

## 5.1 Faire les frais de la présentation : l'objet *Refus global*<sup>1</sup>

« L'objet livre est fait pour le regard, pour la main, de la vie à la mort. Il n'est pas seulement une surface (à couvrir, à découvrir), il est – c'est son principal synonyme – un *volume* géométrique, un objet à plusieurs dimensions qui se tient, se pose, prend place, se déploie, se défait, se ferme, tombe. Livre d'art, d'or, d'heures, de comptes, de raison, l'objet est d'un usage quotidien, séculaire. »

Laurent MAILHOT<sup>2</sup>

Lorsque paraît *Refus global*, le 9 août 1948, un des premiers défis posés à ses commentateurs réside dans la définition même de l'objet qu'ils ont entre les mains. Le livre, lors du premier contact avec son lecteur, se présente effectivement d'abord comme un *volume*, un objet matériel, palpable, avant d'être un contenu à lire et à interpréter. Aussi plusieurs des critiques de la première réception consacrent-ils une partie de leur article à décrire et à commenter la matérialité du recueil automatiste : « *It has been issued in the form of a small portfolio, containing a number of mimeographed articles on painting, drama, poetry and the dance, also a few illustrations printed on coated paper*<sup>(79, p. 86)<sup>3</sup></sup> », écrit par exemple un journaliste du *Canadian Art*.

Depuis *Seuils* de Gérard Genette paru en 1987, nombreux sont les travaux de pragmatique sur le paratexte qui ont souligné l'impact de celui-ci sur la lecture des œuvres. Pourtant, la matérialité de l'objet-livre n'est que rarement considérée dans les études de réception, surtout lorsque celles-ci prennent appui sur le discours critique. Or, les témoignages de lecture peuvent s'avérer révélateurs du premier contact – le contact matériel – que la critique a eu avec l'ouvrage. Paul Zumthor a bien montré, à propos des œuvres médiévales, l'importance de prendre en considération la forme du texte lors de sa première diffusion ainsi que la nécessité de penser sa réception en fonction de celui qui le reçoit. Dès lors, l'étude de la littérature médiévale s'est vue réorientée du côté de la « vocalité » dont étaient pourvues ces œuvres, laquelle leur servait de véhicule. Pour le lecteur ou le récepteur, « ce qui se propose à l'attention, c'est l'aspect corporel des textes [...], leur mode d'existence en tant qu'objets de

---

<sup>1</sup> Une partie de cette section est parue sous forme d'article (« *Refus global* ou comment faire les frais d'une présentation ») dans Stéphanie Bernier, Sophie Drouin et Josée Vincent (dir.), *Le Livre comme art. Matérialité et sens* (Québec, Nota bene, « Sciences humaines/littérature », 2013, p. 83-98).

<sup>2</sup> « Ouvrir le livre », *Études françaises*, vol. 18, n° 2, automne 1982, p. 10.

<sup>3</sup> « Il a été publié sous la forme d'un petit portefeuille contenant un certain nombre d'articles miméographiés sur la peinture, le théâtre, la poésie et la danse, ainsi que quelques illustrations imprimées sur du papier couché. » (Je traduis.)

perception sensorielle<sup>4</sup> ». En ce sens, l'aspect matériel joue un rôle non négligeable dans la réception d'une œuvre et il peut s'avérer un facteur déterminant dans le cas d'une mésinterprétation ou d'une dévaluation de celle-ci. Il est donc essentiel d'en tenir compte lors de la lecture de la critique, en cherchant, entre autres, à connaître la forme sous laquelle les commentateurs ont eu accès à l'œuvre et l'impact que cette forme a pu avoir sur leurs commentaires.

Dans le cas de *Refus global*, il est intéressant de constater que, dès la première réception, au moins trois critiques avouent ne pas avoir lu l'œuvre et donc, selon toute vraisemblance, ne pas l'avoir eue en main<sup>5</sup>. André Laurendeau, dans son commentaire sur le renvoi de Borduas, condamne les propos du manifeste tout en affirmant qu'il n'en a pris connaissance que « par le résumé qu'en ont fait les journaux<sup>(32)</sup> ». Cette absence de contact direct avec l'œuvre affecte certainement son jugement – qui ne concerne d'ailleurs que le texte et les idées anticléricales qui y sont contenues. Pour sa part, Guy Sylvestre, qui commente une conférence du Père Hyacinthe-Marie Robillard portant en partie sur « Refus global », « confesse qu'[il] n'[a] pas pris connaissance de ce manifeste et que les renseignements qu'[il a] à son sujet ne sont que de seconde main<sup>(45)</sup>. » De la même manière, la peintre Agnès Lefort confie, dans une entrevue à Marcel Gagnon : « Sans avoir lu le manifeste de Borduas, je vous avoue que je ne suis pas en faveur de l'automatisme<sup>(53)</sup> ». Ces trois critiques qui n'ont pas été mis en présence du recueil *Refus global* peuvent difficilement en parler de façon adéquate, ils en sont réduits à évoquer les idées qu'il contient et, de façon plus restreinte encore, celles qui ont déjà circulé dans le discours. Cette reprise rudimentaire de l'information a un impact sur la réception subséquente puisqu'elle réduit la concurrence des discours et qu'elle participe ainsi à la construction d'un discours dominant, figé, lequel ne relève toutefois pas d'une critique étayée. Si l'incartade peut être pardonnée à Lefort, elle a plus de conséquences dans les cas de Sylvestre et de Laurendeau qui occupent des postes d'influence dans le milieu artistique et

---

<sup>4</sup> Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 21.

<sup>5</sup> Borduas accuse également Harry Bernard<sup>(35)</sup> de ne pas avoir lu l'œuvre et de reprendre les citations et les propos d'un article antérieur de Roger Duhamel<sup>(19)</sup>. Dans une lettre qu'il adresse à Bernard, Borduas énumère les « malhonnêtetés » contenues dans son article, parmi lesquelles : « Parler d'une chose ignorée et laisser croire la connaître. [...] Chipier tout ceci à un confrère montréalais, d'un article signé, sans en indiquer la provenance » (Paul-Émile Borduas, [« Lettre du 26 septembre 1948 à Harry Bernard »], *Écrits II. Tome I : Journal, correspondances 1923-1953*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « BNM », 1997, p. 260; voir aussi les notes 145 et 147 de cette page).

intellectuel à l'époque. Laurendeau, surtout, comme rédacteur en chef adjoint au *Devoir*, possède une influence dont on connaît aujourd'hui l'impact sur la pensée progressiste au Québec. Son article qui paraît en première page sous forme d'éditorial semble ainsi légitimer une prise de position à l'aveugle sur l'œuvre automatiste, ce qui deviendra un mode de lecture commun pour le texte de Borduas, si bien qu'avec les années, on en vient à se demander : « Qui [a] véritablement lu le manifeste? N'[est]-on pas davantage fasciné, après tout ce temps, par un titre que par la lettre du texte, réputé obscur et de lecture difficile<sup>6</sup>? »

Les critiques qui ont, pour leur part, eu accès à l'œuvre soulèvent un autre problème lié à sa matérialité : celle de l'inefficacité de la forme du portfolio. Bien que ceux-ci prennent généralement en considération la dimension multidisciplinaire du recueil et traitent de la plupart de ses composantes, il demeure que plusieurs évoquent la difficulté qu'ils ont eue à définir et à lire cet objet hétéroclite qu'est le recueil automatiste. À partir d'une lecture générique du recueil, Julie Gaudreault en est d'ailleurs venue à la conclusion que la « (non-) réception de *Refus global* est un exemple parmi d'autres de la difficulté de penser la pluralité de ce genre<sup>7</sup> » qu'est le recueil. Son essai, au titre révélateur, *Le recueil écartelé*, pose donc la matérialité comme une des raisons de la réception lacunaire de l'œuvre automatiste sans pour autant s'arrêter aux commentaires critiques qui viendraient étayer cette thèse.

### **5.1.1 La matérialité**

Le recueil *Refus global* se présente comme un regroupement de cahiers et de feuillets constitués de feuilles format légal pliées et assemblées manuellement. Les cahiers sont de couleurs diverses et les textes sont polycopiés en noir ou en rouge, à l'exception du texte de Fernand Leduc dont est reproduite la version manuscrite. Aux textes s'ajoutent des photographies des productions (toiles, expositions, pièce de théâtre, chorégraphie) des Automatistes. L'ensemble de ces cahiers et feuillets est recouvert d'une feuille sur laquelle sont inscrits, en rouge, le titre de l'œuvre et un poème de Claude Gauvreau<sup>8</sup> au milieu des lignes entrelacées d'un dessin abstrait de Jean-Paul Riopelle. Le tout est ultimement contenu dans une couverture cartonnée recouverte du même motif à l'encre noire par Riopelle. La

---

<sup>6</sup> Gilles Lapointe et Ginette Michaud, « Présentation », *Études françaises*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, « L'automatisme en mouvement », automne-hiver 1998, p. 4.

<sup>7</sup> Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*, Québec, Nota bene, 2007, p. 150.

<sup>8</sup> Claude Gauvreau, « Raie fugue lobe ale », *Refus global*, Saint-Hyacinthe, Mithra-Mythe, 1948, [page titre].

confection du recueil a été réalisée entièrement à la main par les membres du groupe, ce dont témoigne la feuille d'errata qui accompagne chacun des 400 exemplaires numérotés manuellement.

Cette description matérielle du recueil fait apparaître un premier problème de lecture : celui de la linéarité, puisqu'au premier abord, aucun parcours de lecture ne semble prévaloir parmi ces cahiers détachés et paginés séparément. Un sommaire inclus dans le recueil laisse néanmoins entrevoir une certaine organisation : selon l'ordre qui y est proposé, le recueil se compose successivement du texte éponyme de Borduas, des « Commentaires sur des mots courants », des trois pièces poétiques de Gauvreau, du texte de Cormier, de celui de Sullivan et, enfin, du tract de Leduc. Ce sommaire ne fait toutefois pas mention du texte de Borduas, « En regard du surréalisme actuel », que la critique place habituellement avant ou après les « Commentaires sur des mots courants » de façon à constituer – de manière un peu artificielle<sup>9</sup> – un bloc de textes de Borduas en ouverture du recueil. Le sommaire est par ailleurs accompagné d'une table des reproductions, elle aussi incomplète. Celle-ci compte huit entrées qui décrivent les détails techniques des sept œuvres automatistes représentées et qui mettent en contexte les deux photographies d'expositions. Elle spécifie également la technique de reproduction (« procédé lithographique ») et les auteurs des photographies<sup>10</sup>. Par contre, la table ne précise pas où dans le recueil devraient se situer les lithographies qui sont reproduites sur des feuilles détachées; elle ne fait pas mention non plus des clichés de la mise en scène de la pièce « Bien-Être » de Gauvreau ni de ceux des chorégraphies de Sullivan.

Bref, s'il existe dans *Refus global* une forme d'appareil critique pour guider la lecture, celui-ci reste déficient, ce qui peut laisser perplexe le lecteur non averti et non initié. De fait, certains critiques de la première réception hésitent à qualifier *Refus global* de « livre » : André Lecompte du *Petit Journal* désigne l'œuvre des Automatistes comme « leur livre ou leur j'sais pas quoi<sup>(14)</sup> », alors que Roger Duhamel de *Montréal-Matin* s'interroge : « Un livre? Plus exactement un certain nombre de feuilles miméographiées<sup>(19)</sup> ». La forme du livre telle

---

<sup>9</sup> Outre que le texte n'apparaît pas au sommaire, l'artifice repose sur le fait que l'attribution des « Commentaires sur des mots courants » au seul Borduas est discutable. Voir à ce sujet Julie Gaudreault, *op. cit.*, p. 82-83 et 92-93.

<sup>10</sup> « La photographie du tableau de Fernand Leduc : "Avalanche au mont des Escoumins", est de Yves Hervochon, Paris. Les autres sont de Maurice Perron. Les reproductions ont été faites par procédé lithographique. » (« Table des reproductions » dans *Refus global*, n. p.).

qu'on l'appréhende habituellement, soit un ensemble de pages reliées, formant une unité matérielle et proposant une lecture linéaire, se trouve ainsi bouleversée.

Cette subversion des codes livresques peut expliquer partiellement la réception problématique qu'a connue le recueil, ce que le témoignage de Charles Doyon tend du reste à confirmer. Le chroniqueur artistique au journal *Le Clairon* évoque explicitement la difficulté de lecture à laquelle il a été confronté en abordant l'œuvre : « La présentation de ces textes est originale, mais peu pratique. À cause de ses feuillets épars, j'ai dû relire [relire?] avant d'assimiler à ma façon le contenu et les insertions de *Refus global*<sup>(13)</sup> ». La citation originale donne bien « relire », mais une coquille pour « relire » semble aussi plausible. Quoi qu'il en soit, la déclaration est évocatrice : soit Doyon a voulu fixer un ordre précis aux textes en reliant les cahiers, soit il a dû procéder à une relecture pour arriver à donner sens à l'ensemble. Ce qui est impliqué ici, c'est donc l'intervention du lecteur dans la réception d'une œuvre qui, d'une part, présente une facture morcelée, disparate, non linéaire et qui, d'autre part, ne propose pas d'emblée un parcours de lecture susceptible de guider le lecteur à travers cette dispersion. L'œuvre est alors laissée à sa disposition, il doit l'« assimiler à [sa] façon », ce qui peut s'avérer une expérience déstabilisante, voire frustrante.

Étudier la réception de *Refus global* nécessite donc d'abord d'envisager l'impact que peut avoir eu le support matériel sur le message contenu dans l'œuvre et sur la lecture qui est faite. L'aspect « pratique », maniable, évoqué par Doyon comme la forme attendue du livre est ici contrarié par une matérialité « originale » qui interfère avec le contenu, qui crée une barrière rendant difficile l'accès au « message ». Peut-être est-ce là la raison pour laquelle plusieurs critiques de la première réception se contentent de décrire matériellement les diverses composantes du recueil sans se frotter à une interprétation des textes ou des images : le support en lui-même devenant objet d'analyse. Si ces descriptions sont généralement faites de façon objective, il arrive également que la matérialité serve à discréditer l'œuvre, par exemple dans cet article du *Canada* qui s'en prend à l'inadéquation entre le support et le message :

La souplesse d'un livre ou d'une forte brochure eût mieux convenu à ce message. Tel qu'il est présenté, il nous paraît éphémère et il accroît les préventions de ceux qui soupçonnent déjà une plaisanterie. On le déplore. Ne pouvait-on vraiment pas faire les frais d'une présentation plus solide<sup>(12)</sup>?

La présentation matérielle de l'œuvre, en plus d'être considérée comme inadéquate, est ici taxée d'amateurisme : elle manque de sérieux et porte à la plaisanterie. Dans la même optique, on dit ailleurs que *Refus global* s'apparente à un bricolage d'enfant d'école : « *a cheap folder [...] with a shabby presentation. Almost schoolboy's stuff*<sup>(68)11</sup> ».

Le caractère artisanal du recueil, composé et assemblé à la main, n'est donc pas perçu comme un apport artistique original qui viendrait appuyer la prise de position des Automatistes. On lui reproche au contraire d'être peu pratique, éphémère, voire puéril. Il contribue ainsi à discréditer le recueil plutôt qu'à lui ajouter de la valeur<sup>12</sup>. Son aspect artistique, son originalité matérielle et son tirage limité, qui en font aujourd'hui un ouvrage apparenté aux livres d'artistes et prisé par les collectionneurs, ne sont pas pris en considération en 1948-1949. Dans cette perspective, le silence entourant la couverture de Riopelle s'avère révélateur : il met en évidence cette non-reconnaissance des propriétés esthétiques de *Refus global*, la couverture étant perçue alors comme un simple élément du paratexte et non comme une composante de l'œuvre méritant d'être commentée.

### 5.1.2 L'hétérogénéité

Si la facture du recueil a nui à sa réception, elle n'est cependant pas le seul facteur interne à l'œuvre qui vienne déranger la lecture de *Refus global*. Comme le mentionne Julie Gaudreault à propos du recueil : « son organisation minimale [est] doublée d'une complexité auctoriale et générique<sup>13</sup> » qui fragmente sa lecture et la rend difficile à synthétiser.

Sur le plan auctorial, le recueil est l'œuvre d'au moins sept créateurs<sup>14</sup> : Borduas, Gauvreau, Cormier, Sullivan, Leduc, Perron et Riopelle. Cette « *polyauctorialité* » (Gaudreault) – qui de surcroît fait collaborer écrivains et plasticiens – constitue une nouvelle

---

<sup>11</sup> « un prospectus de peu de valeur [...] avec une présentation minable. Presque du bricolage d'enfant d'école ». (Je traduis.)

<sup>12</sup> Ce point de vue était encore soutenu, en 1998, par Michel Brisebois qui voit dans la feuille d'*errata* accompagnant chaque exemplaire, non pas une marque d'unicité, mais plutôt le signe d'un manque de moyens qui révélerait « l'opposition entre la volonté de présenter un texte soigné et une technique primitive doublée d'un certain empressement. » (Michel Brisebois, « Les Automatistes et le livre » [mémoire], *Commission royale d'enquête du Canada sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada 1949-1951*, Bibliothèque et Archives du Canada, 1998. [En ligne] <http://www.nlc-bnc.ca/2/5/h5-301-f.html> (consulté le 10 août 2014)).

<sup>13</sup> Julie Gaudreault, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> En considérant toutes les personnes dont le nom apparaît dans le manifeste, soit comme créateur d'une des œuvres reproduites, soit comme cosignataire du texte éponyme, on obtient un total de dix-sept artistes ayant contribué au recueil.

difficulté de lecture pour les commentateurs qui ont l'habitude d'associer une œuvre à un auteur sur lequel ils peuvent prendre appui pour l'interprétation et pour l'insertion dans un contexte. À cet égard, même si la plupart des articles de la première réception octroient l'auctorialité du recueil au « groupe automatiste », on perçoit un fléchissement dans le discours (au lendemain du renvoi de Borduas notamment), lequel conduit les critiques à traiter plutôt de l'œuvre « de Borduas et quelques jeunes disciples<sup>(41)</sup> », « amis<sup>(16,28,35)</sup> » ou « collègues<sup>(16,28)</sup> », faisant ainsi de Borduas la figure d'auteur emblématique de *Refus global*, sans néanmoins occulter complètement la dimension collective du recueil<sup>15</sup>. L'attribution à Borduas des « Commentaires sur des mots courants », texte qui ne porte aucune signature d'auteur, va dans le même sens, c'est-à-dire qu'elle met en évidence le malaise des critiques devant « l'indétermination auctoriale<sup>16</sup> » ainsi que la nécessité qu'ils ressentent d'assigner à un texte une figure d'auteur cohérente et fonctionnelle.

L'hétérogénéité se manifeste également sur le plan générique puisque les textes contenus dans *Refus global* adoptent différentes formes dont les désignations varient selon les critiques : manifeste, lexique, théâtre, poésie, essai, pamphlet, etc. De même, les composantes visuelles proviennent de plusieurs médiums et représentent des genres artistiques variés : photographie, lithographie, peinture, sculpture, aquarelle, mise en scène, chorégraphie, etc. À cette diversité générique s'ajoute une certaine ambivalence à l'intérieur même des composantes, lesquelles subvertissent et « problématise[nt] plusieurs catégories génériques couramment employées<sup>17</sup> ». Des textes comme ceux de Claude Gauvreau, par exemple, sont à la frontière de la poésie et du théâtre, ce qui fait en sorte que la critique peine à les définir clairement : ils sont qualifiés indistinctement de « poèmes<sup>(6)</sup> », de « pièces dramatiques<sup>(11)</sup> », de « sketch[s] canadien[s]<sup>(64)</sup> », d'« espèce[s] de dialogue symbolique<sup>(19)</sup> » ou, de façon plus impressionniste encore, de « mots-instincts<sup>(8)</sup> », de « fantaisie de vocabulaire<sup>(12)</sup> » ou de « mots imaginaires<sup>(6)</sup> ». L'inventivité dont doivent faire preuve les critiques pour désigner cette nouvelle forme de texte montre bien qu'ils sont quelque peu dépassés par leur objet. L'ambiguïté générique conduit alors à une réception tout aussi ambiguë, marquée par

<sup>15</sup> On compte 15 articles (dont 12 avant le renvoi) dans lesquels le critique fait de *Refus global* l'œuvre du groupe <sup>(2,2,4,5,6,7,8,11,13,14,17,18,19,36,38 et 100)</sup>, contre 6 (dont seulement 2 avant le renvoi) où le recueil est présenté comme l'œuvre de Borduas et compagnie <sup>(12,16,28,35,41 et 75)</sup>.

<sup>16</sup> Julie Gaudreault, *op. cit.*, p. 83.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 13. Voir tout l'essai de Gaudreault pour approfondir la question de l'hétérogénéité générique.

l'hésitation et les formulations floues et faite par des critiques qui ne savent pas comment classer cet objet, hétéroclite dans son tout comme dans ses parties.

Le malaise de la critique – et de certains artistes – devant de telles œuvres peut par ailleurs mener au rejet ou à la négation de leur valeur artistique, comme en témoigne le point de vue de Jacques de Tonnancour sur les œuvres hybrides : pour lui, « l'hybridation en art engendre des œuvres déficientes à la base et privées d'unité essentielle, satisfaites de vivre à demi sous une unité de surface<sup>(PY8, p. 10)</sup>. » L'un des peintres du mouvement Prisme d'Yeux s'en prend ici, au nom de la pureté et de l'autonomie de l'art pictural, à la multidisciplinarité artistique qui, affirme-t-il, relève d'une « facilité » : celle « de faire du neuf en mêlant incongrûment des éléments incompatibles<sup>(PY8, p. 10)</sup>. » Je reviendrai dans la prochaine section sur les problèmes de réception causés par le caractère multidisciplinaire de *Refus global*, lequel est susceptible d'attirer sur le recueil automatiste ce type de jugement négatif basé sur une conception essentialiste de l'œuvre d'art (picturale, littéraire ou autre).

L'hétérogénéité de *Refus global* touche donc sa matérialité, sa composition auctoriale, sa forme générique et sa composition disciplinaire. L'impact de cette quadruple hétérogénéité sur la lecture transparait, par exemple, dans des critiques comme celle de Roger Duhamel qui décrit le recueil comme « un certain nombre de feuilles miméographiées sur lesquelles divers collaborateurs appartenant à la même école de pensée (?) ont exprimé leurs vues<sup>(19)</sup>. » Ce point d'interrogation témoigne du doute qui existe dans l'esprit de Duhamel quant à l'unité des diverses composantes de l'œuvre et des idées qui y sont contenues. La réception partielle du recueil s'expliquerait alors par le mode de lecture et de réception qu'induit son morcellement en feuillets détachés. À bien des égards, le recueil peut être perçu, non comme le produit d'un groupe à la pensée harmonieuse, mais comme le résultat d'une cueillette, d'une mise en commun d'éléments d'abord autonomes – ce qu'il est d'ailleurs en partie puisque certains textes, dont « Bien-Être » et la conférence de Sullivan, sont antérieurs à leur mise en recueil. Le fait que Duhamel présente les auteurs comme des « collaborateurs » accentue, de surcroît, cette impression d'une collection de textes individuels qui n'auraient pas de liens consistants entre eux, laquelle est également renforcée par l'absence d'un paratexte qui coifferait le recueil et qui regrouperait, par exemple, les noms de tous les auteurs (ou le nom du groupe) sur la page couverture; ici, au contraire, les noms des divers

« collaborateurs » se trouvent plutôt au début de leur œuvre respective et ne sont réunis qu'au sommaire. Ce choix paratextuel favorise une individuation des composantes, chaque œuvre étant considérée, de façon distincte, comme le produit d'un auteur adoptant un genre qui lui est propre, en plus d'être matériellement autonome par rapport aux autres. Ainsi, l'absence d'une reliure véritablement unificatrice semble autoriser, et même préfigurer, une lecture individualisée des composantes qui peuvent en effet être retirées du recueil, lues, reçues, voire rééditées séparément, comme ce fut d'ailleurs le cas pour certaines d'entre elles.

En somme, comme l'affirme Julie Gaudreault, puisque « la notion de livre répond souvent à des paramètres bien établis par la tradition littéraire, soit l'auteur, le genre littéraire, une certaine linéarité de lecture, un recueil tel que *Refus global* les remet en question<sup>18</sup>. » Par conséquent, la critique qui se bute à ce type d'ouvrage doit non seulement faire preuve d'une certaine ouverture, mais également posséder le « code » pour être en mesure de saisir l'œuvre et de l'évaluer. Le malaise ressenti par une partie de la critique de première réception laisse toutefois supposer que la maîtrise de ce « code » n'est pas l'apanage de tous en 1948-1949.

### **5.1.3 L'horizon d'attente littéraire**

La notion de « code » renvoie au concept de Pierre Bourdieu qui affirme, dans *La Distinction*, que « l'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée<sup>19</sup>. » Le code réfère donc aux compétences, aux « dispositions cognitives et évaluatives<sup>20</sup> » nécessaires pour qu'un lecteur puisse saisir une œuvre et la juger. Cette entreprise de déchiffrement n'est rendue possible, selon Bourdieu, que par l'acquisition et la maîtrise de schèmes d'interprétation, dont la connaissance du système de classement des œuvres que la nouvelle production veut intégrer<sup>21</sup>. Autrement dit, la compétence artistique

se définit comme la connaissance préalable des principes de division proprement artistiques qui permettent de situer une représentation [...] en la mettant en relation avec l'ensemble des œuvres constituant la classe dont elle fait partie<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*, Québec, Nota bene, 2007, p. 11.

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. ii.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. iii.

<sup>21</sup> Voir Pierre Bourdieu, « Élément d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n° 4, 1968, p. 640-664.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 647.

Pour Bourdieu, comme pour Jauss, la capacité du lecteur à saisir une œuvre repose sur sa connaissance préalable du genre ou de la forme adoptée par celle-ci. En effet, comme le mentionne également Daniel Chartier, « le processus de sélection des œuvres [...] s'inscrit dans une détermination générique : on ne juge pas des œuvres littéraires, mais des romans, de la poésie ou du théâtre<sup>23</sup>. » Une grande part de la compréhension d'une production artistique provient, en somme, de la capacité du récepteur à situer celle-ci par rapport aux autres constituants de son groupe dans le but d'en dégager les « *traits stylistiques distinctifs*<sup>24</sup> ».

Afin de mieux comprendre la difficulté que peut poser l'hybridité matérielle et générique de *Refus global* pour les critiques de 1948, il convient donc d'interroger la connaissance que ceux-ci avaient de formes esthétiques ou d'œuvres antérieures présentant des traits formels similaires à l'œuvre automatiste et étant, par là même, susceptibles de préparer sa réception.

#### 5.1.3.1 Le manifeste

Lors de sa parution, le recueil *Refus global* était enserré d'un bandeau publicitaire sur lequel était écrit, en lettres majuscules rouges, le mot « MANIFESTE ». Cette désignation générique venait inclure explicitement l'œuvre automatiste dans une série générique, celle des ouvrages manifestaires. Or, à quoi renvoie ce terme de « manifeste » pour la critique de première réception qui le reprend d'emblée? Qu'est-ce qu'un « manifeste » au Québec en 1948?

##### *A) Manifestes au Québec*

Dans les deux premiers tomes du *Manuel de la parole*, anthologie de manifestes québécois, Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa recensent 79 manifestes parus entre 1760 et 1948, dont 23 dans les vingt-cinq années précédant la parution de *Refus global*<sup>25</sup>. Produit au rythme d'environ un par année, le manifeste n'est donc pas un genre nouveau ou exceptionnel au Québec à l'époque. Par contre, la quasi-totalité des manifestes recensés dans cette période est constituée de textes politiques, voire de programmes de partis. Dans cette optique, l'association de *Refus global* au genre du manifeste en 1948 aurait pu mener à une lecture politique de l'œuvre et elle pourrait expliquer une certaine tendance, dès la première

---

<sup>23</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 30*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 30.

<sup>24</sup> Pierre Bourdieu, *art. cit.*, p. 647. (L'auteur souligne.)

<sup>25</sup> Voir *Le Manuel de la parole. Manifestes québécois. Tome 2 : 1900-1959*, textes recueillis et commentés par Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, Sillery, Boréal Express, 1977.

réception, à restreindre le recueil au texte de Borduas, lequel peut effectivement être rattaché à cette vague de manifestes qui participent des « luttes d'arrière-garde que mènent les Canadiens français : contre l'Union, contre la Confédération, contre le gouvernement central, contre les conscriptions<sup>26</sup>. » Pourtant, la première réception ne tend pas encore vers cette lecture de *Refus global* et aucun de ces manifestes politiques n'est convoqué par les critiques pour traiter du recueil. En outre, sur le plan de la matérialité, ces textes plutôt conventionnels ne présentent pas une forme qui aurait permis d'envisager celle de *Refus global*.

Pour les mêmes raisons, il convient d'écarter de l'horizon d'attente générique *Prisme d'Yeux*<sup>27</sup>, le manifeste du groupe d'Alfred Pellan dont la critique semble avoir oublié l'existence au moment de commenter *Refus global*. Matériellement, *Prisme d'Yeux* prend la forme d'un « feuillet de circonstance », de moins de 500 mots, imprimé en placard, lequel, je le rappelle<sup>28</sup>, a été distribué lors d'une exposition d'une soirée, le texte ayant été reproduit le lendemain dans quelques journaux<sup>29</sup>. Bref, *Prisme d'Yeux* ne se présente pas comme une « œuvre », il est plutôt un texte ponctuel, une déclaration dont la diffusion demeure restreinte; il ne possède ni le caractère subversif de *Refus global*, ni son aspect artisanal, non plus qu'il n'est le résultat d'un travail concerté et réfléchi comme le fut l'œuvre automatiste. Par ailleurs, son propos, restreint aux arts visuels et à un contexte précis (celui de l'affirmation d'un art vivant et indépendant), confine la portée de *Prisme d'Yeux* à un « champ d'action [...] circonscrit et [une] action ponctuelle<sup>30</sup> »; en cela, il s'apparente aux manifestes ou aux tracts politiques qui, par nature, ont une durée de vie éphémère<sup>31</sup>.

Ainsi, tant sur le plan matériel que sur le plan générique, on peut affirmer, avec Patrick Imbert, que la forme du recueil automatiste est problématique parce « que peu de textes

---

<sup>26</sup> Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, « Introduction. Ces Québécois qui prennent la parole », *Le Manuel de la parole. Manifestes québécois. Tome 1 : 1760-1899*, Sillery, Boréal Express, 1977, p. 19.

<sup>27</sup> Ce manifeste n'est pas recensé dans *Le Manuel de la parole*. En ce sens, il est possible que d'autres manifestes artistiques antérieurs à *Refus global* aient échappé au recensement de Latouche et Poliquin-Bourassa. Dans un tel cas, ils ont aussi échappé à mes recherches au cours desquelles j'ai notamment eu la chance de parcourir le fonds d'archives de Jeanne Demers situé au CRILCQ de l'Université de Montréal, lequel contient un nombre impressionnant de manifestes de diverses origines mis à profit dans l'ouvrage de Demers et Line McMurray, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu* (Longueuil, Le Préambule, « L'univers des discours », 1986).

<sup>28</sup> Voir *infra* « 4.2 Autour de *Prisme d'Yeux* », p. 81.

<sup>29</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 111-112, 184-187.

<sup>30</sup> Yolaine Tremblay, *Du Refus global à la responsabilité entière : Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 2000, p. 108.

<sup>31</sup> Les copies du feuillet original semblent en effet assez rares. La seule que j'ai pu trouver se trouve dans le fonds d'archive Alfred Pellan conservé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

“contestataires” ont été publiés sous forme de livres<sup>32</sup> » au Québec avant *Refus global*. Il s’avère donc nécessaire de sortir de la production québécoise pour reconstituer l’horizon littéraire de l’œuvre automatiste et délimiter l’expérience du genre que possédait la critique lors de la première réception.

### B) Manifestes surréalistes

L’inscription « MANIFESTE » qui se trouve sur le bandeau publicitaire lors du lancement du recueil est le fait d’une décision à la fois auctoriale et éditoriale des Automatistes qui sont leur propre éditeur. De là, on peut inférer que cette désignation vise à inscrire *Refus global* dans la filiation des manifestes surréalistes français dont certains sont connus des membres du groupe. On sait en effet que Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle, lors de leur séjour à Paris en 1947, ont été invités par les Surréalistes appartenant au groupe « Cause » à signer le manifeste *Rupture inaugurale*, ce que fit Riopelle, alors que Leduc rapporta plutôt au Québec cette idée d’un manifeste. *Refus global* se présente donc en quelque sorte comme la version québécoise des manifestes surréalistes, nés d’un même besoin de prise de position sur les plans artistique et social<sup>33</sup>.

Outre une conception commune de la vie et de l’art que partagent les Automatistes et les Surréalistes, on peut aussi percevoir une parenté formelle entre leurs manifestes, notamment par leur caractère hybride. Jean Terrasse, dans *Rhétorique de l’essai littéraire*, fait remarquer à ce propos que, « comme le *Manifeste surréaliste* de 1924, *Refus global* rassemble des textes apparemment hétérogènes<sup>34</sup> ». En effet, dans le premier manifeste surréaliste, une fois

[l]es prémisses établies, le discours se poursuit sur le mode du discontinu. Se succèdent alors les morceaux de bravoure, les fausses recettes (« Secrets de l’art magique surréaliste »), les analyses critiques (considération sur le langage surréaliste, essai de classement des images), les collages, etc<sup>35</sup>.

Fortement influencés par la conception de l’art des Surréalistes, les Automatistes auraient emprunté au mouvement français son esthétique de la rupture, du contraste et de la parataxe.

---

<sup>32</sup> Patrick Imbert, « Réception des surréalistes québécois » dans Henri Béhar (dir.), *Le Livre surréaliste*, Lausanne, L’Âge d’Homme, « Mélusine n° IV », 1981, p. 57.

<sup>33</sup> *Rupture inaugurale* avait pour but de marquer le désengagement politique de cette faction du groupe surréaliste et de couper les liens avec le Parti communiste. Voir à ce sujet François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt, 1998, p. 357-362.

<sup>34</sup> Jean Terrasse, *Rhétorique de l’essai littéraire*, Montréal, Presses de l’Université du Québec, 1977, p. 114.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 95.

Dans cette optique, l'expérience préalable qu'est la lecture des manifestes surréalistes a pu s'avérer un atout dans la constitution de schèmes d'interprétation permettant au lecteur de ne pas être trop bouleversé par le propos et par la forme qu'adoptent à la fois l'écriture automatiste et le recueil lui-même. C'est ce dont témoigne Gérard Pelletier qui convoque sa connaissance des œuvres littéraires surréalistes pour mieux saisir *Refus global* et pour éviter d'être déstabilisé par une telle lecture :

Il nous est arrivé autrefois de lire le *Manifeste surréaliste* ou *Poisson soluble* d'André Breton; nous connaissions aussi, dans le temps, la revue *Triple V* et ses couvertures de « broche à poulet ». Nous sommes donc familier avec un certain genre d'étonnement et de scandale qui nous éclaire aujourd'hui sur les poèmes de Claude Gauvreau<sup>(38)</sup>.

Ces propos – on ne peut plus révélateurs – sont issus d'un article dans lequel Pelletier fait preuve d'ouverture à l'égard de la production littéraire de ceux qu'il nomme les « jeunes » du groupe (Gauvreau, Cormier, Sullivan, Leduc et Riopelle<sup>36</sup>). Ils soulignent le rôle que la connaissance des œuvres surréalistes a pu avoir sur la réception, voire sur la compréhension<sup>37</sup> et l'appréciation de celle des « Surréalistes québécois », selon une dénomination fréquente dans la critique. Le contact préalable du journaliste du *Devoir* avec le manifeste de 1924, la poésie et les revues surréalistes lui permet d'apprécier une certaine partie du travail des Automatistes : la poésie de Gauvreau certes, mais aussi – on peut le supposer – la forme du recueil composé d'éléments disparates qui rappelle le manifeste ou la configuration, d'apparence hétérogène, d'une revue surréaliste<sup>38</sup>.

Pelletier est toutefois un des rares critiques de la première réception, avec le Père Robillard et Rolland Boulanger, à évoquer les manifestes surréalistes dans son commentaire. Ceci peut s'expliquer par une cause toute matérielle, soit la difficulté d'avoir accès à ces textes au Québec au milieu des années 1940. En effet, bien que le mouvement surréaliste soit connu et qu'il soit même sujet de discussion à l'époque, les manifestes, pour leur part, « étaient

---

<sup>36</sup> En opposition au seul Borduas, Pelletier ne faisant pas mention des photographies de Perron.

<sup>37</sup> « [Les œuvres des jeunes], nous les comprenons. O! mais entendons-nous, bien sûr, sur le mot "comprendre". Il faudrait plutôt dire que nous nous les expliquons, que leur genèse n'est pas pour nous un mystère<sup>(38)</sup>. »

<sup>38</sup> D'ailleurs, le projet initial de Fernand Leduc était celui d'une revue. Et Jean-Pierre Duquette, dans son ouvrage sur Leduc, écrit avec à propos au sujet des articles écrits par Fernand Leduc : « De tels textes, s'ils avaient pu être diffusés dans une revue comme celle dont rêvait Fernand Leduc quelques mois plus tôt, auraient très certainement contribué à baliser le terrain, à préparer les amateurs – et les autres – à l'éclosion de l'Automatisme comme mouvement. Qui sait si le ton de violence exacerbée qu'on trouve dans certains passages de *Refus global* ne s'en fût pas trouvé atténué, risquant de moins choquer le pouvoir et les gens en place. » (*Fernand Leduc*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1980, p. 45.)

introuvables à Montréal et Claude Gauvreau affirme que Borduas n'en posséda le texte intégral que longtemps plus tard<sup>39</sup> ». Selon André-G. Bourassa, Borduas connaissait l'esprit, mais non la lettre, des manifestes de 1924 et de 1930; les seuls manifestes surréalistes desquels il aurait pris connaissance concrètement, avant 1948, seraient le texte de Breton « Limites non-frontières du surréalisme » (1936) et « Rupture inaugurale » (1947)<sup>40</sup>. Ce dernier texte adopte la forme d'une brochure de 14 pages et se présente davantage comme une « déclaration » que comme un manifeste, comme en témoigne son titre complet : *Rupture inaugurale, déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane*. En ce sens, il pourrait avoir influencé la forme des cahiers composant le recueil, mais il ne permet pas une familiarisation avec la forme matérielle du recueil composite, de manière à en faciliter la lecture. Les critiques ont donc une connaissance restreinte des manifestes surréalistes dans les années 1940. D'ailleurs, Pelletier, dans un article subséquent, « confesse [...] en toute candeur [s]on ignorance touchant les autres manifestes de la confrérie<sup>(66)</sup> ».

La rareté des manifestes surréalistes au Québec est également évoquée par le père Robillard qui souligne « la difficulté qu'il y a de [se] procurer au Canada les textes de base sur le sujet<sup>(74, p. 49)</sup> ». Aussi, lorsque celui-ci cite les deux manifestes surréalistes<sup>(70,74)</sup>, il le fait à partir du texte de Breton « Qu'est-ce que le surréalisme? » (Bruxelles, René Henriquez, 1934) ou de l'ouvrage de Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris, Seuil, 1945). Par ailleurs, cet « état de chose », affirme-t-il, le force à s'« en tenir aux principes fondamentaux du système et de négliger ce qui n'en est que la physionomie d'apparat<sup>(74, p. 49)</sup> ». L'absence de connaissance de première main des manifestes surréalistes vient donc justifier une lecture liée aux idées et détachée de l'aspect matériel et esthétique de l'œuvre. De même, Rolland Boulanger, dernier critique à faire référence explicitement aux manifestes français, se contente de signaler que *Refus global* « fait écho à quelques autres manifestes assez lointains

---

<sup>39</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 62.

<sup>40</sup> « [Gilles] Hénault fit lire ce manifeste [« Limites non-frontières du surréalisme »] à Borduas. C'est peut-être le seul manifeste surréaliste que Borduas ait eu l'occasion de lire en entier avant celui de 1947 que Riopelle rapporta d'Europe (*Rupture inaugurale*). » (*Ibid.*, p. 81.) Gilles Lapointe soutient pour sa part que Borduas aurait également eu accès au Second Manifeste des Surréalistes, grâce à Maurice Gagnon alors responsable de la bibliothèque de l'École du meuble (« *Refus global* : L'énigme du titre », *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 162-163). Ceci n'invalide toutefois pas l'hypothèse de la rareté des documents pour les critiques qui ne bénéficient pas tous de contacts particuliers permettant une telle consultation.

de Breton et s'efforce d'en faire une adaptation au milieu de notre province<sup>(5, p. 7)</sup> », sans toutefois aborder la matérialité ou la composition de ceux-ci.

Même si ces critiques ne font pas montre d'une connaissance approfondie des manifestes surréalistes et ne semblent pas avoir eu accès à un exemplaire des manifestes français (sauf peut-être Pelletier), il est intéressant de constater qu'ils proposent des lectures détaillées de *Refus global* et qu'ils ne se montrent pas surpris par son hétérogénéité, alors qu'au contraire, ceux qui ont soulevé les particularités matérielles de l'œuvre (Lafcadio<sup>(12)</sup>, Charles Doyon<sup>(13)</sup>, Roger Duhamel<sup>(19)</sup> et Guy Jasmin<sup>(68)</sup>) ne font pas mention des œuvres surréalistes. Bien que peut-être anecdotique, cette coïncidence donne à penser qu'une connaissance des œuvres surréalistes permet en effet une meilleure appréhension de celles des Automatistes.

Considérant l'importance des connaissances préalables – de la *prescience* (Jauss) – dans la formation de dispositions cognitives et évaluatives chez un lecteur, il apparaît qu'en 1948, peu d'œuvres ont pu contribuer à fonder la *prescience* du genre manifestaire susceptible de soutenir une lecture de *Refus global* : les manifestes québécois sont principalement d'ordre politique, alors que les manifestes surréalistes ne circulent pas beaucoup en terre québécoise à l'époque. Bien qu'ils s'apparentent à l'œuvre automatiste par leur nature de prise de position artistique éditée et diffusée par un groupe d'artistes, *Prisme d'yeux* et *Rupture inaugurale* ne permettent pas d'en appréhender la matérialité et l'hétérogénéité puisqu'il s'agit de textes autonomes, qui n'appartiennent pas à des ensembles hétérogènes. En ce sens, ils appellent davantage des dispositions propres à la lecture d'un texte individuel, comme celle qui sera privilégiée pour le texte de Borduas, c'est-à-dire une lecture axée sur le « message » et percevant le texte comme clos sur lui-même. Du point de vue de la critique, peu de renvois sont faits à des œuvres antérieures relevant du genre manifeste susceptibles de faciliter l'accès à *Refus global*. Aussi faut-il élargir la vision et prendre en considération un autre type d'œuvres qui n'appartient pas aux écrits manifestaires, mais qui, sur le plan de la matérialité, présente une forme de subversion des codes livresques similaire à celle du recueil automatiste.

#### 5.1.3.2 Le livre d'artistes

On l'a vu, faire de *Refus global* un « livre » au sens usuel du terme ne va pas de soi. Aussi la critique évite-t-elle de désigner l'œuvre automatiste par ce qualificatif pour lui préférer la désignation générique « manifeste » ou d'autres termes renvoyant plutôt à sa matérialité, tels

« recueil<sup>(6)</sup> », « ouvrage<sup>(11)</sup> », « cahier<sup>(19)</sup> » ou, en anglais, « *folder*<sup>(68)</sup> » et « *portfolio*<sup>(79)</sup> ». Les deux types de désignation (générique et matérielle) se côtoient et mettent en évidence la singularité de l'œuvre réalisée par les Automatistes : il ne s'agit pas d'un tract ou d'un texte revendicateur publié isolément, mais bien d'un recueil comportant plusieurs composantes, ce qui fait dire à Julie Gaudreault que, « [d]ans le cas de *Refus global*, le recueil est la forme et le support qu'emprunte le genre du manifeste<sup>41</sup> ».

S'il ne fait pas de doute que *Refus global* adopte la forme du recueil, il faut spécifier que son aspect artistique, artisanal et hétérogène, en fait une œuvre particulière. L'ambition automatiste de réunir textes et images dans un même ouvrage avec un souci esthétique rapproche ce type de production de ce qu'on nomme aujourd'hui le « livre d'artistes ». Paraphrasant Gaudreault, on peut alors soutenir que, dans le cas de *Refus global*, *le recueil est le support qu'empruntent la forme du livre d'artistes<sup>42</sup> et le genre du manifeste*.

Le livre d'artistes est toutefois une catégorie rare au Québec en 1948 : moins d'une dizaine<sup>43</sup> auraient alors été publiés, au nombre desquels ne figure pas *Refus global*<sup>44</sup>. Voici donc un exemple de *virtualités* contenues dans l'œuvre, mais niées par l'horizon d'attente : l'absence, théorique, de cette catégorie en 1948 a sans doute privé le recueil automatiste d'une réception qui aurait pu lui être favorable. En effet, envisager *Refus global* comme un livre d'artistes permet non seulement d'en proposer une lecture qui tienne compte de sa matérialité, mais aussi de l'inclure dans une nouvelle série générique, celle des œuvres poétiques publiées dans les années 1940 par une revue telle les *Ateliers d'arts graphiques* ou une maison d'édition comme les *Cahiers de la file indienne*. À l'exception de Lafcadio<sup>(12)</sup> qui évoque la

---

<sup>41</sup> Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*, Québec, Nota bene, 2007, p. 81.

<sup>42</sup> On pourrait également envisager la parenté de *Refus global* avec la forme du catalogue d'exposition, puisque c'était là sa destination première. André Beaudet avance d'ailleurs que le modèle de cette entreprise serait le catalogue de *L'exposition internationale du surréalisme* (1947) que Riopelle aurait rapporté de Paris : « [c]e catalogue de 130 pages contenait des textes à caractère théorique ou lyrique, des déclarations collectives, des poèmes, etc. » (Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits, 1942-1980*, présentation, établissement des textes, notes et commentaires par André Beaudet, LaSalle, Hurtubise HMH, 1981, p. 242, note 141.)

<sup>43</sup> Selon Sylvie Alix, il y en aurait eu 9 entre 1920 et 1950 (« Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec », *Art Libraries Journal*, vol. 21, n° 3, 1996, p. 48-54), alors que Claudette Hould et Sylvie Laramée en dénombrent 8 entre 1920 et 1940 (*Répertoire des livres d'artistes du Québec, 1900 à 1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982).

<sup>44</sup> Selon les critères retenus dans le *Répertoire des livres d'artistes du Québec*, *Refus global* est doublement disqualifié puisqu'il ne contient ni gravures ni estampes originales et que la seule illustration qui s'y trouve, soit l'aquarelle de Jean-Paul Riopelle, est située sur la couverture. Depuis, les critères ont été élargis et *Refus global* est désormais classé par *Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ)* dans la « Collection de livres d'artistes et d'ouvrages de bibliophilie », en raison de son tirage limité et de sa valeur patrimoniale.

reproduction d'une toile de Borduas dans le premier cahier des *Ateliers d'arts graphiques*, aucun critique de la première réception ne signale la parenté formelle de *Refus global* avec les œuvres produites par ce type d'entreprises qui « appliqu[ent] la formule [...] : fabrication artisanale, collaboration entre poètes et artistes, petits tirages et distribution en circuit restreint<sup>45</sup>. » Il est en ce sens possible d'avancer que ces œuvres auraient pu préparer le terrain à la parution du recueil automatiste, d'autant plus qu'elles-mêmes ont connu une réception difficile et qu'en cela, elles ont déjà contribué à ébranler l'horizon d'attente de la critique.

*Les Îles de la nuit*, recueil d'Alain Grandbois illustré de dessins d'Alfred Pellan paraît aux Éditions Lucien Parizeau en 1944. Parizeau est à l'époque reconnu pour « ses qualités d'artiste du livre » bien que, selon Grandbois, il « n'a[it] pas fait un travail très propre » dans ce cas-ci, en ce qui concerne la reproduction des dessins<sup>46</sup>. Aussi, à l'étape de la réception,

certains critiques cherchent[-ils] la formule la plus cinglante pour les définir : « hilarant grotesque », « singeries pour snobs », « géométrie loufoque [qui] fera se pâmer d'aise les snobs ». L'imprévu des dessins rebute particulièrement le critique patenté [...]. De la même façon, le modernisme de l'écriture en déroute plusieurs. On ironise sur les « puzzles » symbolistes, sur les « ismes de la nuit » (surréalisme, cubisme, futurisme...)<sup>47</sup>.

Problème d'édition ou de réception, le recueil de Grandbois et Pellan suscite une réaction similaire à celle qui accueillera *Refus global* quatre ans plus tard, soit une série de commentaires lancés sur un ton empreint de dérision et de mépris de la part d'une critique « rebutée » et « déroutée » qui peine à définir son objet. Un des commentaires cités ci-haut par Jacques Blais est d'ailleurs de Roger Duhamel, lequel reprendra, en 1948, le qualificatif « loufoque<sup>(19)</sup> » pour décrire des textes contenus dans le recueil automatiste.

En somme, le livre d'artistes, en tant que « livre éclaté et délinquant par rapport aux règles conventionnelles<sup>48</sup> », vient troubler la quiétude du critique, d'autant plus que cette catégorie d'œuvres est presque inexistante à l'époque et qu'elle n'a pas fait l'objet d'une réflexion théorique. Dans l'horizon d'attente générique de 1948, le livre d'artistes constitue donc un

---

<sup>45</sup> Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 2 : Le temps des éditeurs, 1940-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 238.

<sup>46</sup> Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1975, p. 301; voir aussi la note 21.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 301-302. Je souligne.

<sup>48</sup> Danielle Blouin, *Un livre délinquant : le livre d'artiste comme expériences limites*, Saint-Laurent, Fides, 2001, p. 108.

*angle mort*, un point aveugle, une impossibilité qui empêche cette virtualité de *Refus global* d'être exploitée dans la première réception. Celle-ci pourra toutefois être mise à profit plus tard dans la réception, lorsque l'horizon d'attente se sera modifié au contact d'autres œuvres favorisant le processus de familiarisation. Ce n'est qu'à ce moment que *Refus global* – comme les productions des *Ateliers des arts graphiques* et des *Cahiers de la file indienne*<sup>49</sup> – pourra être perçu comme un « livre d'artistes avant la lettre<sup>50</sup> ».

\*\*\*

Pour conclure sur ce premier obstacle de la réception relevant de l'aspect pragmatique – c'est-à-dire de la façon dont l'œuvre impose sa matérialité et son appartenance générique –, il faut constater la quasi-absence d'œuvres antérieures pouvant servir à la constitution d'un horizon d'attente favorable à la réception de *Refus global* en tant que recueil pluridisciplinaire. Les quelques œuvres susceptibles de préparer la critique à la lecture de l'œuvre automatiste n'ont pas connu une diffusion massive : ce sont des œuvres à tirage restreint ou dont la disponibilité au Québec est limitée; elles ont, du reste, elles aussi subi l'impact d'un manque de dispositions de la critique de l'époque. Ainsi, dans ce qui s'apparente à un cercle vicieux qui ne pourra que s'estomper graduellement au fil des œuvres nouvelles, les critiques, privés d'une initiation préalable, ont éprouvé une certaine difficulté (pour ne pas dire une « difficulté certaine ») à lire et à commenter *Refus global* dans sa forme artisanale et recueillistique. La matérialité de l'objet, qui fait douter de son appartenance à la forme livresque, ainsi que son hétérogénéité, qui ne permet pas une prise directe (à travers un auteur désigné, par exemple), rend la saisie du recueil complexe et conduit les critiques à des commentaires parfois impressionnistes, parfois strictement descriptifs.

En l'absence d'un horizon générique permettant d'introduire l'œuvre dans une série et d'un habillage, auctorial ou disciplinaire, permettant de la catégoriser préalablement, celle-ci se présente en quelque sorte nue devant la critique, c'est-à-dire exempte d'un schème interprétatif préalable susceptible d'orienter sa saisie. Par conséquent, la matérialité de l'objet

---

<sup>49</sup> La difficulté, voire l'absence, de réception de ce type d'œuvres se poursuit quelques années après 1948. Dans le cas des éditions Erta, par exemple, Richard Giguère mentionne que « sur les cinquante articles et comptes rendus qu'[il a] retrouvés portant sur les vingt-deux recueils parus de 1949 à 1959, seulement deux sont consacrés aux premières années d'Erta ». (« Un surréalisme sans frontières. Les éditions Erta », dans GRELQ, *L'édition de poésie*, Sherbrooke, Ex Libris, « Études sur l'édition », 1989, p. 74.)

<sup>50</sup> Voir *infra* « 7.2.3.2 La réception interdisciplinaire », p. 367-371.

acquiert une importance accrue puisqu'elle constitue le premier contact de l'œuvre avec le critique. Il n'est dès lors pas étonnant que la description et la définition de l'objet occupent une place non négligeable au début de la réception jusqu'à restreindre le propos à une évaluation, la plus souvent négative, du support. Le recueil automatiste se trouve alors dévalué par sa facture hétérogène et artisanale qui agit, pour certains, comme un repoussoir, signe d'un manque d'application et d'organisation et, pour d'autres, comme un trop grand bouleversement de leurs habitudes de lecture. L'hétérogénéité matérielle, auctoriale et générique contribue donc à déstabiliser la critique, d'une part, et, d'autre part, elle favorise une lecture individualisée des composantes qui peuvent aisément être détachées du recueil. Ainsi, il semble bien que l'intention première des Automatistes qui souhaitaient, par la forme du recueil, « étoffer l'acte collectif<sup>51</sup> » n'ait pas produit les effets escomptés.

J'ajouterai, pour terminer, que la prise en compte de la matérialité de *Refus global* permet de questionner l'état du champ éditorial à l'époque. Ainsi, Guy Sylvestre salue le fait que les Automatistes ont « publié leur manifeste eux-mêmes, le reproduisant au miméographe », ce qui lui « paraît être un acte intelligent et courageux » dans le contexte de l'édition québécoise d'après-guerre qu'il qualifie de « banqueroutière<sup>(46)</sup> ». Pour lui, le « retour à des moyens primitifs et peu coûteux de publication » constitue à la fois un geste patriotique, permettant la sauvegarde de l'édition canadienne, et un choix qui correspond à la philosophie automatiste, résumée comme une défense « de la culture désintéressée au milieu d'un monde immergé dans le matérialisme anglo-saxon<sup>(46)</sup> ». Or, la réaction de Sylvestre est marginale dans la réception et il est plus probable que le souvenir de l'âge d'or de l'édition qu'a connu le Québec pendant la guerre conduise à une dévalorisation de la matérialité « primitive » du recueil, qui viendrait rappeler ce qui est ressenti comme la pauvreté culturelle québécoise.

---

<sup>51</sup> Propos de Borduas cités dans Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20 « Les automatistes », janvier-août 1969, p. 71.

## 5.2 Intégrer le(s) champ(s) : la pluridisciplinarité du recueil

« Il faut qu'une discipline soit à la fois ouverte et fermée<sup>1</sup> »

Il a été question précédemment de l'hétérogénéité matérielle, auctoriale et générique de *Refus global*; il faut désormais traiter de son hétérogénéité disciplinaire et de ses conséquences sur la réception. Les composantes du recueil, issues de cinq disciplines principales : les arts visuels, la littérature, la danse, la psychanalyse et la photographie, ont également fait l'objet de commentaires dans les sphères politique, sociale, religieuse et philosophique. Aussi cette pluridisciplinarité, qui s'ajoute à la triple hétérogénéité, apparaît-elle au premier abord comme un obstacle de plus à la réception du recueil. Suivant la pensée de Pierre Bourdieu selon laquelle une œuvre, par les choix stylistiques et génériques qui la composent, agit comme une prise de position à l'intérieur d'un champ<sup>2</sup>, la difficulté semble en effet considérable puisque l'hétérogénéité de *Refus global* ne le rattache pas d'emblée à un champ spécifique et qu'elle ne lui permet pas non plus de se négocier une place à l'intérieur d'un système de classification formé de disciplines autonomes. Il faut cependant noter que la logique bourdieusienne n'est adéquate que pour envisager un champ ayant déjà acquis une part d'autonomie. En ce sens, il convient plutôt de penser la situation de l'œuvre automatiste en fonction de l'état spécifique des divers champs culturels lors de sa parution, à Montréal, en 1948.

Cette question de l'autonomisation des champs artistique et littéraire québécois occupe, depuis plusieurs années, une part non négligeable du discours critique universitaire sans toutefois que les historiens et les sociologues semblent en être venus à un consensus.

Dans le milieu littéraire, pour certains, comme Annette Hayward, l'autonomisation serait déjà amorcée dans les années 1930 alors que se termine la querelle des régionalistes et des exotiques<sup>3</sup>. Pour d'autres, le processus n'est complété que dans les années 1960 lorsque se

---

<sup>1</sup> Edgar Morin, « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, n° 2, février 1998. [En ligne] <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php> (consulté le 8 août 2014).

<sup>2</sup> Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992] (notamment la section « Position, disposition, prise de position », p. 378-384).

<sup>3</sup> Voir Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, « Roger-Bernard », 2006. Daniel Chartier, qui travaille aussi sur la littérature des années trente, est plus nuancé : pour lui, le « processus [...] de mise en place d'instances de réception organisées » est certes en marche à l'époque et un « système littéraire cohérent » se développe progressivement, mais celui-ci demeure « inachevé »; il serait alors trop tôt pour parler d'autonomie puisque

développe une critique universitaire et savante<sup>4</sup>. Pour d'autres encore, comme Michel Biron, l'autonomie demeure, encore aujourd'hui, « très relative » en raison de la situation liminaire de la littérature québécoise qui fait en sorte que toute institutionnalisation est perçue comme suspecte<sup>5</sup>. Au carrefour de ces trois positions, les collaborateurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*, dont fait partie Biron, proposent une voie intermédiaire qui consiste à envisager le processus d'autonomisation sur une période élargie, allant de 1945 à 1960<sup>6</sup>.

Les historiens semblent toutefois s'entendre sur le fait que la modernité artistique au Québec est d'abord le fait des arts visuels en ce sens que « les contestations les plus spectaculaires ont lieu d'abord dans le champ pictural<sup>7</sup> » et que celui-ci « est autrement mieux structuré, en 1948, que le champ littéraire. Il existe de véritables écoles, des lieux de socialisation (galeries, groupes)<sup>8</sup> »<sup>9</sup>. Avec la fondation de la Société d'art contemporain (1939), le retour d'Alfred Pellan à Montréal (1940), la manifestation à l'École des Beaux-Arts (1945) et les premières expositions automatistes (1943-1946), les années 1940 sont effectivement le théâtre d'une effervescence des arts visuels : elles sont marquées « par les pionniers d'une révolution picturale<sup>10</sup> » qui visent à instaurer l'autonomie des arts visuels dans un champ culturel qui est lui-même en phase d'autonomisation.

Posant un regard d'ensemble sur le champ culturel québécois, les chercheurs réunis par Yvan Lamonde et Esther Trépanier dans *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* en viennent sensiblement à la même conclusion : ils remettent notamment en cause l'idée

---

les œuvres sont encore régies par des « déterminations extérieures » (dont la censure morale). (Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 30*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 10-11, 18.)

<sup>4</sup> Voir Nicole Fortin, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994 et Agnès Whitfield, « Frontières critiques : 1955-1965 » dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature/ Littérature de la critique*, Montréal, Tryptique, 1992, p. 149-161.

<sup>5</sup> Michel Biron, « L'autonomie très relative de la littérature au Québec », *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000, p. 25-36.

<sup>6</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'autonomie de la littérature (1945-1960) », *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 281-283.

<sup>7</sup> Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 23, note 8.

<sup>8</sup> Paul-André Linteau et collab., *Histoire du Québec contemporain. Tome II : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 408.

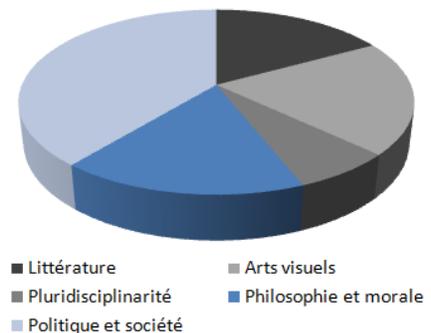
<sup>9</sup> Déjà, dans les années 1940, l'idée que la peinture devance les autres arts dans son processus d'autonomisation et de modernisation est attestée, comme en témoignent le constat de Marcel Rioux en 1947 : « c'est la peinture qui, la première, s'est dégagée du conformisme<sup>(A21)</sup> » et l'exclamation initiale d'un texte de Claude Gauvreau en 1946 : « Enfin ! La peinture canadienne existe. Nous avons peu de poètes, encore moins de compositeurs, mais nous avons des peintres<sup>(A17)</sup> ».

<sup>10</sup> Guy Robert, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 55.

selon laquelle « la modernité culturelle au Québec [n’émègerait] qu’après la Seconde Guerre mondiale<sup>11</sup> » pour montrer plutôt que cette période (s’étendant, selon les domaines, de 1940 à 1960) ne constitue pas l’avènement, mais l’aboutissement du processus d’autonomisation et de rationalisation des disciplines, participant de la modernité et conduisant, dans les années 1950-1980, à ce que l’historien Jocelyn Létourneau nomme la société technocratique. Issue de « la spécialisation nouvelle des savoirs et des discours<sup>12</sup> », celle-ci met de l’avant « l’idée de compétence [comme] nouvelle assise du pouvoir légitime<sup>13</sup> ». Compétence, autonomisation, rationalisation et spécialisation font ainsi partie du processus menant à une segmentation des disciplines, lequel s’opèrerait progressivement, sur une période d’une vingtaine d’années.

Dans cette optique, la publication de *Refus global* contribue à ce processus d’autonomisation tout en y étant soumise : la réception du recueil est alors fonction à la fois d’un champ culturel large dans lequel les frontières entre les diverses disciplines – ainsi qu’avec le champ du pouvoir – sont poreuses et d’un champ culturel en train de se constituer en champs spécifiques. Cet état intermédiaire peut dès lors comporter à la fois des avantages et des inconvénients pour une œuvre pluridisciplinaire comme celle des Automatistes qui a été reçue simultanément dans diverses sphères artistiques et sociales. En effet, comme le montre la Figure 7, la réception est partagée assez également entre lecture esthétique (44 %) et lecture éthique (56 %). Du côté des lectures artistiques, 20 % des OSS traitent *Refus global* comme relevant des arts visuels, 17 % y voient une œuvre littéraire et 7 % en soulignent la pluridisciplinarité, alors que, du côté des lectures éthiques, 17 % des critiques discutent l’œuvre d’un point de vue moral ou philosophique et 39 % y trouvent les échos de préoccupations sociopolitiques.

La distribution disciplinaire, de même que les difficultés qu’a posées une telle classification dans la



**Figure 7 – Répartition des OSS de la première réception par discipline**

<sup>11</sup> Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L’avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 11.

<sup>12</sup> Michel Biron, *op. cit.*, p. 110.

<sup>13</sup> Jocelyn Létourneau, « Le “Québec moderne” : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Discours social/Social Discourse*, vol. IV, n<sup>os</sup> 1-2, hiver-printemps 1992, p. 65, cité dans *ibid.*

première réception, s'avèrent révélatrices de l'état du champ culturel à l'époque alors que, d'une part, la frontière entre champ culturel et champ du pouvoir est encore poreuse et que, d'autre part, le champ culturel se scinde en plusieurs disciplines artistiques qui ont atteint des degrés d'autonomie différents, mais entre lesquelles la délimitation demeure également floue. Ainsi, j'étudierai d'abord la moitié des articles portant sur la morale et la politique afin de voir pour quelles raisons une œuvre issue du domaine culturel peut intéresser les acteurs du champ du pouvoir. Puis, je porterai mon attention sur les quelques articles qui font de *Refus global* une œuvre pluridisciplinaire, lesquels témoignent de la frontière poreuse qui persiste, dans le champ culturel, entre les différentes disciplines artistiques et qui permet la saisie globale du manifeste automatiste. Enfin, les articles provenant de la littérature et des arts visuels, comme disciplines ayant acquis une certaine autonomie, montreront que, tout compte fait, la spécialisation des disciplines a plutôt un impact négatif sur la réception d'une œuvre pluridisciplinaire comme *Refus global*.

### ***5.2.1 La frontière poreuse entre champ culturel et champ du pouvoir***

La répartition des articles de la première réception par discipline met en évidence la quantité importante de textes s'intéressant aux questions sociopolitiques et morales, laquelle révèle les rapports étroits qui persistent entre champ culturel et champ du pouvoir au Québec à la fin des années 1940. Malgré le processus d'autonomisation en cours, le milieu artistique est en effet encore soumis aux normes du pouvoir : les productions esthétiques ne sont pas jugées seulement par des pairs, mais aussi par les autorités politiques et religieuses autorisées à sévir contre la sphère artistique, comme en fait foi le renvoi de Borduas.

Justifiable en partie par la nature même du recueil qui réunit textes essayistiques et productions esthétiques, ce chevauchement du politique et de l'artistique, présent tout au long de la première réception, découle également du mode de réception qui prévaut en 1948, lequel fait se côtoyer lecture éthique et lecture esthétique, selon les deux paradigmes rencontrés dans le débat du *Quartier latin*, en 1945<sup>14</sup>. Ainsi, à côté d'un texte considérant *Refus global*, d'un point de vue artistique, comme un représentant de « l'underground de l'esthétique<sup>(12)</sup> », s'en trouve un autre le présentant plutôt comme une « théorie ou attitude devant la vie, [laquelle]

---

<sup>14</sup> Voir *infra* « 4.1 Débats sur l'art dans *Le Quartier latin* », p. 78.

place [...] Montréal sur la carte du monde philosophique d'après-guerre<sup>(8)</sup>. » Fait particulier : dans le cas d'un recueil comme *Refus global*, le choix du paradigme ne relève pas uniquement du positionnement critique, mais aussi de la composante commentée. On décèle en effet une tendance à évaluer le texte de Borduas sous un angle éthique, alors que les autres composantes sont jugées en fonction de critères esthétiques. À ce titre, Jacques Dubuc propose un article exemplaire dans lequel il pose lui-même les balises de son évaluation : il affirme se « plac[er] uniquement sur le plan des valeurs de vie » pour traiter du texte, tandis qu'il juge les œuvres marginales sur « le plan de la création artistique » en fonction « de leur formule automatiste<sup>(56)</sup> ». *Refus global* convoque ainsi deux modes de lecture, ce qui a entre autres pour conséquence de laisser peu de prise à une lecture unifiée du recueil, lequel, comme le souligne Gérard Pelletier, donne l'impression d'être le produit de « deux tendances » ou de « deux groupes distincts<sup>(38)</sup> ».

#### 5.2.1.1 Lecture politique : les liens au communisme

Dans l'ensemble de la première réception, la tendance dominante est toutefois de faire primer la lecture éthique sur la lecture esthétique. Aussi *Refus global* est-il surtout discuté comme un essai : ce sont d'abord les idées qu'il contient – en général, les idées sociales ou ontologiques plutôt que les réflexions esthétiques – qui font l'objet de commentaires. Certains critiques sont d'ailleurs clairs à ce sujet : « *Refus global* est bien autre chose qu'une attitude esthétique : il se prétend une philosophie de l'histoire et de la vie<sup>(40)</sup> ». Le Père Robillard abonde également en ce sens lorsqu'il soutient que « l'art n'était pas seul en cause<sup>(16,28)</sup> » puisque « le surréalisme [qu'il associe à l'automatisme] n'est pas, en son essence, une formule d'art : mais une tentative de révolution intellectuelle, parallèle, en son genre, à la révolution marxiste<sup>(70, p. 276)</sup> ». La double conception, artistique et éthique, de l'automatisme provient ainsi du fait qu'une part de la critique projette sa perception du groupe français sur son équivalent québécois et reçoit *Refus global* comme ont été reçus certains écrits surréalistes en France<sup>15</sup>, soit en fonction d'une lecture morale et politique.

---

<sup>15</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, dans un article sur la réception des Surréalistes, affirme notamment que « c'est pour son contenu moral que le surréalisme suscite les réactions les plus passionnées. Dès le début, son prestige vient essentiellement de ce qu'il est autre chose qu'un simple mouvement littéraire. » (« Le monde littéraire et le surréalisme : Premières réactions », dans Henri Béhar (dir.), *Émission-réception*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Mélusine n° 1 », 1979, p. 177.)

Assurément, à une époque où est en vigueur au Québec la loi dite *du cadenas*, ou *Loi protégeant la province contre la propagande communiste*, il n'est pas de bon ton d'être associé à un mouvement qui entretient des liens avec le Parti communiste français. On ne peut toutefois pas affirmer que la médiation surréaliste conduise systématiquement les critiques à faire le lien avec l'aspect politique : en effet, si plusieurs commentateurs mentionnent la parenté des mouvements français et québécois, peu vont jusqu'à évoquer les possibles sympathies des Automatistes pour les idées de gauche. De fait, seuls Robillard, René Bergeron et un rédacteur du *Petit Journal* font allusion à cette proximité qui ferait de l'automatisme une théorie qui « succédera en définitive au marxisme<sup>(8)</sup> ». Bergeron, auteur de l'essai *Art et bolchevisme* paru en 1946, se réjouit d'ailleurs de cette nouvelle preuve qui vient appuyer sa thèse sur les dangers de l'art et il en profite pour renouveler sa mise en garde aux lecteurs : s'adressant, dans son article, « [à] ceux et celles qui [...] ne pouvaient croire que l'art pût se faire [*sic*] l'apôtre des théories maçonniques et marxistes », il leur « fai[t] remarquer qu'avant d'être un credo pictural, REFUS GLOBAL est un amer réquisitoire antichrétien et antinational<sup>(82, p. 1)</sup>. »

Ces réactions virulentes contrastent avec la discrétion générale de la critique sur une possible affiliation des Automatistes aux idées communistes, laquelle est d'autant plus étonnante que des liens d'amitié existent bel et bien entre le groupe et des membres du Parti communiste du Canada, tel Gilles Hénault. De plus, comme le soutient Claude Gauvreau dans la revue québécoise *Combat* en 1946, à l'époque, « le problème des relations de l'art et du marxisme soulève à Montréal un intérêt qu'on n'eût pas soupçonné<sup>(A18)</sup> ». L'intérêt de cette revue pour la question est par ailleurs encore vif l'année suivante alors que s'y déroule une polémique entre Gilles Hénault et Pierre Gélinas opposant deux visions des rapports entre art et société : le premier, commentant une exposition de Pierre Gauvreau, défend la production du peintre en se basant sur ses « qualités plastiques » et sur son aspect « très personnel et sans résonance sociale<sup>16</sup> », alors que le second soutient au contraire que l'art est « un produit de l'homme [...] conditionner [*sic*] par un “milieu”<sup>17</sup> » et qu'en ce sens, l'art abstrait « isole l'artiste et le confine dans la position contre-révolutionnaire de l'individualisme petit-

---

<sup>16</sup> Gilles Hénault, « Au sujet d'une exposition de P. Gauvreau », *Combat*, 22 novembre 1947, p. 2. Voir aussi Gilles Hénault, « Discussion sur l'art », *Combat*, 13 décembre 1947, p. 2.

<sup>17</sup> Pierre Gélinas, « Contribution à une discussion sur l'art », *Combat*, 29 novembre 1947, p. 2.

bourgeois<sup>18</sup> ». Ce débat, dans lequel s'affrontent à nouveau les deux paradigmes de lecture (esthétique et éthique) de l'œuvre d'art, témoigne bien de l'existence, au Québec en 1947, d'une conception de l'art qui serait celle d'un art autonome, « sans résonance sociale », mais il révèle aussi que celle-ci se heurte constamment à cette autre conception selon laquelle l'art est inféodé à une idéologie politique.

Avec la fermeture de la revue *Combat* en 1947, la question des liens entre arts et marxisme semble toutefois s'essouffler et les Automatistes eux-mêmes cherchent à se dissocier des liens qui ont pu les rapprocher des communistes québécois. Non seulement Hénault, malgré son amitié avec des membres du groupe et sa position favorable à l'autonomie de l'art, « ne sera pas invité à signer *Refus global* pour des raisons politiques » (son engagement ayant « été jugé incompatible avec l'esprit du manifeste<sup>19</sup> »), mais la section « Règlement final des comptes » contenue dans « Refus global » indique clairement la volonté des Automatistes de n'être associés ni aux communistes (ceux qui parlent de « classe » (RG, p. 12)), ni à aucune autre idéologie politique – c'est d'ailleurs ce qu'ils appellent leur « abstention coupable<sup>20</sup> ». Cette section, n'étant jamais citée dans la réception, il semble que la critique – à l'exception des trois mentionnés – n'ait pas jugé pertinent d'user de cet argument politique pour discréditer les Automatistes. Tout porte à croire en effet qu'en 1948, le débat s'est recentré autour d'enjeux plus cruciaux et plus directement liés au contexte québécois, soit, comme le posait Bergeron dans son article, les idées « antichrétiennes et antinationales ».

#### 5.2.1.2 Lecture éthique : valeurs nationales ou art autonome

Le renvoi de Borduas, faut-il le rappeler, est le fait du ministère du Bien-être social et de la Jeunesse qui exige du directeur de l'École du meuble, Jean-Marie Gauvreau, la suspension du professeur de dessin en raison de ses écrits qui ne cadrent pas avec la vision de l'enseignement de l'Union nationale<sup>21</sup>. Témoignant de la frontière poreuse entre champ du

---

<sup>18</sup> Pierre Gélinas, « Poursuivant une discussion sur l'art », *Combat*, 3 janvier 1948, p. 2.

<sup>19</sup> Michel Biron, « Distances du poème : Gilles Hénault et *Refus global* », *Études françaises*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, « L'automatisme en mouvement », automne-hiver 1998, p. 115.

<sup>20</sup> « Voilà notre “abstention coupable” [...] 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. [...] Nous préférons être cyniques spontanément, sans malice. » (RG, p. 13.)

<sup>21</sup> Du moins est-ce la version officielle qui est toutefois mise en doute par Claude Gauvreau, dans une lettre au *Devoir*. Gauvreau laisse en effet entendre que le directeur de l'École du Meuble serait à l'origine du renvoi : « Est-ce le ministre qui, de sa propre initiative, a imposé à M. Jean-Marie Gauvreau la suspension de M. Borduas; ou bien est-ce M. Jean-Marie Gauvreau qui a abusé de la confiance que le ministre se doit

pouvoir et champ (de l'enseignement) culturel, cette décision gouvernementale serait imputable aux propos anticléricaux et antinationalistes présents dans le texte de Borduas. Les journaux rapportent en effet que le congédiement « découle du fameux manifeste intitulé “Refus global”, publié dernièrement, et dans lequel Borduas critiquait amèrement nos maîtres, nos institutions et nos conceptions<sup>(22)</sup>. » Le *Montréal-Matin*, organe du parti duplessiste, est plus clair encore sur les raisons de la sanction, le premier article qui y est publié sur le sujet reprenant d'ailleurs l'argumentaire employé par l'État dans la lettre envoyée au directeur :

[Borduas] se livre à une activité douteuse et s'emploie à déprécier et à salir, dans ses récits, ce que respecte la grande majorité de ses compatriotes. Les propos échevelés et injurieux de son manifeste, qui suinte un anticléricalisme depuis longtemps dépassé, *ne sont pas de nature à donner confiance à ceux qui sont assujettis à son enseignement*<sup>(23, je souligne)<sup>22</sup></sup>.

Le texte de Borduas est donc ressenti par le parti en place comme un affront à la patrie et à ses valeurs cléricales, ce qui motive l'intervention étatique dans le milieu de l'enseignement des arts. Dans ce contexte, certains journalistes choisissent d'en appeler à l'autonomie de l'éducation dans leur défense de Borduas en condamnant l'ingérence du gouvernement ou en faisant valoir que l'œuvre est le produit d'une activité « extrascolaire » du peintre<sup>23</sup>. Les intervenants qui optent pour une défense basée sur l'autonomie de l'art se font, quant à eux, plus rares : certains revendiquent la liberté d'expression<sup>24</sup> ou dénoncent les circonstances entourant le renvoi, mais l'argument qui ferait de *Refus global* une œuvre relevant d'un milieu artistique autonome, affranchi du contrôle de la sphère politique, n'est pas mentionné explicitement. Le processus d'autonomisation n'étant pas complété, les critiques de l'époque ne semblent pas en mesure d'envisager l'art indépendamment de la sphère sociopolitique.

---

d'accorder a priori à ses collaborateurs immédiats<sup>(40)</sup>? » On retrouve ce même doute chez Charles Doyon qui croit que « le renvoi [...] est plutôt dû à l'intervention du directeur de l'École du meuble<sup>(47)</sup> ». Enfin, Borduas lui-même, dans sa correspondance, affirme que l'initiative viendrait de J.-M. Gauvreau : « De l'aveu du ministre : Gauvreau-l'hypocrite a déposé un exemplaire de *Refus global* sur la table de Sauvé en lui faisant la remarque qu'aucune autorisation ne lui avait été demandée pour la publication de ce texte. » (Paul-Émile Borduas, [« Lettre du 5 octobre 1948 à Bernard Morisset »], *Écrits II. Tome I : Journal, correspondances 1923-1953*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « BNM », 1997, p. 264).

<sup>22</sup> Je rappelle la formulation utilisée par le gouvernement : « les écrits et les manifestes qu'il publie, ainsi que son état d'esprit ne sont pas de nature à favoriser l'enseignement que nous voulons donner ».

<sup>23</sup> Pour plus de détails, voir *infra* « 5.4 Subir les conséquences : le renvoi de Borduas », p. 185.

<sup>24</sup> Bernard Morisset proteste par exemple « [a]u nom de la démocratie, régime d'opinion basé sur la tolérance des idées de chaque individu, [...] au nom de l'humanité, [...] de l'art [et] de la jeunesse<sup>(47)</sup>. »

S'ils ne s'indignent pas de l'usage de critères éthiques pour juger une œuvre artistique, les deux plus fervents défenseurs de Borduas, Charles Doyon et Claude Gauvreau, en viennent tout de même à réfléchir à l'historicité des rapports entre champ artistique et champ du pouvoir. Doyon confie que « [c]'est parce que les sanctions qui lui [Borduas] arrivent feront partie désormais de l'histoire artistique de notre pays qu[il les a] communiquées au public<sup>(36)</sup> ». Il inscrit alors la situation de Borduas dans une série de « cas récents où des journalistes [Jean-Charles Harvey, Olivar Asselin, Henri Bourassa...] se virent appliquer le bâillon<sup>(36)</sup> ». Cette mise en série de cas de censure répertoriés au Québec vise à interroger l'indépendance du journalisme d'opinion et de la littérature par rapport à la sphère politique<sup>25</sup>. Du reste, le terme d'« histoire artistique » utilisé par Doyon signale l'existence d'une idée selon laquelle une histoire artistique québécoise, distincte de l'histoire sociale, mais incluant les écrits journalistiques, serait envisageable. Gauvreau, pour sa part, associe l'affaire Borduas aux procès de Flaubert et de Baudelaire<sup>(40)</sup>, association qui n'est pas sans rappeler la thèse de Pierre Bourdieu, laquelle situe précisément « la phase critique de l'émergence du champ » autour de ces auteurs et de leurs démêlés avec la justice<sup>26</sup>. À la lumière de ce qui s'est passé en France, Gauvreau pressent la teneur de l'enjeu lié au renvoi – celui de l'autonomie de l'art –, mais cette impression demeure inconsciente : il n'en infère pas la possibilité de réaménager les conditions de légitimité artistique.

Même si la démarche d'autonomisation n'est pas encore consciente et explicite, l'inscription du cas de Borduas dans ces séries – l'une journalistique et l'autre proprement littéraire – montre bien la tension qui commence à se faire jour entre champ du pouvoir et champ culturel. Certes, pour les critiques de cette époque, les cas d'ingérence politique dans le domaine de la culture font partie de l'histoire, ils participent d'une logique institutionnelle à laquelle ils sont, pour ainsi dire, habitués et qu'ils croient légitimes. Il demeure néanmoins que certains d'entre eux amorcent une prise de conscience et une remise en cause de cette logique au profit d'une plus grande autonomie des champs artistiques. Deux lettres ouvertes envoyées au journal *Le Canada* à la suite du renvoi de Borduas constituent les exemples les plus probants d'une défense allant dans le sens de la prise en charge du champ par lui-même.

---

<sup>25</sup> Doyon se livre, dans un autre article, à une « Litanie de l'intolérance<sup>(44)</sup> », énumérant des victimes de l'intolérance à travers l'histoire, allant de Socrate à Borduas.

<sup>26</sup> Voir « La conquête de l'autonomie. La phase critique de l'émergence du champ » dans Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], p. 85-191.

Celles-ci prennent à parti les institutions littéraires en place (Victor Barbeau et l'Académie canadienne-française<sup>(37)</sup>, d'une part, et la Société des poètes canadiens-français<sup>(30)</sup>, d'autre part) et réclament qu'elles interviennent dans le cas de Borduas pour « défend[re] la liberté d'expression<sup>(37)</sup> » et les « intérêts<sup>(30)</sup> » de l'art en dénonçant le « dirigisme en littérature<sup>(30)</sup> ». Les auteurs de ces deux lettres prônent donc une autonomisation du champ littéraire qui, par ses propres institutions, en viendrait à s'autolégitimer et à s'émanciper de la sphère du pouvoir. Un de ces auteurs se demande par ailleurs où s'en va la société « [q]uand une province a peur de quelques feuillets miméographiés<sup>(37)</sup> ». Cette réflexion donne à penser que, pour certains acteurs de la scène artistique, la frontière entre art et politique existe bel et bien à l'époque, mais qu'elle n'est pas respectée, ni même perçue, par les autorités en place. Selon ce point de vue, également énoncé en Ontario par Guy Jasmin dans le *Windsor Daily Star* (« *It is uncomfortable to think that a mature province like Quebec can be so afraid of a few miserable looking mimeographed sheets<sup>(68)27</sup>* »), le politique n'aurait pas à s'inquiéter de l'art puisque l'art, en tant que champ autonome, n'aurait aucun impact sur lui. Le renvoi de Borduas s'avère ainsi symptomatique de la tension qui existe entre champ du pouvoir et champ culturel, alors que le premier considère avoir encore autorité sur le deuxième, lequel, au contraire, amorce une autonomisation qui l'autorise à se penser en dehors des normes établies par le pouvoir et à considérer illégitimes, voire absurdes, les interventions gouvernementales dans le domaine culturel.

Si je me suis arrêtée ici un peu longuement sur la réception du texte de Borduas et sur les réactions qu'a provoquées son renvoi, c'est qu'elles relèvent du contexte de l'époque dans lequel l'art demeure soumis aux autorités externes. Cette conjoncture a favorisé une plus grande visibilité pour le texte de Borduas – plus susceptible d'une lecture éthique et politique – et, en ce sens, elle a contribué à l'occultation du recueil. On peut en effet supposer que, dans une logique d'autonomie du champ culturel, *Refus global* aurait eu davantage de chance d'être lu dans son entièreté, comme œuvre issue du milieu artistique.

---

<sup>27</sup> « Il est inconfortable de penser qu'une province mature comme le Québec peut être aussi effrayée par quelques feuillets miméographiés d'apparence misérable. » (Je traduis.)

### 5.2.2 La pluridisciplinarité à contre-courant de l'autonomisation

Les pages qui précèdent décrivent la tension qui existe, en 1948, entre champ culturel et champ du pouvoir, laquelle résulte d'une autonomisation entamée, mais laissant une frontière floue entre les deux champs. Une dynamique similaire peut être observée à l'intérieur du champ culturel alors que les diverses disciplines artistiques tendent vers l'autonomisation, ce qui a un double effet sur la réception de *Refus global* en tant qu'œuvre pluridisciplinaire. D'une part, la frontière encore poreuse entre les divers arts rend possible la production – et, dans une moindre mesure, la réception – d'une œuvre faisant collaborer plasticiens, poète, chorégraphe, psychanalyste et photographe. Or, d'autre part, la spécialisation des disciplines et du personnel critique rattaché à ces disciplines complexifie la saisie d'une telle œuvre et son inscription dans un champ spécifique.

Sur le plan de la production, l'absence d'une délimitation marquée entre les disciplines encourage la production d'œuvres issues de la collaboration entre les artistes. Comme le souligne André-G. Bourassa, sur la scène artistique québécoise, au milieu des années 1940,

[o]n voit surgir des œuvres d'équipe. Alfred Pellan illustre des poèmes d'Alain Grandbois; le Sagittaire Gabriel Filion illustre des poèmes de son ami Carl Dubuc et Jacques de Tonnancour illustre des contes de Réal Benoît. Apparaît aussi une collection d'œuvres de collaboration, les « Cahiers de la file indienne », dirigée par les poètes Gilles Hénault et Éloi de Grandmont. Les recueils qu'ils publient sont illustrés par Pellan, [...] Charles Daudelin et Jean-Paul Mousseau. Enfin, une revue est lancée, *Les Ateliers d'arts graphiques*, qui associe la poésie à la peinture, la gravure et la sculpture. Le sommet est atteint avec le cahier *Refus global* où tous ces arts se retrouvent avec, en plus, le théâtre et la danse<sup>28</sup>.

Cette production pluridisciplinaire à laquelle Bourassa associe *Refus global* est en partie rendue possible grâce à la porosité du champ artistique qui n'est pas encore totalement segmenté en disciplines spécifiques régies par des normes et un personnel spécialisé. Par ailleurs, la collaboration entre plasticiens et poètes est aussi issue d'un « héritage surréaliste très net<sup>29</sup> » qui se fait sentir jusqu'au Québec comme le montre bien Bourassa dans son essai *Surréalisme et littérature québécoise*. La fusion des arts constitue une « manifestation en soi

---

<sup>28</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 70-71.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 90.

de l'esprit surréaliste<sup>30</sup> » duquel se réclament les Automatistes. Aussi « les principes de l'automatisme [sont-ils], dans tous les arts, perçus comme les mêmes, que ce soit en peinture, en poésie, en théâtre ou en danse<sup>31</sup> ». Bref, la philosophie du groupe prime sur l'autonomisation des disciplines qui est en train de se faire sous l'égide de la modernité artistique : à la recherche d'une littérarité ou d'une spécificité de la matière plastique visant à tracer les limites propres à chacune des disciplines, les Automatistes opposent une conception de l'art qui engage l'échange pluridisciplinaire. Ils se positionnent ainsi à contre-courant du mouvement de spécialisation et de rationalisation des champs spécifiques. *Refus global* apparaît dès lors comme un paradoxe : alors qu'on en fait un des modèles de la modernité, sa pluridisciplinarité semble aller à l'encontre d'une des questions centrales de cette modernité, soit la « préoccupation [...] du formel, de la recherche d'un discours de la méthode<sup>32</sup> » propre à singulariser les disciplines.

Sur le plan de la réception, cette prédilection pour la fusion des arts, à une époque où la tendance est plutôt à l'autonomisation des disciplines et au développement de compétences (à la fois techniques et critiques) propres à ces disciplines, rend difficile la saisie du recueil dans son ensemble. De fait, seuls 8 articles du corpus de première réception envisagent *Refus global* dans une perspective pluridisciplinaire, ce qui correspond à 7 % de l'ensemble des articles ou à 16 % de ceux qui abordent le recueil sous un angle artistique. Désigné comme le « manifeste des peintres automatistes<sup>(4,5,14)</sup> » ou simplement « d'un groupe de peintres<sup>(2,7,11)</sup> », le recueil est surtout associé aux arts visuels. Il demeure néanmoins que certains critiques évoquent parfois les différentes disciplines qui y sont représentées, en faisant ainsi l'œuvre d'un « groupe d'écrivains et d'artistes<sup>(70)</sup> ». On lit par exemple que « le groupe compte des peintres, un photographe, une décoratrice, une comédienne, un médecin et un ancien religieux<sup>33(8)</sup> » ou que les textes sont « accompagné[s] de photographies [et de] reproductions des œuvres<sup>(11)</sup> » automatistes. À d'autres moments, les critiques spécifient à quelle discipline de l'automatisme ils renvoient, soit l'« automatisme en peinture et au théâtre<sup>(8)</sup> » ou

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>31</sup> André-G. Bourassa, « Scène québécoise et modernité », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 153.

<sup>32</sup> Yvan Lamonde, « La modernité au Québec : pour une histoire des brèches », dans *Ibid.*, Québec, p. 309.

<sup>33</sup> L'ancien religieux désigne ici Claude Gauvreau dont l'auteur dit : « il a fait ses classes de révolution au collège, d'où il a été chassé pour avoir osé présenter une thèse sur l'inexistence de l'enfer<sup>(8)</sup>. »

« l'automatisme en poésie<sup>(6)</sup> ». Charles Doyon, chroniqueur d'art au *Clairon*, fait également remarquer qu'il serait intéressant que la musique s'ajoute aux arts représentés dans le groupe : « Ceci me porte à souhaiter voir le groupe Automatiste tendre ses filets du côté des jeunes musiciens qui auraient peut-être un son à faire entendre dans ce jeu de massacre<sup>34(13)</sup>. »

L'exemple de (Jean-)Charles Doyon (1905-1966) s'avère intéressant puisqu'il est un des rares critiques à aborder la pluridisciplinarité du recueil et à réserver un accueil presque entièrement favorable à la peinture et au manifeste automatistes. Doyon constitue ainsi un exemple de critique qui, provenant d'un champ en cours d'autonomisation, persiste dans une lecture pluridisciplinaire. Proche des Automatistes, il nourrit d'emblée un intérêt pour cette collaboration entre les arts, mais sa formation et sa propre expérience artistique lui ont également fourni les compétences nécessaires à une lecture d'ensemble du recueil. Après ses études à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Doyon devient critique d'art au *Journal* et au *Clairon* dans les années 1940, puis au *Haut-Parleur* au début des années 1950. Parallèlement, il s'adonne à la peinture, à la sculpture et à la poésie (il est l'auteur de deux recueils : *Empans* et *Images de Laurentie*)<sup>35</sup>. On peut ainsi postuler que l'accueil positif qu'il réserve au recueil provient de son aptitude à envisager et à commenter les divers arts qui composent l'œuvre automatiste qu'il qualifie, de façon significative, d'« explosion littéraire et artistique<sup>(13)</sup> ». Doyon est ainsi en mesure de juger tant les arts visuels que les œuvres littéraires; c'est d'ailleurs, comme il le spécifie, en qualité de « poète » qu'il commente les textes de Claude Gauvreau : « En tant que poète, je n'ai rien à reprocher [...] à ces créations dont les belles résonances, “hachissent l'espace fictionné”<sup>(13)</sup>. » En adoptant cette posture de poète, Doyon dévoile sa sensibilité littéraire et revendique sa compétence en la matière. L'usage de la citation – d'un passage métalittéraire de surcroît – pour expliquer le fonctionnement de la poésie et de la langue de Gauvreau (qu'il compare plus loin dans l'article à celle d'Alfred Jarry ou de James Joyce) fait montre à la fois d'un bagage culturel et d'une maîtrise de la critique littéraire qui ajoutent à la crédibilité du critique. Outre les textes de Gauvreau, Doyon, dans son compte rendu, traite également du pamphlet de Borduas, du « message laconique »

---

<sup>34</sup> « Massacre » a ici un sens positif de la part de Doyon qui loue l'« irrévérence » automatiste<sup>(13)</sup>.

<sup>35</sup> « Description », Fonds Jean-Charles Doyon, *Bibliothèque et Archives nationales du Québec*. [En ligne] [http://pistard.banq.qc.ca/unite\\_chercheurs/description\\_fonds?p\\_anqid=201202221305371513&p\\_centre=06M&p\\_classe=MSS&p\\_fonds=10&p\\_numunide=882355](http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201202221305371513&p_centre=06M&p_classe=MSS&p_fonds=10&p_numunide=882355) (consulté le 7 août 2014).

de Leduc, de l'étude de Cormier, de « La danse et l'espoir » de Sullivan et de « la planche reproduisant "La fleur ignifère" de Pierre Gauvreau »<sup>(13)</sup>. Il se livre donc à une lecture intégrale du recueil, abordant à la fois les composantes fictionnelles, essayistiques, polémiques et visuelles. En qualifiant *Refus global* d'« exposé de théories et d'exemples<sup>(13)</sup> », Doyon ouvre également la pluridisciplinarité du côté des idées et il se montre à la hauteur d'une œuvre qui nécessite d'être appréhendée à la fois dans sa démarche et dans ses résultats, ainsi que dans sa forme et dans son contenu.

Doyon n'est toutefois pas le seul, parmi les journalistes de l'époque, à détenir une formation ou une expérience touchant divers domaines de la société et permettant, par le fait même, une lecture pluridisciplinaire du recueil. Majoritairement issus du cours classique, les critiques possèdent une certaine maîtrise de la littérature et de la philosophie à laquelle ils ajoutent, selon les cas, un diplôme universitaire et des expériences professionnelles généralement liées au domaine des lettres et des sciences sociales. Par exemple, Roger Duhamel obtient, à la suite de son baccalauréat ès arts, une licence en droit, avant d'enseigner la littérature à l'Université de Montréal, tandis qu'Ernest Gagnon ajoute à ce même baccalauréat, une licence ès lettres grâce à laquelle il conçoit, à la même université, un cours de création littéraire tout en étant critique et collectionneur d'arts à ses heures<sup>36</sup>. L'absence de division ferme du champ culturel en champs spécifiques dans les années 1940 est donc en partie le résultat d'une formation axée sur une culture générale, laquelle permet aux intellectuels de l'époque de faire valoir leur jugement dans diverses sphères de la société. Cette polyvalence et cette souplesse disciplinaire, bien que rares, ont assurément été bénéfiques à la réception de *Refus global* en tant que recueil puisque les critiques qui les possédaient étaient à même de discuter les idées et la forme de l'œuvre, et de traiter de l'ensemble de ses composantes. Leur connaissance générale des arts et de la littérature leur permet également d'évaluer en parallèle deux types de production automatiste, soit l'activité picturale et l'activité d'écriture. Aussi sont-ils aptes à juger par exemple que Borduas a un « indiscutable talent de peintre [mais qu']il est moins heureux dans le pamphlet<sup>(19)</sup> » ou que les « jeunes [...] valent mieux quand ils se confinent à la peinture<sup>(12)</sup>. »

---

<sup>36</sup> Informations provenant de Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989. (*Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, [En ligne] <http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/> (consulté le 18 mai 2012)).

Il demeure néanmoins que les quelques articles qui abordent la pluridisciplinarité du recueil et qui en proposent une lecture forment la part congrue de la réception. S'ils révèlent la présence, dans le discours de réception, de critiques se montrant sensibles aux diverses composantes du recueil et qui, par leur formation et leur expérience, sont aptes à les commenter, il demeure que ceux-ci ne sont pas en mesure de contrebalancer le cours de la réception qui, dans un champ culturel qui valorise de plus en plus la spécialisation à la fois chez les praticiens et chez les critiques, tend à favoriser les lectures disciplinarisées.

### 5.2.3 Les conséquences de l'autonomisation

Dans un article paru dans *Le Canada* en octobre 1943, Jean Le Moyne corrobore le double processus d'autonomisation qui s'opère dans le champ culturel à l'époque. Il décrit :

L'histoire de nos lettres semble entrer dans une nouvelle phase qui, si elle aboutit à la conclusion que nous souhaitons ardemment, aura été celle de l'affranchissement, celle de l'accession à la maturité et à la liberté intellectuelle. [...] Le roman, l'essai et la poésie ne sont pas seuls à connaître la révolution. [...] 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<sup>37</sup>.

Alors que la première partie de la citation renvoie à « l'affranchissement » des arts par rapport au champ du pouvoir, la deuxième évoque le degré d'autonomie atteint par les disciplines artistiques à l'intérieur du champ culturel, parmi lesquelles la peinture serait en « avance ». Cette segmentation du champ culturel ainsi que la clôture plus importante des arts visuels sont perceptibles dans la réception de *Refus global* à partir d'une comparaison entre les deux séries d'articles du corpus relevant des disciplines littéraire (19 articles) et artistique (22 articles).

**Tableau III – Nombre de mentions des auteurs ou composantes selon la discipline à laquelle appartiennent les articles**

	Borduas	Gauvreau	Sullivan	Cormier	Leduc	Riopelle	Perron	Illustrat.
<b>Arts visuels</b>	14	2	0	1	0	2	0	0
<b>Littérature</b>	10	10	2	3	1	1	0	1

Comme le montre le Tableau III, les articles provenant des arts visuels renvoient davantage à Borduas qu'aux autres créateurs qui sont presque absents de cette partie de la réception,

<sup>37</sup> Jean Le Moyne, « Signe de maturité dans les lettres canadiennes », *Le Canada*, 12 octobre 1943, p. 11.

tandis que les articles issus du domaine littéraire s'intéressent autant à Gauvreau qu'à Borduas en plus de signaler les autres contributeurs au recueil. La littérature n'ayant pas atteint le même degré d'autonomie que les arts visuels en 1948, elle partage encore une part de son discours avec les autres arts, dont la peinture et la danse. La segmentation du champ culturel en disciplines distinctes est cependant bel et bien amorcée au moment de la parution de *Refus global*. Aussi les OSS issus spécifiquement des arts visuels ou de la littérature comme champs relativement autonomes illustrent-ils la difficulté que pose la saisie d'une œuvre comme *Refus global* dans un tel contexte disciplinaire.

### 5.2.3.1 La question de la compétence

Dans un contexte artistique divisé en disciplines spécifiques possédant leurs propres normes et leurs propres critères de légitimation, la pluridisciplinarité du recueil pose des problèmes particuliers : par exemple, que fait le critique littéraire qui, voulant étudier les textes de Gauvreau, se trouve confronté à des textes sur la danse et sur la peinture ou, inversement, que fait le critique artistique avec des textes poétiques comme ceux de Gauvreau?

Rolland Boulanger, critique en arts visuels au *Montréal-Matin*, témoigne bien de l'embarras dans lequel peut se trouver le critique abordant une œuvre comme *Refus global*. Décrivant le recueil, il écrit :

[Gauvreau] contribue à l'ouvrage par un ensemble de trois... « pièces de théâtre » surréalistes, plutôt courtes, dont je me dispense a priori de parler, laissant aux *chroniqueurs autorisés dans la matière* d'y appuyer ailleurs. De même l'étude sur la danse de Françoise Sullivan<sup>(5, p. 5, je souligne)</sup>.

Boulanger, en tant que critique artistique, ne se sent pas légitimé d'aborder la littérature ou la danse parce que d'autres le feront, et le feront mieux que lui de par leur *autorité en la matière*. Les points de suspension et les guillemets qu'il utilise pour parler des textes de Gauvreau illustrent bien son malaise causé par le sentiment de ne pas posséder le *code* (Bourdieu) pour saisir ces composantes de *Refus global*. Il y a bien chez Boulanger une volonté de rendre compte de l'entièreté du recueil, mais celui-ci constate la difficulté de le faire. Ainsi, bien que cet article ait été comptabilisé dans la catégorie « pluridisciplinaire » (parce qu'il y est fait mention de la majorité des composantes et que, malgré sa spécialisation en arts visuels, l'auteur considère l'automatisme, sous un angle littéraire, comme un « pastichage » du surréalisme), on y perçoit les limites liées à l'évaluation des différentes composantes selon

leur discipline, mais aussi selon le rapport qu'elles entretiennent entre elles. Comme l'affirme Ernest Gagnon, dans sa chronique littéraire, l'évaluation d'une toile ou d'une œuvre nécessite des compétences propres et le premier venu ne peut s'improviser critique :

le contact d'une bonne toile suppose chez l'amateur intelligent un certain arrière-plan, quelques notions acquises de ce langage particulier de l'œuvre d'art. Il est vraiment trop simpliste d'en appeler au « bon sens » [ou,] pour un homme « cultivé », peut-être une autorité dans d'autres domaines, de s'aventurer dans d'autres langages de l'esprit, souvent à son insu, à l'aide de quelques « idées générales »<sup>(41, p. 294)</sup>.

Pour Gagnon, la compétence est donc fonction de la connaissance du *code*, du « langage particulier » de l'œuvre et, de là, elle est fonction d'une spécialisation : un homme peut jouir d'une autorité dans un domaine – être « autorisé en la matière » –, mais ses compétences, et ses idées, ne sont pas considérées ici comme transversales. Gagnon, qui appartient également à la catégorie des critiques pluridisciplinaires, possède une maîtrise des domaines littéraires et artistiques, ce dont témoigne ce jugement pictural introduit à l'intérieur d'une chronique littéraire. Il met cependant en garde « l'amateur intelligent » et « l'homme cultivé » contre la tentation de se prononcer sur divers sujets à partir d'« idées générales » ou du « bon sens » qui ne fondent nullement la compétence. À cet égard, l'humilité de Boulanger doit être soulignée, lui qui, après avoir exprimé ses réticences à parler de disciplines qu'il connaît mal, concède : « Mais nous parlerons des idées de fond du manifeste telles que présentées par Paul-Émile Borduas et Bruno Cormier<sup>(5, p. 5)</sup> ». Traiter des idées contenues dans l'œuvre permet ainsi de contourner les difficultés reliées aux compétences spécifiques nécessaires pour discuter d'art au plan formel. Dans cette optique, les textes essayistiques, notamment celui de Borduas, auraient une portée plus universelle, leur lecture serait plus accessible puisqu'ils font d'abord appel au raisonnement, aux idées, sans égard à des connaissances ou à des compétences éventuellement inconnues des commentateurs.

Boulanger, dans un autre article, revient sur cette question de compétence qui se révèle centrale dans le contexte d'autonomisation des disciplines. Abordant le rôle des critiques, il sent le besoin de justifier la légitimité de son jugement et l'autorité qui lui est conférée :

J'apporte encore ceci qui peut ajouter à la valeur relative de mon jugement : il y a fort peu de médiums en art pictural dont je n'aie usé depuis longtemps moi-même et, je crois, avec une certaine facilité d'opération. Quant aux secrets techniques, théoriques et pratiques, de chacun de ces médiums, je crois en posséder un bon nombre<sup>(94)</sup>.

Boulangier se pose ici en critique spécialisé, initié aux « secrets » d'un milieu particulier; son expérience concrète du métier et sa maîtrise des outils lui assurent une crédibilité. Ce type de lecteurs, qui insiste sur la connaissance qu'il a de son objet tout en avouant sa méconnaissance d'autres disciplines, apparaît dans le processus de clôture d'un champ qui développe sa propre expertise puisque, « selon le principe d'émergence dans le champ autonome, tout discours a besoin pour exister d'un métadiscours qui lui apporte la reconnaissance<sup>38</sup> », métadiscours critique qui émerge lorsque le champ prend conscience de lui-même et de son fonctionnement. Aussi un critique spécialisé comme Boulangier vient-il faire concurrence à des critiques polyvalents comme Ernest Gagnon et Charles Doyon qui sont plutôt issus d'un champ culturel non encore segmenté. Dans cette ère de « technocrates » qui est sur le point de débiter,

[l]a formation classique ne suffit plus : le savoir se mesure encore à une certaine connaissance générale, mais, à l'intérieur des sphères d'activités du droit, de la science ou de l'art, il faut une connaissance spécialisée pour acquérir une légitimité institutionnelle<sup>39</sup>.

En somme, le processus d'autonomisation des disciplines à l'intérieur du champ culturel contribue au développement d'une critique spécialisée pour laquelle la question de la compétence est exacerbée, celle-ci devient un outil de légitimation auprès des pairs : les critiques doivent être compétents dans leur domaine pour être autorisés à y énoncer un jugement, d'où les scrupules de certains à l'idée de s'aventurer en terrain méconnu. Or, en raison de cette spécialisation, *Refus global* trouvent plus difficilement des critiques aptes à le commenter dans son ensemble; les textes du recueil tendront alors plutôt à être lus de façon individuelle par des critiques spécialisés, comme ce sera le cas dans la réception subséquente<sup>40</sup>.

### 5.2.3.2 Les champs émergents

Une autre conséquence de l'autonomisation des disciplines sur la réception de *Refus global* réside dans la difficulté, pour certaines composantes, d'être reçues du fait qu'elles appartiennent à des disciplines émergentes dans le champ culturel. En effet, le peu de

---

<sup>38</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 2005 [1978], p. 141.

<sup>39</sup> Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000, p. 111.

<sup>40</sup> Voir à ce sujet, *infra* « 7.3.2 Quand la critique s'impose », p. 389 et suiv.

commentaires dont sont l'objet le texte de Françoise Sullivan et les clichés de Maurice Perron s'expliqueraient par le fait qu'en 1948, la danse et la photographie ne sont pas encore constituées en disciplines autonomes et qu'elles n'ont pas encore développé une « expertise » apte à les prendre en charge.

Dans le domaine de la danse, Sullivan affirme : « Il n'y avait rien<sup>41</sup> » avant 1948; fait corroboré par Iro Tembeck, dans son histoire de la danse à Montréal :

avant le manifeste [*Refus global*], aucune convention ou tradition de danse académique n'est ancrée dans le paysage artistique québécois. L'attitude négative du public et l'interdit de l'Église excluent toute possibilité de soutenir l'établissement d'une danse d'école. En outre, aucune structure de soutien artistique n'est encore disponible<sup>42</sup>.

Bref, il n'existe pas, à l'époque, ce qu'on pourrait appeler un champ ou même une discipline chorégraphique – d'autant moins dans le domaine de la danse moderne – qui réunirait un public, des critiques et des institutions de promotion et de diffusion de la danse au Québec. Certes, des œuvres chorégraphiques ont été créées dans la province avant 1948 et ont pu connaître un certain succès<sup>43</sup>, mais elles demeurent le fait d'individus ou de troupes isolées. Comme on l'a vu avec les productions antérieures de Sullivan et comme le souligne André-G. Bourassa, cette production, si elle existe, « n'est pas reconnue pour autant. On n'a retrouvé aucune critique de tous ces spectacles qui n'ont eu lieu qu'une fois à Montréal<sup>44</sup> ».

De son côté, la photographie peine à être reconnue comme une discipline artistique au milieu des années 1940. Comme le constate Paul Gérin-Lajoie, dans un article paru dans *Le Quartier latin* en 1945, « [p]our un grand nombre, ce mot [photographie] évoque uniquement une technique qui permet d'obtenir des images parfaites d'objets<sup>45</sup>. » Dans cet article, l'auteur déplore l'« ignorance » et « la conception – ou plutôt l'absence de conception – qu'on a de la

---

<sup>41</sup> Françoise Sullivan citée dans Gilles Toupin, « Une rétrospective. Françoise Sullivan, quarante ans de carrière », *La Presse*, 28 novembre 1981, p. D-1.

<sup>42</sup> Iro Tembeck, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1991, p. 108.

<sup>43</sup> Voir à ce sujet les recherches de Marie Beaulieu au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal.

<sup>44</sup> André-G. Bourassa, « Scène québécoise et modernité », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 154.

<sup>45</sup> Paul Gérin-Lajoie, « Photographie », *Le Quartier latin*, 23 mars 1945, p. 4.

photographie d'art<sup>46</sup> » à l'époque. Bien qu'ils ne concernent pas précisément la photographie, les propos de Tancrède Marsil au sujet des photos-montages automatistes exposés dans la vitrine de la Librairie Tranquille confirment les observations de Gérin-Lajoie :

Que dire des photos-montage? Beaucoup croiront que c'est un jeu d'enfant, que ce n'est pas sérieux; d'autres n'y verront que leur aspect bizarre ou leur nouveauté. Je crois plutôt que ces découpures sont un médium, un moyen d'expression, tout comme la peinture, l'encre de chine ou le fusain<sup>(A20)</sup>.

« Pour un grand nombre » ou pour « beaucoup » donc, la photographie n'est pas considérée comme un art : elle est une technique, voire tout au plus une curiosité, un divertissement. Pour Marsil et Gérin-Lajoie, elle est plutôt un « médium », c'est-à-dire qu'elle participe, en tant que matériau, à une visée artistique; ni l'un ni l'autre ne va toutefois jusqu'à revendiquer un statut de discipline artistique autonome pour la photographie d'art.

L'absence des champs chorégraphiques et photographiques dans le paysage artistique québécois a donc une incidence sur la réception de certaines composantes du recueil : les œuvres de Sullivan et de Perron font l'objet de très peu de commentaires lors de la première réception; elles sont surtout mentionnées dans les articles de la catégorie « pluridisciplinaire » qui font l'énumération des diverses composantes ou dans des textes, comme celui de Donald Buchanan, dans la revue *Canadian Art*, qui n'appartiennent pas au contexte québécois. Or, celui-ci fait simplement mention d'un « *article on [...] the dance* » et de « *8 plates* » comprenant « *a few illustrations*<sup>(79, p. 86)</sup> »<sup>47</sup>. Le manque de compétences spécifiques liées à l'étude de ces composantes est notamment perceptible dans les commentaires d'ordre plutôt impressionniste qui se retrouvent, par exemple, dans un article de Roger Duhamel appartenant au domaine littéraire : les « [d]ifférentes planches [qui] ornent ce cahier » sont présentées comme « une précieuse *illustration* des tendances que partagent ces jeunes gens<sup>(19, je souligne)</sup> » et l'auteur dit de la contribution de Sullivan (et de celle de Cormier) que, « sans être d'une luminosité cristalline[, elles] indiquent néanmoins leurs intentions. On y trouve la volonté d'une *recherche* assez égarée, mais qui n'en demeure pas moins sympathique<sup>(19, je souligne)</sup>. » Dépourvus de schèmes interprétatifs permettant l'analyse formelle de ces composantes, les

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Il est fait mention d'un « article sur [...] la danse » et de « 8 planches » comprenant « quelques illustration ». (Je traduis.)

critiques insistent plutôt sur leur fonction ou sur l'intention de leur auteur : le texte de Sullivan est ainsi présenté comme une œuvre de « recherche », alors que les photographies de Perron sont décrites comme des « illustrations » qui parent le recueil.

Symptomatique de la perception que la critique se fait de la photographie, le terme « illustration » revient ailleurs dans sa forme verbale : « Des photographies *illustrent* le recueil<sup>(6, je souligne)</sup> ». Les clichés contenus dans le recueil sont alors perçus comme de simples compléments ayant pour fonction de témoigner de l'existence du groupe et des productions artistiques de ses membres. Ils sont ainsi instrumentalisés par la critique et subordonnés à un autre art qu'ils « accompagnent » : « le texte d'une conférence de Françoise Sullivan [est] accompagné de photographies<sup>(11)</sup> » dont on ne spécifie pas l'auteur. De fait, Maurice Perron n'est évoqué qu'une seule fois comme photographe, dans un article énumérant les disciplines auxquelles appartiennent les membres du groupe<sup>(8)</sup>. Cette omission laisse voir que la photographie n'est pas reconnue à l'époque comme un art, produit d'une individualité. Comme le souligne Gérin-Lajoie, « on se refuse [...] à concéder au photographe cette liberté de conception et, surtout, d'action essentielle à l'artiste<sup>48</sup> », laquelle est pourtant particulièrement visible dans les photographies par Perron des chorégraphies « Danse dans la neige » et « Black and Tan » de Sullivan.

À cet égard, il faut souligner qu'à l'exception de Charles Doyon, les critiques ne se risquent pas à commenter les chorégraphies de Sullivan représentées dans les photos de Perron; leurs commentaires portent uniquement sur le texte dont ils peuvent traiter les idées, l'intention ou la fonction. Doyon, pour sa part, envisage la question de l'exécution chorégraphique sur un ton qui laisse percevoir un des rares doutes qu'il exprime quant à la cohérence du groupe, il affirme qu'il « aimerai[t] bien suivre Françoise Sullivan dans sa ronde sur “La danse et l'espoir” », mais « qu'à [s]on humble point de vue, [il] ne p[eut] suivre ou exécuter une danse sans un rythme musical<sup>(13)</sup>. » Tout comme la photographie, la danse se trouve ici occuper une place secondaire par rapport à un autre art. Doyon met ainsi en évidence l'absence, voire l'impossibilité, d'un champ chorégraphique autonome dans l'esprit de la critique de l'époque puisque la danse est subordonnée à la musique, comme la photographie est subordonnée à l'image qu'elle doit rendre.

---

<sup>48</sup> Paul Gérin-Lajoie, *art. cit.*

Ne pouvant jouir d'une reconnaissance au sein d'une discipline constituée, et encore moins, d'un champ autonome, les photographies de Perron et le texte de Sullivan, lorsqu'elles sont commentées, le sont de façon externe, en fonction de leur intention ou de leur relation avec un autre art. Aussi la spécialisation s'opérant lors de la clôture des champs menace-t-elle la réception de ces composantes, *orphelines de disciplines*, qui sont reléguées aux oubliettes jusqu'à ce que le champ soit créé, qu'elles soient redécouvertes et que leur auteur soit érigé en précurseur, ce qui sera le cas dans la réception subséquente étudiée au huitième chapitre.

\*\*\*

La réception partielle du recueil *Refus global* peut donc s'expliquer par l'état du champ culturel à l'époque. Celui-ci, en voie d'autonomisation, ne correspond qu'imparfaitement au mode de réception exigé par une œuvre pluridisciplinaire comme le recueil automatiste, lequel s'adressait à un public à la fois large et cultivé, c'est-à-dire à un public « d'intellectuels sérieux<sup>(12)</sup> » issu des « milieux artistique et cultivé<sup>(27)</sup> ». Borduas reproche d'ailleurs à Harry Bernard d'avoir « publi[é] sans les commentaires obligatoires, dans un journal destiné au public en général, l'extrait d'un texte édité à 400 exemplaires, destiné à un public hautement spécialisé; en l'occurrence artistes et penseurs<sup>49</sup>. » La notion de « spécialisation » – qui renvoie ici à des catégories aussi larges que « artistes », « penseurs » ou « intellectuels » – peut sembler contradictoire. Pourtant, elle témoigne de la conception de l'art des Automatistes, laquelle renvoie davantage à la maîtrise d'une culture humaniste et philosophique qu'à celle d'une maîtrise technique ou conceptuelle. Exigeant un certain bagage culturel (une *prescience* (Jauss)), une capacité de réflexion philosophique et des compétences artistiques diversifiées, *Refus global* apparaît donc comme n'étant destiné ni au grand public ni même à une critique spécialisée, ce qui en complexifie l'appréhension, à tout le moins sur le plan disciplinaire.

En effet, on l'a vu au chapitre précédent, les œuvres antérieures issues d'une collaboration entre auteurs et artistes ne semblent pas avoir configuré un horizon d'attente propre à faciliter la saisie du recueil automatiste. Ainsi, bien que près de la moitié des articles de la première réception proviennent du domaine artistique, tous les commentateurs n'ont pas la compétence

---

<sup>49</sup> Paul-Émile Borduas, [« Lettre du 26 septembre 1948 à Harry Bernard »], *Écrits II. Tome I : Journal, correspondances 1923-1953*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « BNM », 1997, p. 260.

requis pour aborder l'entièreté de *Refus global*. Certes, une certaine porosité persiste entre les diverses pratiques artistiques, favorisant une lecture pluridisciplinaire, mais il demeure que cette part de la réception ne représente que 7 % du corpus, alors que les articles relevant d'une discipline artistique spécifique (arts visuels ou littérature) représentent 37 %. Le processus d'autonomisation se fait donc sentir dans la réception et il a pour double conséquence d'individualiser les composantes selon leur discipline et d'occulter celles relevant de champs émergents telles la danse ou la photographie; bref, de *parcelliser* le recueil, comme on le verra au chapitre huit.

L'autre moitié des articles de la première réception appartient, pour sa part, aux sphères politiques, sociales, morales et philosophiques, signe que l'autonomisation du champ culturel par rapport au champ du pouvoir n'est pas encore complétée et que les œuvres artistiques demeurent soumises à des critères externes de légitimité. Par conséquent, ce sont les textes essayistiques qui obtiennent la plus grande visibilité puisqu'ils sont susceptibles de trouver des commentateurs dans les diverses sphères (artistique, sociopolitique ou morale). S'il est délicat d'affirmer que l'interprétation de ces textes nécessite moins de compétence que celle, formelle, d'une esthétique, l'étude réalisée dans le présent chapitre donne tout de même à penser que les commentateurs de 1948 se sont sentis davantage autorisés à commenter les idées contenues dans le pamphlet de Borduas que le langage exploré de Gauvreau ou la tonalité didactique des « Commentaires sur des mots courants », par exemple. De même, si les textes de Bruno Cormier et de Fernand Leduc occupent une part non négligeable du discours critique de cette période, ce sont à titre de « synthèse<sup>(8)</sup> » du recueil (Leduc) ou « d'étude assez poussée<sup>(13)</sup> » développant les « idées de fond du manifeste<sup>(5)</sup> » (Cormier).

En somme, l'analyse de la première réception de *Refus global* fait ressortir l'importance de ne pas considérer l'état du champ comme un état fixe, mais plutôt comme un lieu où s'opèrent des tensions. Ces tensions (autonomie/dépendance; clôture/échange) agissent à l'intérieur, mais aussi aux frontières des champs, et peuvent dès lors avoir des répercussions diverses, voire opposées, sur l'accueil qui sera fait d'une œuvre et sur la position que celle-ci obtiendra dans le champ, ou plutôt dans *un* champ puisque, dans ce jeu de tensions, il s'agit de savoir quel champ sera en mesure d'accueillir et d'intégrer dans son histoire l'œuvre automatiste.

### 5.3 Être pris au sérieux : l'attitude de la critique

« Dans le tram : – Je ne comprends rien à l'automatisme. Y comprenez-vous quelque chose?  
– Rien du tout. Il y en a qui prétendent que c'est le fruit de l'imagination non organisé [*sic*].  
– Je crois plutôt que c'est le fruit de l'intelligence désorganisée!... »

André LECOMPTE<sup>(10)</sup>

L'analyse de l'horizon d'attente effectuée au chapitre précédent a montré que, dans le contexte d'effervescence qui règne à Montréal dans les années 1940, la majorité des critiques reconnaît la nécessité de faire une place à l'art moderne et de se montrer ouvert à l'égard de l'innovation artistique. La bonne volonté des critiques a pourtant des limites comme en témoignent ces propos de Roger Duhamel lors de la parution de *Refus global* :

[s']il s'agit de préconiser l'art nouveau, l'art vivant, l'art adapté à notre temps, et de rejeter toutes les vieilles formules désuètes et caduques [...], il ne devrait pas être difficile de faire l'unanimité parmi les gens qui comprennent depuis longtemps la nécessité d'une incessante découverte. Encore faut-il ne pas perdre complètement la tête<sup>(19)</sup>.

Il existe en effet un décalage entre ce qu'une œuvre peut proposer d'innovation et ce que les lecteurs et la critique sont prêts à admettre. Selon l'esthétique de la réception de Jauss, une production nouvelle peut, soit reprendre les modèles antérieurs et n'offrir que peu de nouveauté, l'écart esthétique est alors faible et l'œuvre se rapproche du divertissement; soit s'écarter des conventions et de l'horizon d'attente, l'œuvre possède alors un caractère novateur et elle constitue une « source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité<sup>1</sup> » pour ses premiers lecteurs. Jauss ajoute à ces deux pôles de l'écart esthétique (reproduction, innovation) une troisième possibilité : celle des productions marginales ou anachroniques qui « bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement<sup>2</sup> »; excédant l'écart esthétique permis par le contexte de réception au moment de leur parution, celles-ci sont passées sous silence, rejetées ou discréditées.

Étant donné la nature en partie individuelle de l'horizon d'attente, basé sur la *prescience* des lecteurs, il convient de spécifier que l'écart esthétique n'est pas ressenti de la même façon par chaque individu, ce qui explique les différentes réactions de la critique à une œuvre

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 61.

comme *Refus global*. Or, à en croire ces diverses réactions, le recueil automatiste se situerait à la frontière entre l'écart acceptable et l'écart excessif pour une œuvre à l'époque, ce qui rendrait incertaines ses chances d'entrer dans la postérité.

Pour une fraction de la critique, le recueil s'écarte de l'horizon d'attente, mais se situe à l'intérieur du cadre acceptable de l'écart esthétique. Il provoque alors soit le plaisir (c'est le cas de rares commentateurs qui, comme Charles Doyon, acceptent d'emblée la nouveauté proposée par les Automatistes), soit, plus fréquemment, la stupéfaction associée à l'œuvre nouvelle, apte à être accueillie par les lecteurs, mais exigeant d'eux un effort de compréhension et l'adaptation de leurs schèmes interprétatifs. Pour une autre part de la critique, cependant, *Refus global* engendre un sentiment d'étrangeté : l'œuvre est trop éloignée de l'horizon d'attente, donc, difficilement saisissable selon les modes de lecture en usage à l'époque. Ces deux dernières attitudes – surprise et incompréhension – à l'égard de l'œuvre automatiste sont bien dépeintes dans l'illustration accompagnant une anecdote<sup>3</sup> du *Petit Journal*<sup>(14)</sup> concernant *Refus global*, laquelle représente un homme, la main sur la bouche et se grattant la tête, double signe d'étonnement et d'interrogation (Figure 8).



**Figure 8 – « L'œil en coulisse » [illustration], *Le Petit Journal*, 29 août 1948**

Si, comme on l'a vu, *Refus global* bouleverse les habitudes matérielles et disciplinaires des commentateurs, il remet aussi en cause, d'une façon plus générale, leur conception de l'art. Cette section a donc pour objectif d'exposer la part d'incompréhension, voire de scepticisme, ressentie par la critique devant le recueil à partir des critères artistiques en vigueur en 1948. Il y sera surtout question des œuvres marginales (c'est-à-dire, je le rappelle, de l'ensemble des composantes du recueil à l'exception du texte éponyme), lesquelles bouleversent plus radicalement l'horizon d'attente et déstabilisent les modes de lecture des critiques, alors le texte de Borduas, donnant prise à une lecture éthique, ne provoque pas la même réaction d'incompréhension. Néanmoins, la réception du texte servira de point de comparaison avec

<sup>3</sup> Pour l'anecdote complète, voir Figure 12, p. 181.

celle des autres œuvres afin de révéler la hiérarchisation interne du recueil établie par les critiques. Seront, par le fait même, étudiés les moyens utilisés par ceux-ci pour pallier leur difficulté d'interprétation, ainsi que les réactions qu'ils opposent à une œuvre qui, de prime abord, leur échappe.

### **5.3.1 L'incompréhension**

Gérard Pelletier l'avoue d'entrée de jeu dans son article sur *Refus global* : « Si nous avons tardé [à commenter l'œuvre], c'est que le document nous laisse un peu perplexe<sup>(38)</sup> ». La « suspension prudente du jugement, signale Nathalie Heinich, est une première façon de réagir, pour qui hésite encore entre disqualification d'une singularité aberrante et adhésion à une singularité innovante<sup>4</sup> ». L'attitude de Gérard Pelletier exprime en cela le malaise, palpable chez plusieurs critiques, devant une œuvre telle *Refus global* qui, se situant à la frontière de l'écart esthétique (Jauss), nécessite, de la part du critique, un moment de réflexion et de familiarisation avant qu'il soit en mesure de prendre position et de classer l'œuvre nouvelle dans le système préexistant.

Les critiques, observant l'œuvre de leur « monde rationnel et non initié<sup>(8)</sup> », affirme un journaliste du *Petit Journal*, ne peuvent en effet que percevoir la distance qui les sépare de l'automatisme, lequel semble appartenir à un autre « monde », irrationnel et fermé. Dans le cas de *Refus global*, l'écart ressenti dépend notamment du niveau d'adhésion des critiques à l'art moderne et aux nouveaux critères de légitimation qu'il implique. À cet égard, un article du *Petit Journal* s'avère révélateur d'une certaine attitude velléitaire de la part des critiques envers les nouveaux critères :

Nos automatistes ne sont d'ailleurs pas sûrs d'avoir atteint le nec plus ultra, puisqu'ils viennent d'apprendre qu'un Roumain du nom de Trost a publié récemment un manifeste du « surautomatisme<sup>5</sup> ». On ne peut en tout cas pas leur nier un beau désintéressement. Ils ne croient pas au commercialisme et aux honneurs [...] et ils qualifient de poires ceux qui achètent leurs tableaux<sup>(8)</sup>.

Si le commentateur semble concéder aux Automatistes le désintéressement exigé en matière d'art moderne, le ton avec lequel il le fait suggère que, pour lui, ce critère ne fonde pas la

---

<sup>4</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998, p. 188.

<sup>5</sup> Voir Gherasim Luca et Dolfi Trost, *Dialectique de la dialectique*, Bucarest, Éditions surréalistes, 1945.

légitimité de l'art : au contraire, il rend ridicules les auteurs qui méprisent leurs acheteurs et qui se privent ainsi du fruit de leur travail. Par ailleurs, la double négation (« ne peut pas nier ») rend la formulation confuse et semble insinuer que les Automatistes ne seraient peut-être pas si désintéressés... De même, le critère d'originalité, convoqué ici pour discréditer l'automatisme, n'est pas pour autant pris au sérieux : l'auteur vise plutôt à révéler l'absurdité de la logique de rupture incessante et de surenchère novatrice exigées par l'art moderne. C'est dans cette même perspective de disqualification des critères relevant de l'art moderne que Lafcadio, du *Canada*, dénonce à son tour ces « soi-disant novateurs » et leurs « extravagances modernes<sup>(12)</sup> », lesquelles feraient reposer les œuvres sur des artifices conceptuels.

Ainsi, une partie de la critique de l'époque, refusant de reconnaître la légitimité des nouveaux critères de l'art moderne, ne peut concevoir l'art automatiste comme recevable; c'est la nature même d'œuvre d'art « authentique » qui est alors refusée à *Refus global*. Dans un contexte d'art moderne où « [h]umilité, désintéressement, originalité, intériorité, inspiration, sincérité, sérieux, rationalité [...] » sont les principales valeurs attestant l'authenticité d'un artiste<sup>6</sup> », l'automatisme peine à convaincre la critique de son sérieux et de son honnêteté. Or, comme le signale Heinich, ces deux critères sont primordiaux dans un milieu où l'art moderne ne peut compter sur des « spécialistes » :

Si l'originalité et l'inspiration sont davantage privilégiées à l'intérieur du monde de l'art, par les spécialistes et par les artistes eux-mêmes, [...] sincérité et raison [...] sont souvent invoqué[s] par les profanes pour disqualifier des propositions auxquelles ils n'accordent même pas le sérieux qui permettrait de s'interroger sur leur originalité ou leur inspiration<sup>7</sup>.

La négation des critères d'originalité et de désintéressement observée chez certains critiques tend donc à les faire entrer dans la catégorie des « profanes » : ceux-ci jugent d'abord l'œuvre en fonction de la bonne volonté de ses auteurs et de sa rationalité pour déterminer si elle mérite d'être promue au titre d'œuvre d'art et d'être évaluée en ce sens selon des critères liés à la démarche et à la réalisation esthétiques. Aussi Rolland Boulanger, bien qu'il « v[euille] croire sincères tous les participants du manifeste », ne peut adhérer à l'automatisme que Borduas présente comme « l'art authentique de demain », mais qu'il perçoit plutôt comme un art cumulant « [m]atérialisme, amoralisme systématique, irrationalisme, instinctivisme<sup>(5)</sup>,

---

<sup>6</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 218.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 218-219.

p. 7) ». Si les deux partis – la critique et les Automatistes – s’entendent pour exiger de l’art une part d’authenticité, le différend repose ici sur la définition de cette « authenticité ».

Dans un tel contexte, *Refus global* se trouve discrédité par la conception de l’art qu’il propose, laquelle s’écarte de celle communément admise à l’époque, soit un art spirituel, moral, rationnel et intelligent<sup>8</sup>, produit par un « véritable artiste, image et ressemblance du divin Créateur<sup>(82, p. 1, je souligne)</sup> ». Sur le plan axiologique, le statut artistique de l’automatisme est donc nié avant même d’être évalué sur le plan esthétique : considéré comme ne relevant pas de la raison, mais de l’instinct, il est relégué au statut d’art inauthentique. Le recours à l’instinct, « vice morbide de raisonnement et [...] méprise fondamentale à l’endroit de la réalité ontologique de l’être humain<sup>(5, p. 7)</sup> », est un des principaux reproches faits à la philosophie automatiste. Sur le plan éthique, il serait opposé à l’intelligence, à la raison, à la maîtrise de soi, se rapprochant en cela de l’anarchisme et de la décadence, tandis que, sur le plan artistique, il serait associé à un désengagement de l’auteur ou du peintre face à sa production. Bref, cet « abandon à l’instinct » est perçu comme « une régression par rapport à la culture visuelle et à la civilisation des pulsions<sup>9</sup> » et il est condamné à la fois sur les plans esthétique et moral puisqu’il dévalue l’art tout en avilissant l’âme.

En outre, aux yeux de cette frange de la critique, le recours à l’instinct est d’autant plus néfaste pour la sphère artistique qu’il empêche l’universalisation de l’art, c’est-à-dire qu’il nuit au partage d’une expérience esthétique et émotionnelle avec le public, laquelle est alors considérée comme garante de l’authenticité de l’œuvre. C’est ce que met en évidence Ernest Gagnon dans un article à saveur didactique qui condamne l’œuvre et la philosophie automatistes à cause du rejet de la raison qu’elles exigent :

Une conséquence extrinsèque, mais désastreuse d’un tel manifeste est d’éloigner de l’art contemporain beaucoup d’amateurs bien disposés. Tout cela ne fait qu’ajouter à la confusion. Le public qui fréquente les salles d’exposition est souvent intelligent et bien disposé. Il cherche à comprendre, mais n’y parvient pas toujours<sup>(41, p. 293)</sup>.

Suivant la pensée de Gagnon, l’œuvre d’art devrait être accessible à tous et fournir au public l’occasion d’une herméneutique efficiente conduisant à une forme de connivence avec

---

<sup>8</sup> Ces qualités sont celles qui avaient permis à Prisme d’Yeux quelques mois plus tôt d’être reçu de façon somme toute positive. (Voir *infra* « 4.2.2 Les critères de légitimation », p. 84)

<sup>9</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 36.

l'artiste. Le recueil automatiste, à cet égard, viendrait plutôt mettre à l'épreuve les « limites de l'acceptable, entre singularité et universalité<sup>10</sup> ». Autrement dit, l'automatisme ferait basculer l'art depuis un « régime de communauté », dans lequel l'œuvre vise à rejoindre un public et à faire partager une émotion, vers un « régime de singularité », dans lequel elle est plutôt le produit de la vision personnelle et intérieure de l'artiste, ce qui peut restreindre sa portée<sup>11</sup>. À cet égard, un critique comme Gagnon a la « conviction que l'art authentique manque à sa mission essentielle s'il n'est pas compris et apprécié par tous<sup>12</sup> » et, de là, que l'automatisme, qui exploite l'inconscient, est incapable d'atteindre un public partageant cette expérience.

Bref, ce qui oppose cette part de la critique aux Automatistes et qui l'empêche de poser un jugement adapté à *Refus global*, ce n'est pas une simple question de goût esthétique, mais bien un « différend » au sens où l'entend Nathalie Heinich, c'est-à-dire que « les registres de valeurs dans lesquels [les deux camps] argumentent sont hétérogènes, de sorte que les arguments des uns sont, dans le contexte en question, sans pertinence aux yeux des autres<sup>13</sup>. » Les critiques sont en effet dans une position où, bien qu'ils *connaissent* les nouveaux critères de l'art moderne, ils peinent – ou se refusent – à les *reconnaître*, à leur donner une légitimité dans l'évaluation de *Refus global*. Dans de telles circonstances, le recueil se voit dénier le statut d'œuvre d'art authentique, il ne peut alors être que évalué comme un « document<sup>(38)</sup> » ou comme une œuvre ayant, tout au plus, une « valeur documentaire et psychologique<sup>(41, p. 292)</sup> ». Ou alors, il est considéré comme une œuvre d'art mineure qui ne mérite pas d'être prise au sérieux.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>11</sup> Nathalie Heinich définit ainsi la réticence à l'égard de l'art moderne basée sur la prémisse de l'universalité : « l'appel à l'accessibilité des valeurs artistiques repose sur cette attente profondément ancrée dans le sens commun qu'est l'universalité de l'art, conçu comme d'autant plus authentique qu'il fait sens pour tout un chacun, et d'autant moins valable qu'il n'intéresse qu'un petit cercle : c'est là l'effet d'une conception ancrée dans le régime de communauté, n'ayant pas intégré ce basculement dans le régime de singularité qui caractérise le paradigme artistique moderne. » (*Ibid.*, p. 212)

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 223.

### 5.3.2 La minoration

Si *Refus global* fait figure d'œuvre mineure à sa parution en 1948, ce n'est pas parce qu'il appartient à une « littérature mineure » au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>14</sup>, ni parce qu'il prend forme en dehors de l'institution, comme pourrait le soutenir Jacques Dubois<sup>15</sup>, mais bien parce que le recueil est victime d'un processus de minoration de la part de la critique. Le « mineur », au sens où je l'entends ici, ne constitue pas une qualité intrinsèque de l'œuvre, mais un statut qui lui est octroyé par le système de réception; c'est d'ailleurs dans cette optique que Paul-André Claudel préfère parler d'œuvres « non canoniques » plutôt que d'œuvres « mineures », le premier terme permettant d'attester le rôle joué par les instances légitimantes dans le processus de tri entre les œuvres dites « majeures » ou « mineures »<sup>16</sup>.

Les arguments visant la minoration de l'œuvre rencontrés dans l'étude de la réception de *Refus global* se regroupent en trois catégories : ceux qui prennent pour cible les défauts de l'œuvre, ceux qui découlent de la proximité des composantes, rendant la comparaison inévitable, et ceux qui relèvent du statut et du sérieux des auteurs.

#### 5.3.2.1 L'évaluation qualitative : les défauts de l'œuvre

On l'a vu, pour une partie de la critique de l'époque, *Refus global* est une œuvre d'art inauthentique parce que ses auteurs manquent de sincérité et d'humilité et qu'ils passent pour n'être pas totalement désintéressés ni même originaux. Sur ce dernier point, la critique signale en effet le caractère « pas toujours très neuf<sup>(41, p. 293)</sup> » des positions automatistes qu'elle décrit comme du « pseudo-surréalisme[...] adoptant le pastichage<sup>(5, p. 7)</sup> » ou comme un « plagiat assez médiocre du surréalisme français<sup>(16,28)</sup> », lequel est, de surcroît, un « astre déjà éteint par-delà la mer<sup>(16,28)</sup> », comme l'affirme le Père Hyacinthe Robillard<sup>17</sup>. L'emprunt des thèses et des méthodes surréalistes par les Automatistes est donc perçu comme un manque

<sup>14</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure? », *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1975, p. 29-50.

<sup>15</sup> Jacques Dubois, « Littératures minoritaires », *L'institution de la littérature : Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, « Espace nord : référence », 2005 [1978], p. 189-218.

<sup>16</sup> Paul-André Claudel, « Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible? », *Fabula, la recherche en littérature*, « Atelier de théorie littéraire », 2007. [En ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Une\\_esth%26eacute%3Btique\\_des\\_%26%23156%3Buvres\\_mineures\\_est-elle\\_possible\\_%3F](http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_est-elle_possible_%3F) (consulté le 5 août 2014).

<sup>17</sup> Cette question sera au cœur d'une polémique avec le Père Robillard, lequel affirme la mort du surréalisme dans une conférence en décembre 1948. Voir à ce propos « 5.5.1.1 Description des polémiques », p. 211 et suiv.

d'originalité et comme un anachronisme par rapport à une conception de l'art qui mise sur la rupture et le progrès. Ne percevant pas la nouveauté ou l'adaptation proposée par l'automatisme, la critique déplore l'ascendance, sur le groupe québécois, d'un mouvement qui serait déjà dépassé, de même que la « fixation dans la formule<sup>(5, p. 5)</sup> » qu'entraînerait cette influence, annulant toute possibilité d'originalité.

Dans le même ordre d'idées, Lafcadio soutient que le « manifeste [...] n'est rien de bien neuf<sup>(12)</sup> ». Or, pour lui, le manque d'originalité ne relève pas de la filiation avec les surréalistes français, mais de l'insuffisance de la charge critique contenue dans le texte éponyme, laquelle, à son sens, n'est ni nouvelle, ni si radicale. Elle équivaut pour lui à « du sous-Jean-Charles Harvey », bien qu'il spécifie que

[c]e n'est pas précisément aller à mauvaise école, quand on veut briser des chaînes, que de suivre la trace de Harvey. Lui aussi a dit : « Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé du passé », mais il l'a dit mieux<sup>(12)</sup>.

Ainsi, non seulement, aux yeux de ce critique, le propos du pamphlet est peu original, mais il manque d'ardeur et il est exprimé de pauvre façon, ce qui lui enlève de la valeur. La comparaison du manifeste automatiste avec d'autres œuvres a donc pour effet d'en révéler les défauts et, par le fait même, de lui conférer un statut inférieur – mineur – à l'intérieur du système littéraire existant.

La maîtrise de la langue des Automatistes est également mise en doute par d'autres critiques. Si, pour Roger Duhamel, Borduas « écrit de façon très intelligible bien que maladroite<sup>(19)</sup> », Harry Bernard est, pour sa part, plus sévère à l'endroit du peintre qu'il accuse de s'« exprim[er] [dans un] français fautif<sup>(35)</sup> ». Par ailleurs, dans une lettre parue dans *Le Petit Journal*, un certain Y. G. s'en prend à ce sujet aux « auteurs de ce manifeste », bien que son propos semble s'adresser plus spécifiquement à Claude Gauvreau :

J'estime assez la langue française pour la bien traiter et je ne puis supporter qu'on l'assassine comme vous le faites. Si vous n'avez pas assez de génie littéraire pour écrire une pièce qui soit compréhensible en plein vingtième siècle, n'allez pas dans le monde en prônant le génie incompris, vous serez toujours hué et avec raison<sup>(17)</sup>.

La modernité formelle de Gauvreau se heurte ainsi à l'incompréhension de ce lecteur qui la considère plutôt comme une entorse à la langue française. Les auteurs du recueil, auxquels Y. G. fait collectivement porter le blâme, sont dès lors condamnés non seulement pour la

mauvaise qualité stylistique de leur œuvre, mais également pour leur attitude qui relèverait d'une posture affectée, empruntée à l'imaginaire littéraire. Bref, le processus de minoration s'opère ici à la fois à partir d'un critère interne à l'œuvre (la mauvaise qualité de la langue) et d'un critère externe reposant, à nouveau, sur l'absence de sincérité des auteurs qui cherchent à attirer la sympathie du public en exploitant l'image de l'artiste incompris.

Incarnant, aux yeux de la critique, les deux « défauts » reprochés au groupe et au recueil, Claude Gauvreau devient la cible privilégiée d'attaques ayant pour but de dévaluer l'œuvre. Le groupe et ses productions se voient alors discrédités par l'image réductrice qu'en donne la critique en faisant de Gauvreau et de son écriture les représentants de l'automatisme. Ainsi, recourant à cette forme de raccourci, le Père Robillard souhaite que les Automatistes « renoncent [...] à s'exprimer, si on peut appeler "s'exprimer" écrire à la Claude Gauvreau<sup>(16,28)</sup> ». En plus de réduire l'expression du groupe à un seul représentant pour la condamner plus aisément, ce commentaire suggère que le silence des artistes vaut mieux que l'œuvre mineure dont le statut d'œuvre – ou « d'expression » – est dès lors remis en cause.

Bref, *Refus global* – que ce soit en raison de son manque d'originalité ou de la mauvaise qualité de sa langue écrite – est présenté comme une œuvre n'étant pas digne d'intérêt : le silence vaudrait mieux, à défaut de quoi, les huées, voire le mépris, sont de mises. Il faut toutefois noter que les reproches ne concernent pas seulement les composantes marginales, mais la philosophie et l'œuvre automatistes en général. En effet, tant le texte éponyme de Borduas que les productions de Gauvreau sont l'objet de critiques, ce qui laisse croire que la qualité intrinsèque des œuvres, telle que perçue par la critique, n'est pas à l'origine de l'occultation des composantes marginales. Il demeure toutefois que Gauvreau constitue la principale cible des critiques qui cherchent à dévaluer les œuvres automatistes. Ainsi, si Duhamel trouve « très intelligible » la prose de Borduas, c'est qu'il vient de traiter des textes de Gauvreau dont il a cité plusieurs extraits, terminant son texte par cet avertissement ironique : « Gare, ô typo, à l'orthographe<sup>(19)</sup> ». Il s'avère donc nécessaire, en raison de la juxtaposition des textes et illustrations dans le recueil, d'interroger les comparaisons qui sont faites par les critiques entre les composantes afin de mieux comprendre le statut octroyé à chacune.

### 5.3.2.2 L'épreuve de la comparaison

Si, sur certains aspects (comme celui de la maîtrise de la langue), le recueil automatiste est dévalué dans sa totalité, la comparaison interne que les critiques opèrent entre les diverses composantes a un impact important sur le statut dont jouiront respectivement le texte de Borduas et les œuvres marginales. Il n'est en effet de « mineur » que comparé au « majeur » et, dans le cadre du recueil, le texte éponyme acquiert rapidement un statut prédominant, central (il agit à titre de « *main contribution*<sup>(79)</sup> »), alors que les composantes marginales sont plutôt définies comme des compléments. Par exemple, le texte de Leduc est présenté comme un « appendice<sup>(8)</sup> » à « Refus global » et le recueil est décrit comme le « manifeste de M. Paul-Émile Borduas, accompagné d'autres textes d'amis de ce peintre<sup>(75, je souligne)</sup> ».

Comme les composantes marginales face au texte éponyme, les auteurs participant au recueil occupent un statut secondaire par rapport à Borduas : les critiques parlent en effet du manifeste de « Borduas et compagnie<sup>(12)</sup> », « de Borduas et de ses collaborateurs<sup>(12)</sup> » ou de « Borduas et [de] ses amis<sup>(16,28)</sup> ». Le peintre de Saint-Hilaire faisant figure de chef de groupe, il occupe une plus grande proportion de la couverture médiatique, et ce, malgré l'objection des Automatistes qui refusent « les distinctions commodes entre les maîtres admirables et les disciples détestables<sup>(61)</sup> ». Selon le principe de double hiérarchie<sup>18</sup>, la distinction entre le professeur et les « jeunes<sup>19</sup> » membres du groupe sert en effet à justifier le statut mineur des composantes marginales, lesquelles ne s'en trouvent toutefois pas toujours dévalorisées.

#### *A) La dominance de Borduas*

Dans une partie du discours critique, la comparaison entre Borduas et ses « disciples » vise à souligner la supériorité du maître et, par le fait même, à rabaisser les jeunes Automatistes et à dévaluer leur production. Ainsi, pour Guy Jasmin par exemple, « *there is not the shadow of doubt that Borduas dwarfs them by his great gifts*<sup>(68)20</sup> »; il en est de même du côté de Robert Cliche, pour qui, « [l]e maître est encore trop grand pour ses petits disciples<sup>(85)</sup>. » Une telle hiérarchisation des membres du groupe – et de leur talent – crée un déséquilibre dans la

---

<sup>18</sup> La double hiérarchie consiste à baser l'argumentation « sur une corrélation entre les termes de la hiérarchie discutée et celle d'une hiérarchie admise » (Chaïm Perelman et Lucie Olbrecht-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988 [1958], p. 453.)

<sup>19</sup> Dans les faits, Borduas a 43 ans en 1948, alors que les autres créateurs de *Refus global* ont entre 23 et 32 ans.

<sup>20</sup> « Il ne fait aucun doute que Borduas les éclipse par ses grands dons. » (Je traduis.)

réception du recueil présenté comme résultant d'une variété d'expressions de qualité inégale. Donald W. Buchanan qui rédige l'avis de parution du manifeste dans la revue ontarienne *Canadian Art* porte un regard un peu extérieur sur la réception et conclut à ce propos :

*Yet that such thoughts should have been put thus directly on paper by a group of artists does prove what diverse stirrings, sometimes direct and clear, sometimes confused and inchoate, do exist in French Canada today*<sup>(79, p. 86)</sup><sup>21</sup>.

Bien qu'il ne le précise pas explicitement, le reste de l'article porte à croire que la distinction faite par Buchanan oppose le texte, *clair et direct*, de Borduas aux autres œuvres contenues dans le recueil, décrites comme *confuses et incohérentes*. Or, malgré ces qualificatifs peu flatteurs, le propos de Buchanan ne discrédite pas tout à fait ce dernier mode de pensée et d'expression : sa présence au Canada français semble en effet nécessaire dans le contexte.

Dans la même optique, la hiérarchie érigée par Jacques Dubuc entre Borduas et les jeunes, si elle place ces derniers en position inférieure, ne les dévalue pas complètement :

Quant aux autres du groupe de Saint-Hilaire, je déplore extrêmement leur prétention et leur orgueil qui les rend détestables, mais je remarque aussi qu'ils sont sincères, qu'ils cherchent avec ardeur et ténacité et qu'ils ont produit tous ensemble une série d'œuvres pas du tout négligeables. Que leurs tentatives aient été faites il y a quarante ans en France n'y changera rien<sup>(56)</sup>.

Dubuc justifie sa préférence par l'attitude des jeunes, qu'il oppose à l'« admirable sincérité intellectuelle<sup>(56)</sup> » de Borduas, et par l'absence d'originalité de leurs œuvres, alors que le texte de Borduas est, selon lui, « génial à certains endroits, admirable très souvent de lucidité<sup>(56)</sup> ». S'il ne condamne pas le manque d'originalité qu'il explique par la recherche inhérente à toute démarche artistique à ses débuts, l'usage du mot « tentatives » et la litote « pas négligeables » laissent tout de même entendre que Dubuc demeure hésitant quant au statut à accorder à ces œuvres, certes mineures, mais résultant de bonnes intentions. Ainsi, les jeunes Automatistes et leurs œuvres sont désavantagés par leur proximité d'avec l'œuvre de Borduas qui convainc plus facilement la critique. Or, à l'inverse, le texte de Borduas attire également les foudres d'une autre partie de la critique et, dans cette perspective, les composantes marginales peuvent paraître plus acceptables pour le public, renversant ainsi le rapport de comparaison.

---

<sup>21</sup> « Déjà, que de telles pensées aient pu être mises directement sur papier par un groupe d'artistes prouve quelles activités diverses, parfois directes et claires, parfois confuses et incohérentes, existent aujourd'hui au Canada français. » (Je traduis.)

## B) *L'intérêt pour les jeunes*

Révélateurs de l'hésitation de la critique quant au statut et à l'intérêt que méritent les composantes marginales du recueil, le texte de Jacques Dubuc cité plus haut et l'article de Gérard Pelletier qui lui répond proposent des hiérarchisations inverses. Alors que Dubuc place Borduas au-dessus des jeunes, Pelletier, en digne rédacteur de la section « Jeunesse en marche » du *Devoir*, met ces derniers à l'avant-plan : il condamne en effet le maître – ce « prophète qui vaticine » et qui émet des « jugements fantaisistes » – pour valoriser plutôt les expérimentations des élèves. Dans son article au titre révélateur, « Deux âges, deux manières », il explique :

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 notre jeunesse et qu'elle cherche toute seule les voies qui débouchent sur la lumière. [...] S'il existe dans *Refus global* un élément sympathique [...] c'est justement cette tendance chez les jeunes membres du groupe<sup>(38)</sup>.

Le chroniqueur apprécie la fougue et l'audace qui guident le travail de ces jeunes artistes et les poussent à l'exploration. Le contexte de liberté (absence de maître et de tradition étouffante) et d'inquiétude qui règne alors au Québec est pour lui propice à la recherche et à l'innovation esthétiques. Selon Pelletier, l'exploration tâtonnante mérite davantage d'attention que les affirmations doctrinaires contenues dans le texte éponyme. Or, si les jeunes Automatistes « cherchent » et si leurs recherches ont de l'intérêt, ils n'ont pas encore trouvé, et ce qu'ils proposent, ce sont encore des œuvres de jeunesse qui, par nature, ont un statut d'œuvres mineures<sup>22</sup>. C'est aussi ce qu'il faut comprendre de commentaires comme ceux de Lafcadio et de Roger Duhamel qui affirment, à propos des composantes marginales, qu'elles constituent des « œuvres encore inégales, mais généralement prometteuses<sup>(12)</sup> » ou qu'elles procèdent d'une « recherche assez égarée, mais qui n'en demeure pas moins sympathique<sup>(19)</sup> ». Le ton employé est alors celui de la concession : les œuvres sont mineures certes, mais elles ne sont pas inintéressantes.

En définitive, la minoration ne résulte pas nécessairement en une condamnation qui discréditerait les composantes marginales, elle témoigne plutôt d'une hésitation quant à leur

---

<sup>22</sup> Au sujet des œuvres jugées mineures dans la production d'un auteur (dont les œuvres de jeunesse), voir : Catherine Volpilhac-Auger (dir.), *Œuvres majeures, œuvres mineures?*, Lyon, Ens Editions, 2004.

valeur et à leur statut, ce qui a tout de même pour conséquence de les dévaluer en les plaçant au second rang par rapport au texte de Borduas qui, lui, mérite une réflexion plus approfondie et une attention immédiate. Au contraire, le jugement définitif sur les autres composantes peut être différé puisque, comme le soutient Pelletier, « [a]ussi longtemps qu'on ignore où cette recherche conduit et qu'on peut lui supposer une constance honnête, on est tenté de réserver l'avenir, d'attendre les développements<sup>(38)</sup> ». Les commentateurs ne se sentent donc pas d'obligation critique envers ces productions qui, par leur statut d'œuvres de jeunesse ou d'exploration, sont perçues comme n'ayant pas d'impacts réels sur l'art et la société de l'époque. L'ouverture des critiques envers les composantes marginales s'explique ainsi par le fait qu'ils les jugent inoffensives : pour eux, elles résultent de l'audace propre à la jeunesse, « [à] moins qu'il ne s'agisse que d'une crise passagère de puberté intellectuelle...<sup>(19)</sup> ».

### C) *La crise d'adolescence*

Dans les commentaires sur les composantes marginales et sur l'attitude des Automatistes, le motif de la « crise d'adolescence » constitue un véritable leitmotiv pour une partie de la critique qui voit dans cette période, propre à l'expérimentation, à la recherche et à l'audace, une explication de l'impulsivité du geste manifestaire, qui leur semble irréfléchi. Les critiques considèrent ainsi que l'automatisme est l'apanage de « ceux qui n'ont pas encore maîtrisé leur adolescence<sup>(8)</sup> » et c'est là que se joue la distinction la plus marquante avec Borduas. En effet, comme l'affirme un journaliste du *Petit Journal*, « Paul-Émile Borduas, peintre et professeur, a passé l'âge de jouer les éphèbes<sup>(8)</sup> ». Cette idée est reprise sous des formes similaires par Pelletier au *Devoir* et par Ernest Gagnon dans la revue catholique *Relations* :

Groupe de jeunes les automatistes de Saint-Hilaire? Non, pas exclusivement, et c'est cela qui nous fait tiquer. [...] M. Borduas n'est plus à l'âge de l'inquiétude adolescente. M. Borduas n'est pas jeune, c'est un homme mûr [...]. S'il est le maître, si les disciples (ils ont signé derrière lui) acceptent ses conclusions et surtout sa méthode, nous ne sommes plus d'accord<sup>(38)</sup>.

Faut-il voir dans ce manifeste l'ivresse verbale de tout jeunes adolescents? Alors, c'est très amusant. [...] [Mais, je] ne crois pas que ce soit le cas. Le groupe reflète plutôt la pensée de Borduas, leur maître, qui n'est plus un adolescent, pour sûr. Et la moyenne d'âge de ces artistes leur interdit la primevère comme emblème<sup>(41, p. 292-293)</sup>.

Bref, en elles-mêmes, les œuvres des jeunes Automatistes sont jugées inoffensives. Toutefois, l'influence de Borduas fait de l'automatisme non pas un simple terreau de

recherche artistique, mais une doctrine avec son « maître » et ses « disciples ». Borduas, « un homme appelé à former la jeunesse, à marquer un enseignement<sup>(35)</sup> », est alors perçu comme le corrupteur de cette jeunesse, c'est à lui que s'en prennent les critiques, alors que les autres auteurs sont excusés puisque, comme le soutient le Père Robillard, ils sont à l'âge « où le cynisme est de règle, où des centaines d'adolescents n'attendent que l'étincelle pour faire sauter à jamais le beau vaisseau de leur jeunesse, de leur innocence, de leur équilibre moral et mental...<sup>(16,28)</sup> » Le danger lié au recueil *Refus global* est donc contenu dans le texte éponyme de Borduas et dans les enseignements susceptibles de servir d'« étincelle » à la révolte des jeunes. En ce sens, pour la critique d'obédience catholique à laquelle se rattachent Gérard Pelletier, Ernest Gagnon et Hyacinthe Marie Robillard, Borduas est le seul en cause. Pelletier conclut d'ailleurs son article « Deux âges, deux manières » ainsi :

*Refus global* comprend donc deux tendances. L'une est faite de recherche et nous serions heureux d'engager le dialogue avec ses représentants. Sans doute éprouverions-nous de fortes difficultés de vocabulaire, mais l'expérience en vaut la peine. [...]

Mais les prophètes [comme Borduas], voilà qui nous semble, à nous, le comble de la loufoquerie et d'une loufoquerie mille fois plus dangereuse que l'autre<sup>(38)</sup>.

L'article de Gérard Pelletier souligne la distinction cruciale à faire pour comprendre la réception différenciée du recueil : elle repose sur le degré de « dangerosité » des composantes que perçoit la critique moraliste qui juge l'œuvre d'art selon des critères éthiques. L'oubli dont ont été victimes les composantes marginales ne repose donc pas tant sur leurs qualités intrinsèques – puisque les mêmes défauts (manque d'originalité, mauvaise qualité de langue écrite...) sont relevés aussi chez Borduas – que sur leur proximité, à l'intérieur d'un même recueil, avec un texte possédant un fort potentiel explosif, susceptible de leur faire ombrage. Ainsi, les composantes marginales se voient minorées parce que « Refus global » et la figure de Borduas sont présentés comme leur étant supérieurs, mais aussi parce qu'à côté de cette œuvre subversive, elles ne peuvent que sembler anodines. Même si l'entreprise de minoration ne vise pas, dans ce cas, à déprécier les œuvres de Gauvreau, de Sullivan, de Cormier, de Leduc, de Perron et de Riopelle, les critiques ne leur portent pas la même attention que celle qu'ils accordent au texte de Borduas; les jeunes Automatistes ne parviennent pas à se doter d'un statut qui ferait en sorte que la critique et l'institution les prennent au sérieux, et ce, malgré l'ouverture dont font preuve certains commentateurs à leur égard.

### 5.3.3 La moquerie

Dès la parution du recueil, le ton adopté par une part importante de la critique est celui de la moquerie; les commentateurs cherchent alors à tourner en dérision l'œuvre automatiste par un humour léger ou par un sarcasme méprisant. Ce ton, fort répandu lorsqu'il est question des composantes marginales du recueil, témoigne du malaise de la critique qui n'arrive pas à prendre ces œuvres au sérieux. Le Père Robillard décrit bien cette attitude, lui qui pourtant attaque de front – et avec sérieux – *Refus global* :

Il en est, je n'en doute pas, qui considéreront comme une insulte à leur raison que l'on puisse aller jusqu'à prendre au sérieux le « manifeste » que M. Paul-Émile Borduas et ses collègues surréalistes de Montréal viennent de faire paraître [...].

Le fait est qu'il serait facile de l'ignorer absolument ou de [le] tourner au ridicule à peu de frais : il n'y a qu'à citer! [...] Mais... à d'autres de rire! [...] À d'autres de se moquer. Pour nous, la pensée de ce naufrage et de ceux qu'il pourra déterminer par contagion nous enlève jusqu'au sens de l'humour<sup>(16,28)</sup>.

Le Père Robillard appartient à cette critique moralisatrice qui voit dans le texte de Borduas un danger pour la morale et pour l'art. Il définit pourtant ici l'attitude d'un tout autre pan de la critique qui refuse de traiter sérieusement le recueil et qui choisit plutôt d'en rire.

#### 5.3.3.1. Caricatures, citations et autres railleries

Parmi les critiques voyant dans *Refus global* une occasion de se gausser, on compte le caricaturiste du *Canada*, Robert LaPalme, qui présente, dans sa caricature « L'ombre sur le cerveau » (du titre du monologue « L'ombre sur le cerceau » de Gauvreau), un homme amené de force à l'hôpital psychiatrique Saint-Jean-de-Dieu pour, dit-on dans la légende, avoir « essayé de comprendre “Refus global” [sic], le manifeste des automatistes<sup>(18)</sup> » (Figure 9). La caricature est ironiquement signée « Automatiquement Prisme d'yeux... », rappelant la rivalité entre les deux groupes.

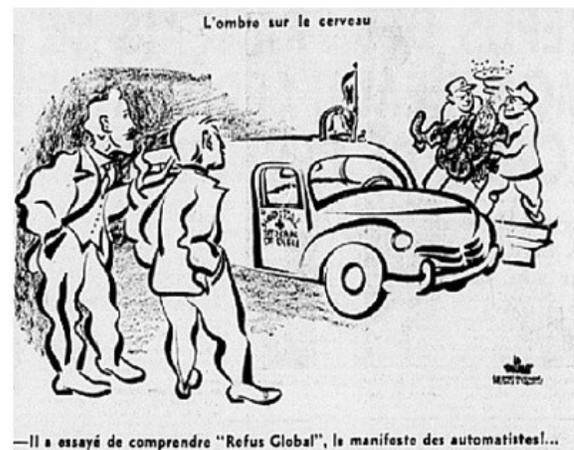


Figure 9 – Robert LaPalme, « L'ombre sur le cerveau », *Le Canada*, 13 septembre 1948

Les Automatistes sont également l'objet de deux autres caricatures : l'une, de Jacques Gagnier, intitulée les « Les Toto-matistes<sup>(69)</sup> », apparente leur art à celui d'un jeune enfant (Figure 11); l'autre, à nouveau de LaPalme, intitulée « Ces temps modernes<sup>(78)</sup> », compare le marché fluctuant de l'art et des mouvements artistiques (« Les Automatistes cèdent Gauvreau aux Prisme d'Yeux pour \$3,25 ¢») aux échanges sportifs (« Le Chicago échange deux joueurs avec le Boston ») (Figure 10). Dans ces deux cas, l'automatisme est tourné en dérision, d'une part, en raison de son rapprochement à un art enfantin, primitif, qui s'oppose à un art classique exigeant une formation approfondie et une exécution précise et, d'autre part, en raison du caractère éphémère et instable des mouvements d'art moderne qu'il s'agisse de Prisme d'yeux, vite oublié, on l'a vu, ou des Automatistes auxquels le caricaturiste semble prédire le même sort. Cette dernière caricature signale en effet l'absurdité de la rupture incessante exigée par le nouveau paradigme de l'art moderne et le peu de valeur de ces mouvements qui se succèdent. En effet, comme il l'affirme dans son entretien avec Jean-François Nadeau, LaPalme « n'aimai[t] pas les mouvements, pas plus celui des Automatistes qu'un autre<sup>23</sup>. » Aussi, s'il écorche le groupe de Borduas dans la dernière



**Figure 11 – Jacques Gagnier, « Les toto-matistes », *Le Quartier latin*, 30 novembre 1948.**



**Figure 10 – Robert LaPalme, « Ces temps modernes », *Le Canada*, 21 décembre 1948.**

<sup>23</sup> Jean-François Nadeau, *LaPalme. La caricature et autres sujets sérieux*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 103.

caricature, il s'en prend aussi au groupe de Pellan, duquel il est pourtant ami, sa cible étant davantage la pensée d'école qui régit l'art moderne que les groupes eux-mêmes. Par ailleurs, bien qu'il avoue n'avoir jamais compris les Automatistes<sup>24</sup>, LaPalme réfute l'idée selon laquelle il aurait été sévère à leur endroit : « Je me moquais des automatistes, mais je leur faisais de la publicité. Un caricaturiste n'est pas là pour faire l'éloge de personne. Il doit critiquer et faire rire<sup>25</sup>. » La caricature, pour critique qu'elle soit, n'a donc pas pour but de discréditer le sujet dépeint, au contraire, elle participe à sa mise en valeur par la vitrine qu'elle lui offre. D'ailleurs, dans les deux caricatures de LaPalme, il convient de se demander quelle est la cible véritable : est-ce bien l'automatisme et les mouvements d'art moderne ou n'est-ce pas plutôt le public (lecteur, spectateur ou collectionneur) qui est confronté à ces nouvelles productions? En effet, la caricature de décembre (Figure 10) présente un homme qui prend connaissance de la transaction de personnel entre les deux groupes par le biais de la radio; les tableaux qui ornent les murs suggèrent que le personnage est un amateur d'art moderne, mais son attitude – bien calé dans son fauteuil, un verre à la main, le journal posé à côté de lui – laisse croire qu'il s'y adonne en dilettante, sans véritable connaissance en la matière, tout comme il est probablement connaisseur de sports sans en pratiquer aucun. Dans cette perspective, LaPalme s'en prend tout autant à la fluctuation des mouvements qu'au public bourgeois qui, passif, se laisse prendre au jeu de l'art moderne et y trouve un passe-temps équivalent à l'audition d'une partie de hockey à la radio. De façon similaire, le premier plan de la caricature de septembre (Figure 9, p. 172) présente deux personnages adoptant une attitude de curiosité satisfaite : yeux fixés sur la cible, cous tendus, mains dans les poches, en position d'attente. On les comparerait volontiers aux commères de village qui colportent les ragots et, d'ailleurs, le tiret devant la légende laisse croire que ce sont eux qui pose la lecture de « Refus global » comme l'explication de l'internement, sans que rien d'autre ne nous le donne à voir. LaPalme semble donc se moquer ici tout autant de l'excentricité de l'automatisme que de l'attention excessive que lui accorde un public en manque de divertissement.

---

<sup>24</sup> « Je connaissais Claude Gauvreau et Borduas, mais je ne les fréquentais guère. Je ne les comprenais pas, bien que ces gens-là aient certainement été sincères... Ce qu'ils faisaient n'était pas faux. Mais je ne comprenais et je ne comprends toujours pas cette forme d'art. » (*Ibid.*)

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 104.

Or, malgré ces nuances, la figure de l'« ombre sur le cerveau » représentée par LaPalme dans sa première caricature – qui sera d'ailleurs reprise deux fois dans la réception subséquente pour évoquer l'accueil réservé à l'œuvre automatiste<sup>(187c, 437a)</sup> – participe pleinement au discours de réception qui recourt au motif de la folie pour discréditer le recueil et l'automatisme. La caricature montrant un homme devenu fou à la lecture de *Refus global* illustre bien, en ce sens, la difficulté à laquelle ont été confrontés les lecteurs du recueil et la conclusion à laquelle ils en sont venus, c'est-à-dire que l'œuvre automatiste s'apparente à une « loufoquerie<sup>(38)</sup> », à de l'« absurdité<sup>(75)</sup> » ou même à une « farce tragique<sup>(82)</sup> »<sup>26</sup>. Comme le souligne Nathalie Heinich, l'imputation de folie « revient de façon récurrente pour “inauthentifier” l'art moderne<sup>27</sup> ». La critique n'a alors pas à faire une critique approfondie de l'œuvre, ni à justifier ses objections : celle-ci est automatiquement disqualifiée, entre autres sous prétexte que la folie empêche le partage avec l'autre, l'universalisation. L'œuvre empreinte de folie, dit-on alors, est inaccessible « à qui use normalement de ses facultés<sup>(5, p. 5)</sup> ». Par cette accusation, les critiques cherchent à rendre dérisoire et inefficace le propos du recueil, qui est alors « tout juste bon à intéresser un psychiatre<sup>(74, p. 59)</sup> ».

Parmi les créateurs des composantes marginales, Claude Gauvreau – « le remarquable auteur de *Bien-Être* et *Au cœur des quenouilles*<sup>(74, p. 47)</sup> », ironise un critique – est la cible de choix de la moquerie de la critique<sup>28</sup>. Celui-ci, dont la contribution au recueil est équivalente à celle de Borduas (3 textes chacun), est le plus incompris – et peut-être le plus incompréhensible – des auteurs de *Refus global*. Du point de vue du troisième critère de l'horizon d'attente de Jauss (l'écart entre langage pratique et langage poétique), on peut sans conteste soutenir que l'écriture automatique et l'éclatement du langage utilisés dans les courts textes de Gauvreau présentent un écart important avec la réalité et le langage courant, ce qui constitue un défi pour le lecteur non préparé.

<sup>26</sup> On peut cependant percevoir une importante distinction entre les critiques qui utilisent la folie pour ridiculiser l'automatisme et les commentateurs catholiques comme le Père Robillard ou Ernest Gagnon qui prennent l'idée de folie beaucoup plus au sérieux. D'emblée, Gagnon « hésit[e] devant le mot pathologique<sup>(41, p. 292)</sup> » pour désigner le type de lecture qu'on peut faire de *Refus global*, mais sa pensée tend vers cette interprétation et il en vient à conclure, dans le cas de Borduas : « ce garçon-là est malade<sup>(41, p. 294)</sup>. »

<sup>27</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998, p. 34.

<sup>28</sup> Cette section sur Gauvreau et celle qui suit sur les pastiches d'Odette Oligny ont fait l'objet d'un article : voir Sophie Dubois, « Charge et contre-charge. Claude Gauvreau, pastiché et pasticheur », *Voix et images*, vol. XXXIX, n° 3, printemps-été 2014, p. 97-109.

La critique, confrontée à son incapacité à définir et à faire une étude pertinente des trois composantes gauvréennes, opte notamment pour la voie d'évitement que constitue la citation, technique qui, comme l'affirmait plus haut le Père Robillard, invite également à la moquerie : « il [est] facile [...] de tourner [*Refus global*] au ridicule à peu de frais : il n'y a qu'à citer!<sup>(16,28)</sup> » Au moins trois articles (ceux de Rolland Boulanger<sup>(5)</sup>, de Roger Duhamel<sup>(19)</sup> et du chroniqueur du *Petit Journal*<sup>(8)</sup>) sont constitués de plus de 40 % de citations, dont une bonne part provient des textes de Gauvreau. Dans son texte, Duhamel donne raison au Père Robillard lorsqu'il affirme que, pour rendre compte du contenu du recueil et en montrer la teneur ridicule, « [o]n n'a que l'embarras pour choisir entre ces versets<sup>(19)</sup> »; il s'émerveille ainsi devant les « perles » de Gauvreau et termine son texte sur une série de mots cités hors contexte qu'il introduit en s'exclamant : « comment quitter cette œuvre sans s'émouvoir devant [...]<sup>(19)</sup> ». Utilisé de la sorte, l'art de la citation vise d'abord à ridiculiser la poésie de Gauvreau en la rendant incohérente; il est effectivement difficile de se faire une idée de sa démarche et d'apprécier sa poésie lyrique et déclamatoire sans être mis en contact avec l'entièreté, ou du moins une large partie, d'un texte. En outre, l'usage de la citation permet d'éluder l'analyse, de laisser parler le texte qui semble alors se suffire à lui-même. Comme le mentionne Marc Angenot, le recours à la citation, « “échantillon” brut du raisonnement adverse accompagné d'exclamations du type “délire!”, “hystérie!” », fait en sorte d'invalider le discours de l'autre : il « n'est plus une argumentation, [il] est un symptôme : la citation *verbatim* vaut preuve<sup>29</sup>. » Bref, bien que les journalistes avertissent que « les résonances [*sic*] de Claude Gauvreau laisseront abasourdi le lecteur non prévenu du langage sybillin [*sic*]<sup>(13)</sup> », eux-mêmes ne sont pas à l'abri de cet effarement qui les laisse sans voix, sinon celle du sarcasme.

Parmi les multiples citations des textes de Gauvreau qu'on retrouve dans les articles de la première réception, un passage se démarque par sa fréquence, il s'agit de cette phrase d'« Au cœur des quenouilles » : « Je suis poursuivi, je suis un homme poursuivi, poursuivi un homme, un poursuivi, poursuite poursuivie, un homme poursuivi. » (CQ, p. 1) Cet extrait est cité à trois reprises : d'abord, par Lafcadio<sup>(8)</sup> qui transcrit ce passage parmi d'autres, sans commentaires particuliers, puis, par Robillard qui le met en parallèle avec un article antérieur

<sup>29</sup> Marc Angenot, *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, « Essai », 2008, p. 28.

de Gauvreau dans lequel, expliquant l'automatisme, celui-ci affirmait : « L'autocritique ne précède pas le geste mais le suit<sup>(A27)</sup> ». Jouant de la proximité sémantique suivre/poursuivre, le critique se demande : « Est-il permis d'espérer, pour le bien-être de M. Gauvreau, que son autocritique finira un jour par le rejoindre<sup>(70)</sup>? » La raillerie met alors en cause le mode d'écriture automatique qui refuse l'intention préalable et la réécriture postérieure. Enfin, Robert Cliche utilise la citation, dans le cadre d'une polémique avec les Automatistes, pour décrire son sentiment devant les attaques soutenues de ses adversaires : « Pour citer Claude Gauvreau qui me comprendra très bien (il sera le seul d'ailleurs), je résumerai ma pensée en disant : “Je suis poursuivi, je suis un homme poursuivi, [...]”<sup>(87)</sup>. » Bien que la citation retrouve ici son sens premier, lié au sentiment de persécution, elle est retournée contre son auteur et la parenthèse constitue également une pointe à l'égard de l'incompréhensibilité et de la marginalité des textes de Gauvreau. Ainsi, cette citation permet à la critique de se moquer tout autant du mode d'écriture automatiste que de ses conséquences sur la lecture, sans manquer de souligner implicitement la forme de folie paranoïaque qui semble habiter le poète.

En plus des pièces poétiques que Gauvreau fait paraître dans *Refus global*, les critiques se moquent aussi de la représentation de « Bien-être » qui, si elle ne semble pas avoir eu d'écho immédiat dans les journaux, revient à la mémoire des critiques au moment de la réception du recueil. Certains se rappellent alors cette courte pièce dont le texte est inclus dans le recueil et « qui a même, chose plaisante, été interprétée, sans doute dans la plus stricte intimité<sup>(19)</sup> », ironise à nouveau Duhamel, qui était d'ailleurs présent à la représentation<sup>30</sup> et qui sait donc que celle-ci était en effet une présentation unique, sur invitation. Le journaliste du *Petit Journal* raconte, quant à lui, cette anecdote sur la représentation : « une femme dans l'auditoire a fait une crise d'hystérie. Résultat appréciable. Et un pan du décor s'est “anarchiquement et par instinct” écrasé sur les acteurs...<sup>(8)</sup> » Le sarcasme vise ici non seulement Gauvreau, mais l'automatisme en général qui se voit associé à l'instinct, à l'anarchie et à la folie. L'exemple d'une manifestation automatiste antérieure qui, selon les résumés qu'en fait la critique, aurait mal tourné sert donc de repoussoir, de contre-modèle à une éventuelle prise en charge du recueil par l'histoire : les productions automatistes sont ainsi dépeintes comme anecdotiques, sans intérêt réel, à peine dignes d'être rappelées pour

---

<sup>30</sup> Information fournie dans « Claude Gauvreau au théâtre », *L'envers du décor*, vol. VI, n° 5, mars 1974, p. 3.

faire sourire le lecteur. Bref, selon certains critiques, Claude Gauvreau aurait « beaucoup d'avenir dans la loufoquerie<sup>(19)</sup> », mais ne mériterait pas davantage d'attention.

Pour d'autres critiques cependant, la raillerie n'est pas teintée du mépris perceptible chez Roger Duhamel, le Père Robillard ou le journaliste du *Petit Journal*. C'était le cas de Robert LaPalme, c'est aussi celui de Gérard Pelletier. Si celui-ci se moque quelque peu de l'extravagance des jeunes Automatistes, il le fait sur un ton amusé et sans arrogance :

Du reste pourquoi n'accepterions-nous pas l'automatisme comme un passe-temps? Quand Gauvreau affirme que le « pinch champioute », je ne me sens pas du tout poussé à le contredire. [...] Tard, le soir, après une dure journée et plusieurs verres de bière, le « pinch » doit, en effet, « champiouter ». Pourquoi ne champiouterait-il pas? Surtout si vous admettez que la « Cléonte breitchère dans sa nuée populiste et bouleversement »... Car tout se tient, n'est-ce pas<sup>(38)</sup>...

Malgré une certaine réserve, perceptible dans les points de suspension finaux, le ton de Pelletier rappelle son ouverture à l'endroit des expérimentations des jeunes membres du groupe. Pour lui, l'automatisme est perçu comme un divertissement s'apparentant aux jeux pratiqués par les Surréalistes français, dont le cadavre exquis est un exemple. Il suffit donc d'« admettre » l'intérêt de ces associations de mots et de syllabes pour y prendre plaisir, plutôt que de s'en moquer dans le but de les discréditer. C'est aussi, semble-t-il, dans cette perspective qu'il convient d'interpréter le geste du *Canada* de publier, dans un entrefilet en bas de page, une citation de « Au cœur des quenouilles » (« Les ventres où sont tatouées des portes de prison te cherchent<sup>(64)</sup> »). La citation, exempte de toute mise en contexte, a vraisemblablement été placée là comme un simple objet de curiosité dont il faut apprécier l'inventivité. Or, bien que cette partie de la réception ne soit pas porteuse d'une charge méprisante à l'égard des textes de Gauvreau ou des autres composantes marginales, il demeure que ceux-ci sont associés à un divertissement ou à une exploration ludique, ce qui ne contribue ni à leur crédibilité ni à leur prise en charge par un discours critique sérieux.

### 5.3.3.2. Les pastiches d'Odette Oligny

À la frontière entre ludisme et mépris ironique, les exercices parodiques d'Odette Oligny constituent une des curiosités de cette réception<sup>31</sup>. Oligny, titulaire de la page féminine du

---

<sup>31</sup> Un autre pastiche de Gauvreau (signé « l'Autopomaète ») paraît en 1950 dans le *Quartier latin* (14 février, vol. XXXII, n° 30, p. 3); il est inséré dans une série de courts pastiches rédigés par les étudiants dans un

Canada, rédige, en septembre 1948, deux pastiches de l'automatisme dans lesquels elle s'en prend, elle aussi, au style de Gauvreau. Si ces articles, intitulés « Automatisme<sup>(15)</sup> » et « Littérature<sup>(24)</sup> », se présentent comme une *charge* à l'endroit de Gauvreau et des autres auteurs de *Refus global*, c'est-à-dire comme une « imitation en régime satirique, dont la fonction dominante est la dérision<sup>32</sup> », on ne peut toutefois s'empêcher d'y percevoir le plaisir – coupable, peut-être – qu'a eu la chroniqueuse à se prêter au jeu de l'automatisme.

À la lecture des pastiches, on se doit de concéder à Oigny sa bonne compréhension du style de Gauvreau : outre une certaine pudeur qui semble empêcher la journaliste d'avoir recours à un lexique trop religieux ou sexuel, ses pastiches sont plutôt convaincants, comme en témoignent les premières phrases d'« Automatisme » :

Les troglodytes motorisés s'esbignent vers le septentrion. Si de la tomate trop mûre, le jus épais doit couler, la mièvrerie audique en son cloître étouffant de rumeurs clamatoires s'en foutra comme d'une guigne<sup>(15)</sup>.

En plus du ton irrévérencieux (« s'en foutra »), des juxtapositions aléatoires (« troglodytes motorisés ») et des mots rares (« mièvrerie »), recherchés (« septentrion ») ou purement inventés (« audique », « clamatoires »), on retrouve dans ces phrases deux thèmes chers au poète automatiste, soit la fuite (« s'esbigner ») et l'asservissement (« cloître oppressant »). Cette reconstitution assez fidèle de la poésie de Gauvreau – lequel affirmera même qu'Oigny « n'a jamais si bien écrit de sa vie!<sup>(45)</sup> » – prouve que la chroniqueuse a fait une analyse plus approfondie de l'écriture gauvréenne que celle réalisée par la majorité des critiques de cette réception. Or, les poèmes d'Oigny contiennent un nombre considérablement plus élevé de mots rares et inventés que ce que l'on trouve dans les textes de Gauvreau parus à cette époque. Cette accumulation systématique de mots alambiqués constitue une exagération visant à ridiculiser la poésie automatiste par l'amplification de son caractère « exploréen ». Certains vers laissent en outre percevoir le caractère ironique du pastiche par l'insertion de termes associés à la dérision, par exemple : « Des coins mystifiés de l'âtre [...] s'épandra un *rigolard* intense et flibustier » ou « le silence multiforme *rebondira grotesquement* sur l'aspérelle du tabloïde »<sup>(15, je souligne)</sup>. Par l'usage de verbes au futur (qui évoque d'ailleurs le

---

dossier satirique visant à ridiculiser Claude-Henri Grignon. Moins intéressant que les pastiches d'Oigny, il constitue tout de même un autre exemple de l'élan créateur – et moqueur – que provoque l'œuvre de Gauvreau.

<sup>32</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Point », 1982, p. 111.

ton prophétique de « Refus global »), Oligny met en scène la façon dont elle croit que l'œuvre sera reçue, soit par la rigolade et le grotesque. S'adonnant à la métacritique, elle termine son premier pastiche sur cette phrase, tout à fait explicite, concernant la réaction prévue de la critique : « Et le typo rêveur, devant ce style pourtant rempli d'ailes, dira – Quelle est donc cette prose? et ne comprendra pas<sup>(15)</sup>. » En somme, Oligny pressent et présente, à l'intérieur d'un pastiche, l'incompréhension du public – et d'un public spécialisé figuré, de façon métonymique, par le typographe – confronté à la poésie de Gauvreau en 1948.

De même, tout le paratexte des pastiches va dans le sens du discrédit et de la dérision : en adoptant d'emblée la posture automatiste, Oligny a l'opportunité de miner le mouvement de l'intérieur. Elle amorce son premier article par une profession de foi au groupe : « Ça y est, c'est décidé... Je deviens Automatiste Surrationalnelle. C'est à ce point irrésistible que je ne résiste pas<sup>(15)</sup>. » Puis, elle emploie le discours dogmatique qui a déjà été accolé au groupe par la critique<sup>33</sup> : « C'est mon premier article automatique, et si vous ne le trouvez pas digne d'être gravé sur le marbre ou coulé dans le bronze, permettez-moi de vous dire respectueusement que vous n'y connaissez rien<sup>(15)</sup>. » Enfin, lorsqu'elle termine son pastiche, elle évoque la probable réaction des lectrices de la page féminine où est publié le pastiche : « Comment dites-vous? Des fous? <sup>(15)</sup> » et leur répond, sur un ton affecté qui serait celui des Automatistes : « Petite bourgeoise, va...<sup>(15)</sup> ». Ainsi, la charge d'Oligny n'a pas que la poésie de Gauvreau comme cible, mais plus globalement le discours et l'attitude du groupe : en embrassant la posture d'une « membre de la nouvelle secte de l'automatiste » qui « pr[end] cela très au sérieux<sup>(24)</sup> », la journaliste discrédite le discours automatiste en révélant son côté doctrinaire, anti-bourgeois et prétentieux.

À un autre niveau, Oligny reproduit le discours de réception par l'évocation ou la citation de témoignages de lecteurs. Non seulement, elle reprend les *topoi* de la critique qui n'a de cesse de traiter les Automatistes de « fous » et l'automatisme de « secte », mais le deuxième pastiche se présente comme une réponse à « quelques opinions flatteuses, amicalement exprimées<sup>(24)</sup> » à l'égard de son texte précédent. Sont alors cités les commentaires de l'amie Margo et du Dr Adrien Plouffe, lesquels affirment qu'ils ont « bien ri » à la lecture du premier « papier automatique » de la chroniqueuse et que « ces messieurs-dames du manifeste ne s'en

---

<sup>33</sup> Voir à ce sujet *infra* « 5.5.2.1 La réputation des Automatistes », p. 220 et suiv.

relèveraient pas si nous étions dans un monde où le ridicule tue »<sup>(24)</sup>. Ces témoignages miment l'accent de la dérision avec lequel le public – qu'il s'agisse d'une lectrice des pages féminines (Margo) ou d'un membre de la Société royale (Dr Plouffe) – a accueilli *Refus global*. En réponse à ces moqueries, Oligny, qui n'abandonne pas son personnage de fervente disciple du groupe, répond sur ce ton outré qu'elle octroie aux Automatistes qu'« il fallait admirer et non rire!<sup>(24)</sup> »

Les *charges* d'Oligny, tout en le reflétant, participent pleinement du discours de réception de l'époque sur la production de Gauvreau et des Automatistes, soit un discours basé sur la moquerie et visant à discréditer l'œuvre. En effet, quand Oligny écrit, dans le passage cité plus haut : « Si de la tomate trop mûre, le jus épais doit couler<sup>(15)</sup> », elle se fait l'écho d'une série de boutades ayant pour origine ce passage de « Bien-être » : « La mort des captifs dans les marres [*sic*] de jus de tomate » (BÊ, p. 6). Le motif du « jus de tomates » a d'abord été repris dans l'article « Écartèlement et jus de tomates » du *Petit Journal* qui se conclut, à la suite d'une série de citations de Gauvreau, par : « Et c'est là, [...] ce qui est le plus près de quelques mots au... tomate [*sic*]<sup>(8)</sup>. » Puis, ce journal a repris à nouveau le trait, quelques jours plus tard, dans une mise en scène humoristique (Figure 12) qui présente un client demandant, au vendeur de la Librairie Tranquille, le livre de ceux « qui sont dans la soupe aux tomates » et qui finit par rétorquer que l'œuvre ne vaut pas beaucoup de « tomates » et que, du reste, il n'est pas sûr que « ces tomates-là se digèrent bien<sup>(14)</sup>! »



Figure 12 – André Lecompte, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 29 août 1948.

Odette Oligny fait donc jouer sa charge sur trois tableaux : l'œuvre de Gauvreau, l'attitude des Automatistes et la réception du public. Dans chacun des cas, l'intention est de ridiculiser l'entreprise automatiste tant dans le style de sa poésie non figurative que dans son discours

théorique intransigeant. En se plaçant dans la posture de l'interlocuteur à discréditer, Oligny fait procéder sa charge de l'intérieur, elle mine le discours pour le faire implorer ou pour le désamorcer et en révéler les rouages qui lui semblent risibles. La parodie ou la charge que Nathalie Heinich rapproche du « canular artistique » agit ainsi comme une nouvelle façon d'« inauthentifier » l'art moderne : en effet, « en [...] reproduisant [une œuvre] dans un autre “cadre”, dépourvu d'authenticité [et] en faisant en sorte qu[']elle “fonctionne” dans ce cadre inauthentique<sup>34</sup> », le pasticheur lui enlève sa crédibilité et met en doute sa valeur.

Selon toute vraisemblance, ce discours composé de sarcasme ou de moquerie légère n'est pas de nature à favoriser une réception propre à assurer à *Refus global* une pérennité dans l'histoire. Si les composantes marginales – et particulièrement les textes de Gauvreau – font parler d'elles lors de leur parution, c'est en effet moins pour les idées qu'elles avancent ou pour leur originalité formelle que pour la curiosité qu'elles suscitent et qui inspire caricatures, pastiches et autres boutades. Si l'excentricité de ces œuvres peut, de prime abord, attirer l'attention des critiques, rares sont ceux qui sauront les envisager avec le sérieux nécessaire à leur acceptation par l'institution. En outre, l'attitude des Automatistes a pour effet de susciter la moquerie chez des critiques qui, au préalable, étaient sensibles à leurs expérimentations. Aussi, si Gérard Pelletier fait montre d'une certaine réticence à l'égard de l'automatisme, ce n'est pas en raison des œuvres elles-mêmes, mais en raison de l'arrogance de leurs auteurs<sup>35</sup>. Bref, à son avis, « les jeunes de Saint-Hilaire [...] méritent l'attention, la sympathie, mais aussi quelques blagues parce qu'ils se prennent trop intégralement au sérieux<sup>(56a)</sup> ».

\*\*\*

Après les particularités matérielles du recueil et l'état des champs qui l'accueillent, la réception de *Refus global* est tributaire d'un troisième facteur lié aux critères d'évaluation admis par le système littéraire en place, soit principalement la spiritualité, la rationalité, l'intelligence et l'universalité, sans lesquels l'œuvre et ses auteurs peuvent difficilement être pris au sérieux. Au moment de sa parution, le recueil se situe donc à la limite de l'écart esthétique acceptable défini par Jauss ou, selon les mots de Nathalie Heinich, il constitue

---

<sup>34</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998, p. 195.

<sup>35</sup> Sur l'attitude présomptueuse des Automatistes, voir *infra* « 5.5.2 L'arrogance des Automatistes », p. 220.

une œuvre singulière, suffisamment intégrable aux cadres perceptifs pour ne pas passer inaperçue, mais encore insuffisamment intégrable aux cadres cognitifs (catégorie de classement) et axiologiques (ordre des valeurs) pour se laisser d'emblée saisir par le rejet ou l'admiration<sup>36</sup>.

Dans une telle situation, le destin du recueil est hasardeux : bien que les critiques le commentent, ils ne semblent pas savoir quoi en dire. L'œuvre se heurte ainsi à la perplexité et à l'interrogation de la critique, dont l'une des premières réactions est l'incompréhension, laquelle s'explique par le refus de certains commentateurs de reconnaître et d'appliquer les nouveaux critères d'évaluation de l'art moderne. Dès lors, le statut d'œuvre authentique est refusé à *Refus global*, ce qui en fait une œuvre non recevable, ou, à tout le moins, mineure.

Confrontés à une production artistique qui bouleverse aussi radicalement leurs attentes et leurs schèmes interprétatifs, les critiques réagissent diversement, mais tous cherchent à pallier leur sentiment d'impuissance. Certains optent pour une forme détournée de silence, soit par le jugement différé, soit par le recours à la citation massive, ou encore, par l'imputation d'une forme de folie aux auteurs, ces trois techniques permettant, à différents degrés, de soustraire le commentateur à l'exercice critique. D'autres choisissent plutôt de se moquer de l'œuvre qui leur paraît dérisoire par la caricature, le pastiche ou des anecdotes loufoques qui discréditent principalement les composantes marginales du recueil. Dans tous les cas, ces composantes ne sont pas prises au sérieux, elles sont victimes d'une entreprise de minoration qui en fait des œuvres curieuses, expérimentales ou divertissantes, ne méritant pas de réel intérêt. Comme le mentionnent Perelman et Olbrechts-Tyteca à propos du rôle de la ridiculisation dans l'argumentation, celle-ci « est la sanction de la transgression d'une règle admise, une façon de condamner une conduite excentrique, que l'on ne juge pas assez grave ou dangereuse pour la réprimer par des moyens plus violents<sup>37</sup>. »

Certes, la minoration des composantes marginales ne vise pas toujours une dévaluation de ces dernières, les jeunes membres du groupe sont même l'objet d'une forme de bienveillance de la part de plusieurs critiques qui trouvent leurs expérimentations « sympathiques ». Pourtant, lorsqu'elles sont évaluées en comparaison avec le pamphlet rédigé par Borduas, ces composantes sont secondarisées, elles ne sont pas considérées comme nécessitant une

---

<sup>36</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 187.

<sup>37</sup> Chaïm Perelman et Lucie Olbrecht-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988 [1958], p. 276.

attention sérieuse et immédiate de la part de la critique qui reporte à plus tard son jugement définitif. Cela représente toutefois un danger réel pour la postérité de ces œuvres. En effet, selon les mécanismes décrits par Daniel Chartier, la survie d'une œuvre repose sur la réussite du passage entre sa parution et son intégration dans l'institution, lequel est rendu possible par l'accumulation des discours critiques qui se relaient pour constituer le discours cohérent qui sera repris notamment dans les histoires littéraires. Or, en l'absence de critiques pour prendre en charge le report du jugement et le relayer, celui-ci n'aura jamais lieu et les œuvres risquent de sombrer dans l'oubli.

En définitive, c'est la juxtaposition avec le texte de Borduas qui vient sceller le statut des composantes marginales dans la hiérarchie interne du recueil, soit celui d'œuvres mineures, de productions anodines et sans conséquence, en regard du pamphlet au fort potentiel subversif qui, lui, sera pris au sérieux par la critique et par les forces au pouvoir. Comme l'énonce Robert Élie, Borduas, par « son "Refus global"[...] a surpris ceux que sa peinture ne faisait qu'amuser<sup>(101, p. 5)</sup> », il a dépassé le stade de l'amusement pour atteindre la surprise qui sonne ici comme une provocation.

## 5.4 Subir les conséquences : le renvoi de Borduas

« **Moralité** : Quant [*sic*] on veut s'attaquer aux puissances occultes, il ne faut pas travailler pour le gouvernement au pouvoir, demeurer à la campagne, être ministre de quelque culte, ou encore moins, être bedeau ! »

Le LOUP-GAROU<sup>(44)</sup>

Contrairement aux « jeunes » membres du groupe automatiste qui expérimentent et cherchent encore leur voie, Borduas a déjà obtenu un certain succès dans le milieu artistique en 1948, ce que la critique souligne abondamment lors de la parution du recueil : on en parle comme d'un « peintre canadien qui a fait un certain bruit<sup>(20)</sup> », ou comme « l'un de nos artistes les plus intéressants et les plus avantageusement connus<sup>(21)</sup> », ou simplement « bien connu<sup>(26,27)</sup> », mais « bien connu ici et dans les meilleurs milieux étrangers<sup>(47)</sup> ». Outre son statut de peintre, son poste de professeur de dessin à l'École du meuble joue un rôle clé dans la réaction des gens au pouvoir face à *Refus global*. En effet, comme le soutient le sociologue Marcel Fournier, « ce qui rend le discours de Borduas intolérable, c'est en fait beaucoup moins son contenu que la position de celui qui le tient<sup>1</sup> ». La position d'influence qu'occupe Borduas – professeur à l'École du meuble, maître à penser d'un groupe d'élèves et peintre ayant acquis une certaine légitimité – fait en sorte que son texte, contrairement aux composantes marginales, est pris au sérieux et que sa présence dans un établissement d'enseignement est jugée « dangereuse et nocive<sup>(40)</sup> ».

Aussi le renvoi de Borduas ne relèverait-il pas d'abord de la teneur des propos contenus dans son pamphlet, mais de leur incompatibilité avec le poste qu'il occupe : Borduas n'est pas congédié en raison d'écrits inappropriés, mais pour « conduite et écrits *incompatibles* avec la fonction d'un professeur dans une institution d'enseignement de la province de Québec<sup>2</sup> ». À cet égard, le *Montréal-Matin* résume bien la position du gouvernement, lequel justifie la mise à pied par le risque que pose Borduas pour « la formation de la jeunesse » :

Personne ne discutera de la valeur artistique de M. Paul-Émile Borduas [...]. Ce qui est inacceptable, c'est qu'un monsieur qui professe dans une grande École de notre

---

<sup>1</sup> Marcel Fournier, « Borduas et les paradoxes de l'art vivant », *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Les éditions coopératives Albert-Saint-Martin, 1986, p. 192.

<sup>2</sup> Copie de la lettre de Gustave Poisson, sous-ministre, Ministère du bien-être social et de la jeunesse, à Jean-Marie Gauvreau, directeur, École du meuble, officialisant la destitution de Borduas, 21 octobre 1948 [Fonds d'archives Jean-Charles Doyon, Bibliothèque et Archives nationales du Québec]. Je souligne.

province se livre à une activité douteuse et s'emploie à déprécier et à salir, dans ses récits, ce que respecte la grande majorité de ses compatriotes. [...] Comme la liberté de presse existe au Canada, M. Borduas pourra continuer à publier ses élucubrations, mais il ne le fera plus en occupant une chaire dans une École officielle<sup>(23)</sup>.

La raison première pour laquelle Borduas se voit démis de ses fonctions est donc d'abord que celles-ci relèvent du gouvernement et qu'elles impliquent une responsabilité auprès d'étudiants susceptibles d'être influencés par les idées contenues dans le pamphlet. Or, paradoxalement, comme le montre Marcel Fournier, une prise de position tel « Refus global » au Québec en 1948 est en partie rendue possible – voire encouragée – par le poste qu'occupe Borduas à l'École du meuble. Ainsi, avant d'aborder les conséquences du congédiement sur la réception du recueil et sur son auteur, il convient de dresser un portrait des conditions qui, tout en permettant la prise de position, la sanctionnent.

Si le propos de cette section – portant surtout sur Borduas – peut sembler s'éloigner de la question de la réception du recueil, ce n'est qu'en apparence puisque, pour en expliquer l'occultation, il est nécessaire de jeter un œil sur ce qui lui a fait ombrage, soit, non pas le texte de Borduas, mais son renvoi, qui agit comme catalyseur et condensateur du discours.

#### **5.4.1 Borduas et l'École du meuble**

Marcel Fournier, dans le chapitre « Borduas et les paradoxes de l'art vivant » de son ouvrage sur la modernité québécoise, s'attache à dégager les conditions sociales ayant permis à Borduas de développer sa pensée créatrice, tout en conduisant à son renvoi. Fournier s'intéresse, entre autres, aux spécificités de l'École du meuble qui ont fourni au peintre « l'occasion de forger sa réflexion et sa pratique picturales[, lesquelles] viendront bousculer les plus sûres positions de *l'art académique* du Musée et de l'École des Beaux-Arts<sup>3</sup> ». La prise en compte des conditions de production du texte « Refus global » permet ainsi de mieux comprendre les réactions à ce texte et de mettre en évidence les facteurs – externes à l'œuvre – qui ont scellé le destin du recueil.

---

<sup>3</sup> Marcel Fournier, *art. cit.*, p. 168. Sur l'histoire et la vocation de l'École du meuble, on consultera aussi avec profit : Jean-Philippe Warren, *L'art vivant : autour de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Boréal, 2011, p. 98-105; Martin Dubois, « L'École du meuble de Montréal : au-delà de l'ébénisterie », *Continuité*, n° 115, 2007-2008, p. 21-25; Louise Chouinard, « L'École du meuble de Montréal (1935-1956) : son histoire et sa production de mobilier » [mémoire de maîtrise], Québec, Université Laval, 1988.

L'École du meuble est fondée en 1935 pour pallier le manque d'écoles professionnelles à Montréal à une époque où les évolutions techniques et l'engorgement des professions libérales nécessitent d'encadrer et de mieux former la couche supérieure de la classe ouvrière<sup>4</sup>. Par le fait même, elle constitue une riposte à la nouvelle orientation de l'École des beaux-arts qui, depuis quelques années, abandonne son mandat de formation diversifiée en arts et techniques pour s'orienter davantage vers une formation classique en histoire de l'art et en peinture. Ainsi, « même si les responsables de l'École du meuble ne prétendent pas “rivaliser avec l'École des Beaux-Arts”, l'opposition entre ces deux institutions est présente dès les premières années<sup>5</sup> ». L'École du meuble, qui offre un enseignement se situant entre la culture et la technique, occupe ainsi une position intermédiaire propice au développement de nouvelles approches didactiques et aux explorations artistiques : moins contrainte par les « dogmes » que l'École des beaux-arts, elle favorise plutôt « l'inquiétude et la curiosité » stimulant un « esprit de recherche »<sup>6</sup>. Valorisant l'artisanat, en opposition aux produits manufacturés, elle mise sur « la singularité de ses produits, ce qui lui fai[t] rechercher le caractère exceptionnel et l'originalité dans les œuvres<sup>7</sup> ». En outre, puisqu'elle jouit d'une moins grande visibilité et qu'elle suscite moins d'attentes, l'École du meuble offre à ses professeurs un environnement relativement libre, encourageant l'innovation, voire l'audace. C'est donc dans ce climat que Borduas, embauché en 1937, est amené à forger sa conception de l'art, laquelle conduira aux gouaches de 1942, puis à *Refus global* en 1948.

Comme le soutient Fournier, la « concurrence entre les deux écoles montréalaises prédispose [...] les professeurs de l'École du meuble à s'intéresser à “l'art vivant” dont la position au plan institutionnel demeure fragile et marginale<sup>8</sup> ». Il demeure néanmoins que l'École du meuble est une institution de confession catholique<sup>9</sup>, relevant de l'État et ayant notamment pour mandat de promouvoir la culture nationale et l'art « local ». Aussi le texte « Refus global », qui, ne se contentant pas d'exposer une nouvelle esthétique, déborde du côté de la politique et de la morale, « appara[ît-il] incompatibl[e] avec les normes de l'école

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>7</sup> Jean-Philippe Warren, *op. cit.*, p. 102.

<sup>8</sup> Marcel Fournier, *art. cit.*, p. 180.

<sup>9</sup> Comme le signale *Le Devoir*, si, à l'époque, « les écoles gouvernementales ne sont pas confessionnelles, [...] [il] s'agit [...] d'une non-confessionnalité “technique” (la direction et les élèves sont catholiques)<sup>(40)</sup> ».

(professionnelle)<sup>10</sup>. » En outre, selon le portrait qu'en dresse Charles Doyon, il semble que le climat favorable à l'art moderne se soit quelque peu estompé à l'École du meuble en 1948. En effet, le chroniqueur du *Clairon*, qui affirme avoir « toujours eu une grande admiration pour l'École du meuble [et ses] brillants spécialistes<sup>(36)</sup> » dont Marcel Parizeau, le Père Couturier et Maurice Gagnon, déplore que, pour diverses raisons, ceux-ci ne soient plus en poste en 1948 et qu'avec le renvoi de Borduas, « il [n'y] restera [plus que] les artisans et les ébénistes<sup>(36)</sup> », ainsi qu'un « enseignement [...] de plus en plus académique<sup>(47)</sup> »<sup>11</sup>.

Bref, alors que l'École du meuble aurait fourni à Borduas un contexte propice à l'élaboration d'une pensée artistique libre et audacieuse, la concrétisation de cette pensée dans un pamphlet allant au-delà du domaine esthétique ne serait pas tolérée en septembre 1948. Que ce soit le ministre Paul Sauvé ou le directeur de l'École du meuble qui ait réclamé le congédiement de Borduas ne fait pas de différence : le but premier de cette demande était de lui retirer sa position d'influence. Aussi l'argument avancé pour justifier la décision n'est-il pas le caractère antinational ou anticlérical des propos de « Refus global », mais l'inconvenance de ceux-ci dans le cadre de la fonction assumée par Borduas, comme le fait remarquer Harry Bernard :

Qu'un gogo quelconque s'amuse à pareil anticléricalisme de commis-voyageur [...], cela le regarde. S'il s'agit, comme dans le cas de Borduas, d'un homme appelé à former la jeunesse, à marquer un enseignement, il y a une différence<sup>(35)</sup>.

Il est donc légitime de croire que des sanctions à l'endroit de Borduas n'auraient pas été jugées nécessaires si celui-ci n'avait pas occupé une position de pouvoir relatif dans la société québécoise. De là, on peut également avancer que, si les autres membres du groupe n'ont pas eu à s'inquiéter de sanctions reliées à leur contribution à *Refus global*, c'est qu'ils ne jouissaient pas d'une position régie par l'État et dotée d'un pouvoir d'influence sur un groupe d'individus<sup>12</sup>. En effet, comme le souligne à nouveau Fournier, une « manifestation de

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>11</sup> Doyon fait par ailleurs remarquer qu'à l'inverse, l'École des beaux-arts s'ouvre de plus en plus à l'art moderne, alors qu'on vient d'y embaucher des artistes comme Pellan, de Tonnancour, Stanley Cosgrove et Louis Archambault<sup>(47)</sup>.

<sup>12</sup> Gauvreau affirme, dans l'« épopée automatiste... », qu'en signant *Refus global*, Maurice Perron « n'était pas sûr de ne pas perdre son emploi ». Or, Gilles Lapointe, dans une note des *Écrits sur l'art* de Gauvreau, mentionne qu'« interrogé à cet effet, Perron a apporté un démenti formel concernant cette interprétation des faits ». (Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », dans *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, L'Hexagone, p. 59 et note 96, p. 86).

“modernité” [...] est d’autant plus menaçante que ces porte-parole détiennent une plus grande légitimité<sup>13</sup> », ce que détenait Borduas au contraire de ses compagnons.

En somme, le motif du renvoi serait davantage lié au statut professionnel de l’auteur qu’aux critiques contenues dans l’œuvre. En effet, le point sensible qui fait réagir les critiques est bien la proximité d’un tel texte avec le milieu scolaire. Ceci explique d’ailleurs que Borduas ait fait porter sa défense sur la publication estivale de *Refus global*, affirmant que celle-ci « n’a fait que préciser une action extra-scolaire commencée dès 1941<sup>(26)</sup> »<sup>14</sup>. L’argument selon lequel Borduas « a profité des vacances d’été pour publier, séparant du mieux qu’il pouvait, manifeste et enseignement<sup>(49, p. 1)</sup> » a par la suite été repris par ses défenseurs<sup>(21,51,68)</sup> qui, en choisissant d’axer l’argumentaire sur le contexte de la parution et sur la légitimité de telles activités pour un professeur employé par le gouvernement, ont fait en sorte de détacher le débat de l’œuvre et des idées qu’elle contient pour en examiner plutôt le contexte. François Léger, dans *Le Quartier latin*, le dit bien : « Nous ne voulons pas ici discuter du manifeste surréaliste de monsieur Borduas, *Refus global* [sic] [...]. Mais nous trouvons inacceptable qu’un professeur [...] soit relevé de ses fonctions à cause de ses publications extra-scolaires<sup>(49, p. 1)</sup>. » Aussi, au lendemain du renvoi, le discours critique sur le recueil se trouve-t-il éclipsé par les débats qui s’amorcent autour de ce qui devient rapidement « l’affaire Borduas ».

#### **5.4.2 La déviation du discours critique**

Le renvoi de Borduas constitue assurément la conséquence la plus directe et la plus visible de la parution de *Refus global* sur sa réception critique. Selon le portrait statistique dressé au troisième chapitre, 43 % des OSS du corpus portent uniquement sur Borduas, chiffre qui s’élève à 69 % pendant la phase du renvoi (du 18 septembre au 30 octobre). En comparaison, les OSS portant sur le recueil comptent pour 23 % du corpus total et pour 13 % des textes parus dans les semaines suivant le renvoi. Il apparaît donc clairement que le discours sur *Refus global* se trouve éclipsé par celui concernant le congédiement de Borduas, lequel, après l’événement, est l’objet de plus du deux tiers des articles, ce qui équivaut à une couverture

---

<sup>13</sup> Marcel Fournier, *art. cit.*, p.185.

<sup>14</sup> Cette défense provient d’une lettre de Borduas à Jean-Marie Gauvreau, lettre que le peintre a fournie aux journaux pour publication, d’où le fait que l’argument a pu être repris par certains journalistes.

cinq fois plus importante que celle consacrée au recueil. Cette densification du discours autour du renvoi vient ainsi interrompre le processus de concurrence des discours en focalisant le récit de réception sur cet événement.

Le discours critique entourant le renvoi n'est toutefois pas uniforme : il fait intervenir différents points de vue et différents argumentaires qui participent d'un éparpillement du propos. En ce sens, non seulement *Refus global* n'est plus au centre du discours à compter du 18 septembre 1948, mais, bien souvent, même « Refus global » ne sert plus que de *point de référence* utile, voire de *prétexte*, aux critiques pour aborder des questions plus générales.

#### 5.4.2.1 La réduction du discours

Dans un premier temps, les articles qui abordent le renvoi, lorsqu'ils font allusion à *Refus global* – ou plus vraisemblablement à « Refus global » –, le mentionnent uniquement comme la cause du congédiement. Le plus souvent, les journalistes se contentent de renvoyer à la lettre du sous-ministre qui identifie, comme motif de la décision, les « écrits » de Borduas, sans plus de spécification. D'autres, comme André Laurendeau, sans faire appel à cette référence, s'en tiennent à la mention du « manifeste “surrationalnel” qui est à l'origine de l'affaire<sup>(32)</sup> ». Le discours critique se trouve donc à dévier de l'œuvre vers la sanction infligée à son auteur. C'est principalement cette sanction que commentent les journalistes ou les auteurs de lettres d'opinion alors que l'œuvre n'est évoquée qu'à travers sa conséquence qui agit comme un filtre. La parution du recueil devient, dès lors, un simple fait à rappeler dans le récit des événements conduisant au renvoi de Borduas : « Le 2 septembre dernier, le directeur de l'école l'a informé par écrit qu'il était suspendu de ses fonctions, en raison de ses écrits. On se souviendra que le mois dernier M. Borduas a publié un manifeste intitulé “Refus global”<sup>(25)</sup>. » Révélatrice, cette dernière phrase laisse croire que, sans le nouveau souffle qu'apporte au discours critique la mise à pied du peintre, « Refus global » était voué à sombrer dans l'oubli au même titre que les composantes marginales puisque, à peine un mois après sa parution, il semble déjà nécessaire à ce journaliste de le « rappeler » au souvenir de ses lecteurs. Cette phrase est également représentative des formulations utilisées pour évoquer le texte au lendemain du renvoi. D'une part, les critiques reprennent fréquemment la formulation de la lettre de renvoi, soit « les écrits et les manifestes qu[e Borduas] publie<sup>(20,21,26,27,35,36,47,49)</sup> ». D'autre part, ils utilisent la forme indéfinie « un

manifeste<sup>(21,25,30,31,35)</sup> »; par exemple, ils mentionnent, à propos du congédiement, qu'il s'agit « de représailles à la suite d'un manifeste intitulé "Refus global"<sup>(21)</sup> » ou des propos tenus « dans un manifeste récemment publié<sup>(35)</sup> ». Les deux formulations montrent bien que l'œuvre n'est plus au cœur du propos : il a désormais un statut indistinct à l'intérieur des écrits de Borduas ou à l'intérieur du genre du manifeste. Ce qui importe, ce n'est plus l'œuvre qui a conduit au renvoi, mais bien le renvoi lui-même causé par *une* œuvre qu'il n'est pas nécessaire de définir puisque son intérêt se résume à sa conséquence. Dans cette perspective, la survie du texte dans la mémoire culturelle collective semble reposer davantage sur le congédiement de son auteur que sur son propos, d'autant que le renvoi lui-même résulte moins, comme on l'a vu, du contenu du texte que du statut professionnel de l'auteur.

Dans un deuxième temps, le congédiement fait en sorte que la critique attribue dorénavant le « manifeste » – qu'il s'agisse du texte ou du recueil – à Borduas seul : alors qu'avant le 18 septembre, l'ouvrage était majoritairement désigné comme « le manifeste des automatistes », après le renvoi, les critiques parlent plutôt du « manifeste de Paul-Émile Borduas<sup>(53)</sup> », de « son manifeste<sup>(23)</sup> », du manifeste « qu'il a signé<sup>(32)</sup> », qu'il « [a] écrit<sup>(26)</sup> » ou dont il est le « rédacteur<sup>(40)</sup> ». L'exemple le plus net de ce raccourci du discours qui fait de Borduas l'unique auteur de *Refus global* réside dans un article du *Time* dans lequel le journaliste attribue à l'auteur du texte éponyme une citation tirée du texte de Fernand Leduc :

*Artist Borduas decided to end this indifference by putting some of his thoughts on paper. "Whether we want it or not," he wrote, "our justification is desire. Our method love. Our state, dizziness." Borduas went on & on about isolationism, took pot shots at the Catholic Church, brought his ideas together in a little book he called his Manifest*<sup>(52, je souligne)<sup>15</sup>.</sup>

Ici, non seulement le critique fait-il de Borduas l'auteur du texte de Leduc, mais il lui concède la paternité de l'ensemble du recueil, ainsi que des idées qui y sont contenues : *Refus global* est *son* manifeste. Cet exemple est d'autant plus intéressant qu'il provient de l'extérieur du Québec : il permet de suggérer que l'effet de distance, qui a tendance à réduire le discours à ses points essentiels, présage de ce qui sera retenu du recueil par la suite, lorsque la distance

---

<sup>15</sup> « L'artiste Borduas a décidé de briser cette indifférence en mettant sur papier quelques-unes de ses pensées. "Qu'on le veuille ou non", écrit-il, "notre justification : le désir; notre méthode : l'amour; notre état : le vertige." Borduas revient sans cesse sur l'isolement, canarde l'Église catholique et regroupe ses idées dans un petit livre qu'il appelle son Manifeste. » Je traduis. Les citations proviennent du texte original de Leduc (QV, n. p.)

ne sera plus spatiale, mais temporelle. D'ailleurs, si cet article a été retenu au corpus, c'est parce qu'il sera maintes fois cité dans la réception ultérieure, et ce, même s'il contient plusieurs erreurs factuelles. Le fait que le *Time* de New York s'intéresse à l'« affaire Borduas » – qu'elle ait des échos hors des frontières québécoises – semble en effet primer sur l'exactitude du propos, laissant entrevoir l'aura mythique qui entourera cet événement.

Il est également révélateur qu'à la suite du renvoi des commentateurs comme Guy Jasmin traitent des quinze « signataires » du pamphlet (« *Fifteen talented young men and women signed the manifest together with Borduas*<sup>(68)</sup> ») et non plus des sept « créateurs » des diverses composantes du recueil. Dans une perspective similaire, le Père Robillard fait de Claude Gauvreau « l'un des signataires du *Manifeste*<sup>(70)</sup> », titre que Gauvreau ne récuse pas puisqu'il affirme lui-même être « un signataire conscient et convaincu du manifeste “Refus global”<sup>(86)</sup> ». Le « manifeste » désigne donc ici le texte éponyme, seule composante qui demeure dans le discours. Aussi, lorsque les auteurs des composantes marginales sont évoqués dans les textes critiques de cette phase de la réception, leur participation est-elle réduite, le plus souvent, à leur signature du texte éponyme.

Un mois à peine après sa publication, la critique semble bel et bien avoir perdu de vue le contexte de parution du recueil automatiste, ainsi que l'objet lui-même : elle ne retient que sa conséquence la plus visible, soit les sanctions infligées à Borduas. Par un effet de réduction et de condensation, le discours sur *Refus global* devient donc le discours sur « Refus global ».

#### 5.4.2.2 L'ouverture du discours

À compter de septembre 1948, le discours médiatique n'aborde plus *Refus global* ni même « Refus global », il traite plutôt de ce qui est devenu « le cas » ou « l'affaire » Borduas, comme en témoignent les titres de ces articles : « Une enquête sur le cas Borduas<sup>(33)</sup> », « Le cas Borduas<sup>(35)</sup> », « Les Automatistes s'élèvent contre l'affaire Borduas<sup>(22)</sup> », « L'affaire Borduas. À l'École du meuble<sup>(47)</sup> », « L'affaire Borduas<sup>(49)</sup> ». De nouveaux commentateurs, qui ne s'étaient pas risqués jusqu'alors à aborder le recueil automatiste, font paraître des billets d'humeur au sujet du renvoi et les lettres de lecteurs affluent au *Canada* et au *Devoir*. Autour de l'œuvre et de ses conséquences surgissent alors une multitude de questions soulevant les passions et faisant s'élargir le discours critique.

Une des premières questions abordées par la critique à la suite de la mise à pied de Borduas par le Ministère est celle de la légitimité de cette décision étatique. C'est d'abord le *Montréal-Matin* qui, d'emblée, se porte à la défense de celle-ci avant même qu'elle ne soit prise à partie par d'éventuels contestataires. Le journal argue, comme on l'a vu, que la sanction est adéquate puisqu'elle concerne « la formation de la jeunesse<sup>(23)</sup> ». Or, André Laurendeau, au *Devoir*, est d'avis contraire : il voit plutôt, dans cette décision, un cas flagrant d'ingérence politique. N'ayant pas commenté – ni même lu – *Refus global* antérieurement et considérant Borduas comme un « adversaire » sur le plan des idées, Laurendeau est tout de même un des premiers à contester le bien-fondé du congédiement dans un de ses éditoriaux en page couverture. L'article, intitulé « Intervention politique<sup>16</sup> », dénonce l'« intrusion cavalière de la politique [...] dans nos écoles<sup>(32)</sup> » et l'auteur y exprime son appréhension à l'idée que ce cas crée un précédent : il se demande en effet ce « qui empêchera [le gouvernement] d'intervenir en d'autres occasions au nom d'autres motifs<sup>(32)?</sup> »<sup>17</sup> Laurendeau utilise ainsi le renvoi de Borduas pour faire valoir ses propres idées – et celles du *Devoir* – à propos de la liberté et de l'indépendance d'esprit devant le gouvernement<sup>18</sup>. Comme il le souligne, la question « dépasse singulièrement la personne et les erreurs de M. Borduas<sup>(32)</sup> » : à ce stade, elle porte surtout sur la décision politique à l'égard de laquelle les journalistes se sentent obligés de se positionner. De fait, plus de la moitié des articles sur Borduas contiennent une prise de position, favorable ou non, sur la décision gouvernementale. Si ces articles mentionnent *Refus global*, l'œuvre automatiste ne constitue pas le centre du propos, les débats l'entourant ont acquis une portée politique plus large liée à la liberté d'enseignement et à la liberté d'expression.

<sup>16</sup> Cet article, perçu comme un éditorial important et représentatif de la carrière de Laurendeau, a été intégré à l'essai paru à l'occasion du centième anniversaire du *Devoir* (Jean-François Nadeau (dir.), *Le Devoir, un siècle québécois*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2010). Ceci témoigne de l'importance qu'ont acquise, dans l'histoire culturelle, les prises de position entourant l'affaire Borduas.

<sup>17</sup> Voir aussi à ce sujet les articles de Laurendeau, « Un geste cavalier » et « Un individu quelconque » (*Le Devoir*, 27 et 29 septembre 1948, p. 1), et celui d'un certain Mercure, « L'actualité. Les grandes amitiés » (*Le Devoir*, 5 octobre 1948, p. 1). Ces textes poursuivent la réflexion sur l'ingérence politique et s'inscrivent dans une polémique avec Roger Duhamel<sup>(23,39)</sup>. Bien qu'ils n'aient pas été retenus dans le corpus statistique puisqu'ils ne réfèrent plus à *Refus global*, ils constituent des preuves tangibles de la déviation du discours.

<sup>18</sup> À ce sujet, voir Sophie Dubois, « *Le Devoir*, “journal de combat”? Étude de l'affaire *Refus global* » dans Jean Charron, Jean de Bonville et Judith Dubois (dir.), *Points de vue sur un journal en mouvement : six études sur Le Devoir (1910-2010)*, Québec, Département d'information et de communication, Université Laval, « Études de communication publique », n° 19, 2012, p. 27-42.

La liberté d'expression compte effectivement parmi les questions soulevée par les défenseurs de Borduas au lendemain du licenciement. Des lettres ouvertes envoyées au *Canada* protestent « au nom de la démocratie [et des] libertés individuelles<sup>(47)</sup> » et dénoncent « un gouvernement du cadenas<sup>(30)</sup> » qui, à l'aide de « procédés inquisitoires<sup>(82,83)</sup> », « soume[t] au dirigisme intellectuel nos esprits créateurs<sup>(31)</sup> ». Or, dans ce type d'argumentaire, l'œuvre est d'entrée de jeu évacuée au profit du principe : qu'elle soit bonne, mauvaise, morale ou blasphématoire importe peu, seul compte le fait qu'elle ait droit de cité au même titre que n'importe quelle autre production. D'ailleurs, dans plusieurs articles revendiquant le respect de la liberté d'expression, le renvoi de Borduas est rapproché d'autres cas de censure, d'injustice ou de « violations récentes<sup>(82,83)</sup> ». L'exemple le plus révélateur est les « Litanies de l'intolérance » de Charles Doyon<sup>(44)</sup> dans lesquelles l'auteur cite une vingtaine de cas de persécutions historiques. Dans ce contexte, Borduas devient un exemple parmi d'autres de ces « créateurs » victimes du bâillon étatique, il devient une simple donnée dans une démonstration qui vise la généralisation. Ce mode argumentatif a pour conséquence secondaire de nier la spécificité de l'œuvre et de l'écarter de toute forme d'exégèse. Bref, si Borduas fait parler de lui au lendemain de son congédiement, c'est, suivant les critiques, parce qu'il vient de joindre le cercle des « victimes de tous les isme<sup>(44)</sup> » et non parce qu'il a écrit un texte de qualité dressant un portrait lucide et percutant de la société québécoise ou proposant une philosophie sociale et artistique innovante ou condamnable.

En plus de soulever des questions relevant de la politique ou du droit social, la défense de Borduas prend également la forme d'un appel à l'action directe, plus proche du contexte et de la situation du peintre. En effet, dans l'article « Les automatistes s'élèvent contre l'affaire Borduas », un journaliste du *Petit Journal* affirme qu'un des « disciples » de Borduas lui « a déclaré que le groupe se prépare à agir : “Si Borduas est congédié, a-t-il dit, nous protesterons durement par l'entremise des journaux, nous tenterons de recourir à la justice et nous tiendrons des assemblées publiques<sup>(22)</sup>.” » S'il n'existe aucune trace d'un recours juridique ou d'assemblées publiques officielles, les journaux ont effectivement été mis à contribution pour la défense de Borduas. Par exemple, la section « Ce que nous dit le lecteur... » du *Canada* accueille des textes aux titres évocateurs tels que « On devrait protester<sup>(37)</sup> », « Nous sommes avec vous, Borduas<sup>(47)</sup> » et « Borduas devra-t-il s'exiler?<sup>(93)</sup> ». Quant à lui, Claude Gauvreau, invite, par l'intermédiaire du *Clairon*, les gens à « signer [une] lettre de protestation contre le

congédiement de M. Paul-Émile Borduas<sup>(43)</sup> ». L'entreprise la plus achevée est toutefois celle qui prend la forme d'une « enquête » ayant « pour but de recueillir des témoignages auprès des anciens élèves de M. Borduas<sup>(33)</sup> ». Les résultats de cette enquête sont publiés dans l'article « Borduas jugé par ses élèves<sup>(51)</sup> » qui regroupe les témoignages de quinze jeunes gens – « dont la plupart sont des chrétiens », précise-t-on –, lesquels insistent tous sur « la clarté et la lucidité de Paul-Émile Borduas, son immense talent de peintre, sa consciencieuse rigueur de professeur [et] son impeccable franchise d'homme<sup>(51)</sup>. » Force est de constater que cette défense, axée sur l'homme et sur ses qualités de peintre et de professeur – ainsi que sur la crédibilité des témoins, qui sont chrétiens –, évite à nouveau le débat sur l'œuvre. Les actions posées par les Automatistes ou par les autres défenseurs de Borduas ne visent pas, par exemple, une recontextualisation de son texte qui, une fois replacé dans le cadre du recueil et du groupe, aurait pu apparaître davantage comme une prise de position artistique, moins susceptible d'attirer les foudres du pouvoir. Au contraire, l'essentiel de l'argumentaire s'appuie sur des faits externes aux propos du pamphlet.

Enfin, une quatrième question participe de l'éclatement du discours qui, à la suite du congédiement, a pour effet d'occulter non seulement le recueil, mais aussi le texte de Borduas : il s'agit de la couverture médiatique qui devient elle-même source de dissension dans et entre les journaux. Roger Duhamel, le premier, attaque ses adversaires du milieu journalistique à propos de leur défense de Borduas. Il déclare dans une « Brièveté » :

M. Paul-Émile Borduas devrait modérer le zèle des publicistes frivoles qui se sont croisés en sa faveur. Ce n'est pas du tout servir sa cause que de l'apparenter aux « esprits créateurs » et aux « brillants innovateurs en art ». C'est au contraire une preuve additionnelle de cette vérité courante que le ridicule ne tue pas<sup>(34)</sup>.

Citant deux extraits de l'article du *Canada*<sup>(31)</sup> paru la veille, Duhamel s'en prend aux excès auxquels se livrent les prétendus défenseurs de Borduas qui, en l'encensant de la sorte, laissent transparaître leur hypocrisie aux yeux du chroniqueur. Ce dernier développe sa pensée trois jours plus tard dans un article intitulé « Les zélés d'une mauvaise cause ». Comme le titre, le début du texte reprend les propos de la « Brièveté » antérieure :

Si M. Paul-Émile Borduas [...] n'a pas complètement perdu le nord, il doit regretter l'acharnement aveugle de ceux qui ont cru devoir se constituer ses défenseurs pour des motifs qui n'échappent à aucun observateur quelque peu averti. *Le Canada* et *Le*

*Devoir* sont entrés dans la danse et réclament [*sic*] contre le gouvernement responsable d'un semblable attentat à la liberté humaine<sup>(39)</sup>!

Duhamel accuse donc les deux journaux concurrents du *Montréal-Matin* de récupérer la cause de Borduas pour attaquer le gouvernement, révélant ainsi ce qu'il perçoit comme un stratagème politique. En soulignant, plus loin, le « retard<sup>(39)</sup> » avec lequel *Le Devoir* amorce sa couverture de *Refus global*, Duhamel attaque l'opportunisme politique qu'il décèle chez son compétiteur, pour lequel l'affaire Borduas ne serait qu'« une occasion de manifester une fois de plus son nihilisme foncier et sa hargne de l'Union nationale<sup>(39)</sup> ». Il demeure pourtant que ces prises de bec entre journaux participent de la même logique que les querelles politiques que Duhamel reproche à son concurrent. En effet, si les chroniqueurs du *Devoir* récupèrent le cas de Borduas pour s'en prendre à l'Union nationale comme le soutient Duhamel, lui-même reprend l'affaire pour s'attaquer à ses adversaires non plus politiques, mais journalistiques. *Refus global* se retrouve donc à la source d'un renvoi qui lui-même suscite une couverture médiatique partisane, laquelle devient à son tour l'objet d'une métacritique. Bref, l'œuvre automatiste se voit ensevelie sous plusieurs couches de discours qui, successivement, éloignent de son propos et de sa réalité.

Somme toute, la seule question qui n'est pas posée à propos du renvoi de Borduas est si l'œuvre à l'origine de la suspension justifie une telle sanction. *Refus global* – mais aussi « Refus global » – est alors victime de l'éclatement du discours, les propos des critiques se dispersant vers des sujets allant de l'ingérence gouvernementale aux considérations biographiques, de la liberté d'expression aux conflits internes du champ de la presse. Au milieu de ces grandes questions, l'œuvre singulière est réduite au statut de donnée, de point de départ. Ainsi écarté de la place publique d'abord par le renvoi de Borduas qui accapare tout le champ du discours, puis par les diverses querelles idéologiques ou intestines qui trouvent dans cet événement un terrain fertile, le recueil automatiste semble bien condamné à une non-lecture qui le conduira bientôt à l'oubli.

### 5.4.3 La mythification

L'idée qu'il existe un *mythe Borduas*, comme il existe un « mythe "Refus global" », est aujourd'hui généralement admise. Selon le discours critique actuel, le processus de mythification entourant Borduas s'amorcerait, soit à la mort du peintre en 1960<sup>19</sup>, soit un an plus tôt lors de la parution du numéro de la revue *Situations* sur l'automatisme<sup>20</sup>, soit deux ans plus tard, à l'occasion de la rétrospective qui est consacrée au peintre au Musée des beaux-arts de Montréal<sup>21</sup>. Louise Vigneault résume ainsi le parcours conduisant au mythe :

Une dizaine d'années après son congédiement de l'École du Meuble, la revue *Situations* soulignera le dixième anniversaire de la parution du manifeste, créant par la même occasion la base de ce qui deviendra le mythe de l'artiste et de son œuvre. Son décès survenu en 1960 inaugurera pour sa part son panégyrique et son mythe tragique. Il sera dès lors considéré par une partie de l'élite québécoise comme le héros fondateur de la modernité québécoise<sup>22</sup>.

Si, effectivement, le mythe de l'artiste visionnaire ou prophétique ne peut s'installer qu'après 1960, alors que peut être ressentie la rupture fondatrice de la Révolution tranquille, il est toutefois possible de soutenir, à l'encontre de cette lecture courante, que le mythe tragique de l'artiste marginalisé prend naissance dès 1948. Une part du discours critique de la première réception – celle relevant des Automatistes et autres défenseurs de Borduas – tend en effet vers cette parole amplificatrice et déformatrice à la source de la mythification. Par un double processus de glorification et de victimisation, ces commentateurs ont contribué à faire de Borduas une figure plus grande que nature, incomprise et persécutée. De plus, à la fin de la première réception, la réapparition de Borduas sur la scène artistique est perçue comme une résurrection, motif participant à la sacralisation de la figure de l'artiste. Or, une telle mythification (faut-il le mentionner?) éloigne le discours critique de la réalité de l'œuvre pour la faire passer, avec son auteur, dans le domaine de l'imaginaire collectif.

<sup>19</sup> « La mort de Borduas donna effectivement naissance au mythe. Par l'action, non pas vraiment de Ferron, de Vadeboncoeur ni de *Situations*, mais de tous ceux qui se mirent à le revendiquer sans l'avoir lu. » (André-G. Bourassa, « Introduction » dans *Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « BNM », p. 14.)

<sup>20</sup> « Ce numéro de *Situations* constitue le premier signe de la création d'un nouveau panthéon de héros, progressistes et rebelles qui deviendront [...] les mythes fondateurs du Québec moderne. » (Patricia Smart, *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études sur le Québec, Université McGill, « Les Grandes Conférences Desjardins », 1998, p. 9.)

<sup>21</sup> Gilles Lapointe, « Filiations et ruptures : la correspondance Borduas-Riopelle », dans *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 61.

<sup>22</sup> Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec – Collection Beaux-arts », 2002, p. 158.

### 5.4.3.1 Glorification

Avant même son congédiement ou la parution de *Refus global*, Borduas, aux yeux de ses jeunes « disciples », était déjà considéré comme un être d'exception. Gauvreau, dans un article du *Quartier latin*, le place sur le même pied que Rimbaud, Van Gogh, Ravel et Apollinaire, à propos desquels il affirme : « Ce fut et c'est leur tragédie d'être trop lumineux, de briller trop, d'être encombrant avec leur splendeur<sup>(A5)</sup> ». Pour lui, Borduas appartient à cette catégorie d'artistes qui, par leur production avant-gardiste et leur pensée innovatrice, dérangent les bien-pensants et se voient condamnés à la marginalité, mais une marginalité qui rime avec grandeur et supériorité. Comme le signale Jacques Marchand, « Gauvreau n'a pas réussi à se dégager du mythe archaïque d'après lequel l'artiste est par nature un homme exceptionnel, choisi des dieux. [...] [L]'idée qu'il se fait de la position et du rôle de l'artiste dans la société est très élitiste<sup>23</sup> ». Cette conception de l'artiste, qui sera plus tard à la base du mythe *self-made* de Gauvreau, selon la thèse de Marchand, est aussi celle que le poète convoque dans sa défense de Borduas en 1948. Dans une lettre au *Devoir* à propos du congédiement, Gauvreau ne lésine pas sur les superlatifs et autres adjectifs mélioratifs : parlant de « Borduas-grand-artiste » ou de « Borduas-peintre-de-génie », il soutient que l'homme est le « professeur le plus compréhensif et le plus intelligent<sup>(40)</sup> » qui soit.

D'autres défenseurs de Borduas – dont plusieurs de ses anciens élèves – participent également à cette amorce de mythification en proposant un portrait de l'homme qui emprunte à l'apologie. Tant sur le plan professionnel qu'artistique, Borduas est présenté comme un homme d'exception : il est considéré comme l'« un des hommes les plus importants de l'histoire de notre art<sup>(49, p. 1)</sup> » ou « *one of the rare Canadian innovators in art*<sup>(68)</sup> » et il est qualifié de « géant de l'art, [d']éducateur inlassable<sup>(93)</sup> ». Bernard Morisset, vantant l'« absolue intégrité » de Borduas, décrit ainsi son dévouement envers ses élèves :

il s'est dépensé corps et âme pour donner à ses élèves ce qu'il savait. Il dispensait inlassablement ses conseils et sa critique éclairée. [...] C'était un professeur hors pair, excessivement doué, généreux à transmettre ce qu'il savait. Personne mieux que lui ne savait faire la critique d'une œuvre de maître ou d'élève, pour ensuite en tirer des leçons. C'était pour l'École du meuble un honneur d'avoir un tel maître à son emploi<sup>(47)</sup>.

---

<sup>23</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 89.

Abnégation, sacrifice, lucidité, génie, singularité et prestige : toutes ces caractéristiques font de Borduas l'incarnation du guide éclairé. Professeur hors pair et infatigable, entièrement dévoué à la transmission de son savoir, il fait rayonner son influence sur ses étudiants et sur son employeur : il est à la fois maître et modèle et se trouve doté d'une valeur exemplaire.

Cette image, très incarnée au moment où il s'agit de défendre la légitimité de Borduas comme professeur à l'École du meuble, revêt un côté mystique plus tard dans la réception, alors que c'est l'artiste, et non plus le professeur, qui est l'objet de la mythification. Dans un article du 20 mai 1949, Borduas est en effet qualifié d'« artiste transcendant » et « voyant »<sup>(93)</sup>. Cette épithète, qui le situe à nouveau dans la filiation de Rimbaud, le gratifie des dons de l'artiste inspiré qui, aux prix de maints sacrifices, touche au sublime. L'auteur de ce texte, qui signe « Un automatiste », poursuit ainsi sa description pour le moins exaltée : « Archéologue de la matière humaine, [Borduas] fait l'accord avec tout le cosmos réel. Il est au diapason des “mystères objectifs”<sup>(93)</sup>. » Le motif oxymorique des « mystères objectifs » repris de « Refus global » confère ici une aura mystique à Borduas : doté d'une rare sensibilité, en harmonie avec le réel et le spirituel, avec le présent humain et le passé lointain, celui-ci serait apte à réunir les contraires, ce qui est caractéristique du mythe<sup>24</sup>; archéologue, détenteur de la connaissance première, il est celui qui maîtrise – voire qui construit – l'histoire et la mémoire. Sous ces puissants attributs associés à son potentiel créatif, Borduas se voit érigé en figure mythique de l'origine et de l'universel.

#### 5.4.3.2 Victimisation

Présenté par Claude Gauvreau comme l'égal des Rimbaud, Van Gogh, Ravel et Apollinaire, Borduas partage avec eux non seulement la grandeur, mais également le triste sort des artistes maudits, victimes, selon le poète, de « l'effarante incompréhension et de l'absurde bêtise qui ont accueilli la naissance de tous les chefs d'œuvre [...] depuis la Renaissance<sup>(40)</sup> ». Aussi Gauvreau se plaît-il à placer le renvoi de Borduas parmi d'autres cas d'injustices artistiques célèbres, s'interrogeant, au seuil de son plaidoyer, sur la légitimité de ce qu'il qualifie de « geste injuste » à l'égard de Borduas :

---

<sup>24</sup> « Le propre du mythe est de rendre cohérent, dans un langage second, une réalité complexe et des faits contradictoires. » (Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, 1998, p. 37.)

Va-t-on rejouer [...] le procès de Flaubert? Aura-t-on l'inconséquente audace de commettre encore l'ineffaçable et janséniste bévue de la condamnation de Baudelaire? Recommencera-t-on à lapider Manet<sup>(40)</sup>?

Rapproché cette fois de Flaubert, Baudelaire, Manet et de tous les créateurs réprouvés depuis la Renaissance, Borduas se voit conféré le statut du poète incompris et persécuté. Usant de cette stratégie de mythification, ses défenseurs l'érigent en victime, puis en martyr, dans le but de dénoncer ce qu'ils jugent une « cruelle injustice<sup>(51)</sup> ». Ainsi, dans sa lettre intitulée « On devrait protester », P. E. Vadnais déplore : « C'est pour avoir écrit quelques feuillets miméographiés que Borduas se voit jeter à la rue. Père de trois enfants, artiste en pleine période de création, professeur depuis 16 ans, Borduas est soumis à une criante injustice<sup>(37)</sup>. » Cet extrait, empruntant le ton pathétique de la désolation, rend manifeste l'articulation principale de l'argumentaire concourant à la victimisation de Borduas, soit le contraste entre la faute minimisée (« quelques feuillets ») et la peine exagérée (« jeter à la rue »).

En effet, dans le but de dénoncer la sanction infligée à Borduas, ses défenseurs s'emploient d'abord à atténuer l'importance de sa participation à *Refus global*. Ainsi, à en croire cette frange du discours critique, Borduas « a perdu sa situation pour avoir *signé* un manifeste *d'ordre artistique et culturel*<sup>(30, je souligne)</sup> ». La formule récurrente, « signé un manifeste polycopié d'ordre culturel et artistique<sup>(31)</sup> » (ou « *signed a cultural manifest*<sup>(68)</sup> »), participe de la stratégie mythificatrice en ce sens qu'elle falsifie la réalité en réduisant la part de responsabilité de Borduas, le faisant passer d'auteur à simple signataire de l'œuvre à l'origine de la sanction. En outre, l'inscription de l'œuvre dans le champ artistique vise ici à minimiser la dangerosité du geste en gommant la portée sociopolitique et morale du texte.

Au regard de cette faute, laquelle, ainsi décrite, paraît insignifiante, la sanction infligée est, pour sa part, dépeinte avec emphase. Le renvoi est ressenti, par les partisans de Borduas, comme une « exécution sommaire au profit d'un conformisme bien-pensant<sup>(55)</sup> » et comme une « violation [...] de la dignité de l'homme<sup>(82,83)</sup> ». Charles Doyon déplore qu'on traite Borduas « comme un vulgaire témoin de Jéhovah<sup>(36)</sup> » ou même comme un « meuble » (puisque « à l'École du meuble, on traite parfois les humains en meuble<sup>(36)</sup> »). De façon plus radicale, Doyon (sous son pseudonyme de Loup-garou) rapproche le cas de Borduas de ceux, entre autres, de Socrate, de Galilée, de Jeanne d'Arc, ainsi que des « victimes de la géhenne et de la mystique hitlérienne; [ou] de la botte de Staline »; à cette différence près, conclut-il,

qu'« [a]ujourd'hui, on ne liquide plus, on n'empale plus, on coupe les vivres, on met à pied<sup>(44)</sup> ». Les cas cités dans les « Litanies de l'intolérance » sont beaucoup plus graves que ceux, issus du milieu artistique, évoqués par Gauvreau. Le processus de victimisation, chez Doyon, n'a pas uniquement pour but de révéler une injustice : par ces analogies fortes, l'auteur recourt au *pathos* pour susciter un sentiment de pitié chez le lecteur, lequel entrevoit une corrélation potentielle entre congédiement et condamnation à mort, pour l'homme ainsi « priv[é] de son principal gagne-pain<sup>(37)</sup> ». Le portrait tracé de Borduas, « [p]rivé de ses sources de subsistance normales, abominablement maltraité jusqu'ici par l'ingratitude d'une patrie lymphatique [et vivant dans des] conditions de vie inhumaines<sup>(93)</sup> », le présente non plus seulement comme une victime, mais comme un martyr, un être sacrifié, puisque, en comparaison de la faute commise, la sanction imposée est jugée excessive, sans compter que l'adversaire est, quant à lui, démesurément puissant.

Afin d'accentuer encore davantage le tort fait à Borduas, ses défenseurs le dépeignent en effet comme un être démuné, persécuté par un adversaire prenant plaisir à sa déchéance. Dans un dialogue fictif mettant en scène Jean-Marie Gauvreau, Jacques Ferron (sous le pseudonyme de Jacques Lavigne<sup>25</sup>) fait avouer au directeur qu'il a « congédié Borduas pour humaniser son art »; la logique que lui impute Ferron est, qu'une fois à la rue, le peintre rejoindra ses anciens modèles qu'il a lui-même « dédaignées » et privés de travail en optant pour l'art abstrait, il prendra alors conscience des conséquences de ses choix et « s'humanisera<sup>(65)</sup> ». Cette mise en scène marque la volonté de Ferron de démoniser J.-M. Gauvreau en le figurant en être cruel et sans scrupule (mais également un peu dépravé puisqu'il s'agit, au final, de sauver « le sein de Ninon<sup>(65)</sup> »). De la même manière, Duplessis et son gouvernement sont présentés, par Guy Jasmin, comme tout-puissants et sans pitié dans cet article du *Windsor Daily Star* – lequel condense, pour les lecteurs hors du Québec plusieurs des aspects de la mythification rencontrés jusqu'à maintenant :

*Almost everybody blamed the provincial government for this impulsive gesture against an artist who does honor to Canada and who is the father of three young kids. But the government is overwhelmingly strong. The critics do not disturb Mr. Duplessis anymore. And Borduas is still out of a job. Would it not be queer if, like so many others talented young men, he had an offer of a good position across the border? What an exchange this would be for Quebec! Welcoming obscure collaborationist,*

---

<sup>25</sup> Voir Jacques Ferron, *Les lettres aux journaux*, Montréal, VLB Éditeur, 1985, p. 489, note 4.

*condemned to death in France*<sup>26</sup>, and squeezing out the talented local boy already touched by fame<sup>(68)27</sup>!

Les propos de Jasmin dans ce texte participent à la fois au discours de glorification et à celui de victimisation. D'une part, Borduas est dépeint comme faisant honneur au Canada et comme ayant déjà atteint le succès, ce qui en fait un personnage respectable : il est une fierté nationale, un talent local promis à une brillante carrière. D'autre part, malgré les appuis dont il bénéficie, le peintre demeure dans une situation précaire, laquelle est de surcroît susceptible d'affecter sa famille. Évoqué par plusieurs, le fait que Borduas est « [r]esponsable du bonheur de ses trois enfants<sup>(93)</sup> » contribue à lui attirer un capital de sympathie et à ternir la réputation d'un gouvernement irascible et insensible qui préfère sauver la vie de collaborateurs du régime de Vichy plutôt que de faire preuve d'indulgence à l'égard d'un artiste talentueux et d'un père de famille. Ici, Jasmin n'est pas très loin de Doyon qui, apparentant Borduas aux victimes d'Hitler, rapproche les responsables de son renvoi des autorités nazies. Le caractère de martyr de Borduas se trouve ainsi renforcé par le portrait que dresse la critique de ses oppresseurs. Ce type de description amplificatrice, qui participe sans conteste à la naissance du mythe de la Grande Noirceur véhiculé par l'historiographie québécoise dans les années soixante, est également à la base du *mythe Borduas* qui, certes, se consolidera pendant cette période, mais qui émerge, on le constate, bien avant sa mort.

L'extrait cité soulève un dernier point déterminant dans l'entreprise de mythification de Borduas : il s'agit du spectre de l'exil, lequel n'est pas exempt de considérations nationalistes, d'autant que cette question est une question sensible dans le domaine littéraire et artistique québécois<sup>28</sup>. Ce que Jasmin ne fait que suggérer à la fin de son texte, à propos du départ

---

<sup>26</sup> L'article réfère ici à l'Affaire Bernonville, ce comte français, collaborateur nazi qui s'est réfugié au Québec en 1946. En 1947, il est jugé *in absentia* en France et condamné à mort pour crime de guerre; la question de son extradition provoque alors une scission chez les élites québécoises et canadiennes. Voir à ce sujet Yves Lavertu, *L'Affaire Bernonville, le Québec face à Pétain et à la collaboration (1948-1951)*, Montréal, VLB éditeur, « Études québécoises », 1994.

<sup>27</sup> « Presque tout le monde blâme le gouvernement provincial pour le geste impulsif contre un artiste qui honore le Canada et qui est le père de trois jeunes enfants. Mais le gouvernement est extrêmement puissant. Les critiques ne dérangent plus M. Duplessis. Et Borduas reste sans emploi. Ne serait-il pas étrange si, comme plusieurs autres jeunes hommes talentueux, il reçoive une offre pour une bonne position de l'autre côté de la frontière? Quel échange cela serait pour le Québec! Accueillant un obscur collaborationniste condamné à mort en France et évincant le talentueux garçon local déjà touché par la gloire! » (Je traduis.)

<sup>28</sup> Qu'on pense à « Crémazie, exilé contre son gré », à « Grandbois, exilé volontaire », ou à Nelligan, dont la folie est une autre forme d'exil intérieur, cette figure de l'exil, réel ou discursif, hante la littérature québécoise, comme le fait voir le début d'un texte de Georges-André Vachon (« L'ère du silence et l'âge de

possible de Borduas, est exprimé explicitement dans l'article du *Canada*, « Garder notre élite chez nous », c'est-à-dire que « [s]oumettre au dirigisme intellectuel nos esprits créateurs et de brillants innovateurs en art, comme Borduas, cela, c'est encourager "la migration de nos nationaux vers d'autres pays"<sup>(31)</sup>. » Avant même le véritable exil de Borduas (il part pour les États-Unis en 1953, puis s'installe à Paris en 1955), la menace de son départ inquiète ses défenseurs. En évoquant cette possibilité dans leur plaidoyer, ceux-ci espèrent sans doute convaincre le gouvernement – sensible aux arguments nationalistes – de revenir sur sa décision. L'article « Borduas devra-t-il s'exiler?<sup>(93)</sup> » est également révélateur de la question qui se pose au lendemain du renvoi concernant l'avenir du peintre au Québec. L'auteur en vient à la conclusion que, si Borduas ne parvient pas à faire accepter son art dans la province, il « devra se résigner après tant d'autres à tenter le risque des voies de l'exil. [...] [I]l devra chercher ailleurs un peu de compréhension, d'intelligence et de liberté<sup>(93)</sup>. » Rejeté par sa patrie, Borduas semble donc contraint à l'exil. Son sort, tel que présenté par cette part du discours critique, acquiert dès lors un caractère d'exemplarité : il « prouve » que « le combat reste très dur et très coûteux pour les novateurs<sup>(93)</sup> » au Québec.

#### 5.4.3.3 Résurrection

Après la conférence de presse qu'il donne le 21 septembre 1948 au sujet de son renvoi, Borduas reste plutôt à distance de l'agitation qui a cours dans les médias. Par conséquent, lorsqu'on apprend qu'il participera à une exposition à la Galerie des Arts de Toronto, l'information est jugée digne d'être soulignée. Bien que Borduas n'y présente que trois toiles, cette exposition fait écrire à Charles Doyon « qu'à Toronto, [...] on donne à une peinture qui est sous le coup d'une suspension injuste l'occasion d'aborder un plus vaste public et de faire connaître ses idées<sup>(57)</sup>. » Cette nouvelle prend donc à la fois des allures de vengeance et de soulagement : elle prouve que le désastre annoncé était peut-être exagéré, que la carrière de Borduas n'est pas anéantie et que lui-même n'est pas encore condamné à mort.

---

la parole », *Études françaises*, vol. 3, n° 3, 1967, p. 309-321). Voir aussi à ce sujet : Gilles Marcotte, « Une poésie de l'exil » et « Le double exil d'Octave Crémazie », *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1962], p. 93-98, 99-111; Pierre Nepveu, « L'exil comme métaphore », *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 1999 [1988], p. 43-61; et Nicole Fortin, « L'exil : les tensions de l'appropriation du réel », *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique (1965-1975)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1994, p. 154-167.

Il en va de même en avril 1949, lorsque Borduas se voit décerner le premier prix de peinture au Salon du printemps du Musée des beaux-arts<sup>(89, 90)</sup>; Doyon s'exclame alors : « “The Montreal Museum of fine arts” corrige les injustices du ministère de la Jeunesse de l'Union nationale./ La revanche est éclatante!<sup>(90)</sup> » Par l'usage de l'anglais pour le titre de l'institution, Doyon semble à nouveau vouloir insister sur la reconnaissance différente que le milieu anglophone (qui compose une partie du jury du salon) et le milieu francophone (associé au gouvernement nationaliste) accordent à Borduas.

Borduas fait une nouvelle apparition publique en mai 1949, alors qu'il participe au Salon du printemps et qu'il prépare une exposition chez les frères Jacques et Guy Viau. La réprobation envers Borduas semble alors s'estomper et les appuis, s'affirmer, ce qui stupéfie un rédacteur du *Canada* qui coiffe du titre « Incroyable! » cette nouvelle témoignant du rétablissement de Borduas dans le milieu artistique :

Hier soir, à la radio d'État, l'École du meuble rendait un vibrant hommage à l'œuvre de Paul-Émile Borduas [...] à l'occasion de son récent succès au Salon du printemps et de l'exposition en cours de ses dernières créations. [...] Quand on sait que la même École du meuble jetait M. Borduas sur le pavé l'automne dernier[, il] y a de quoi s'étonner agréablement d'un pareil revirement d'opinion<sup>(92)</sup>.

Borduas, de retour à la peinture, semble rentrer dans les bonnes grâces des instances artistiques. Son aura de peintre talentueux et reconnu parvient alors à éclipser son incursion dans l'écriture pamphlétaire, d'autant plus que la critique tend à le dissocier des activités du groupe. En février 1949, Robert Cliche se réjouit en effet du fait que « Borduas semble délaisser peu à peu ses disciples qui l'ont entraîné dans une aventure qu'il doit être le premier à regretter<sup>(87)</sup>. » L'allégation de Cliche et le ton incrédule, mais ravi, du journaliste du *Canada* tendent à faire ressentir ce début d'année 1949 comme le moment d'une renaissance pour Borduas qui se détache des événements passés et participe à de nouveaux projets.

Dans cette perspective, l'exposition chez les frères Viau revêt bien « un caractère d'épreuve décisive<sup>(93)</sup> » pour l'artiste. Comme le révèlent les motifs de l'aube et du renouveau employés au début de son commentaire par Rolland Boulanger<sup>29</sup>, celle-ci s'apparente à un rite

---

<sup>29</sup> Signe de la réhabilitation de Borduas, Boulanger fait paraître en mai 1949 un article dans lequel il justifie son attitude antérieure envers le peintre, alors qu'il travaillait au *Montréal-Matin* à l'automne 1948. Désormais chroniqueur pour l'hebdomadaire *Notre temps*, il écrit : « Après avoir longtemps critiqué aux deux sens du mot le “Refus Global” de Borduas, pour des idées qui ont peu de relation directe avec son art, des raisons

de passage qui culmine en résurrection : « L'hermitage, le silence et le travail nous ramènent Borduas partiellement renouvelé [...] plus neuf que la gloire d'un radieux matin<sup>(94)</sup>. » Ayant profité d'une période d'isolement et de mutisme pour raviver son inspiration et bonifier sa production artistique, le peintre incarne ici la figure du sage qui sait tirer avantage des moments de tourmente<sup>30</sup>. On a ainsi l'impression que, pendant que ses amis cherchaient des moyens pour « punir ses bourreaux maigrelets [et pour] venger impitoyablement ce crime intellectuel<sup>(93)</sup> », Borduas préparait son retour à l'aide d'autres moyens, soit une exposition qui le relégitimerait comme peintre et la parution de l'essai autobiographique, *Projections libérantes*<sup>(98)31</sup>, visant à expliquer ses prises de position et ses ruptures, tout en mettant en perspective les rivalités et les querelles animant le milieu artistique à l'époque<sup>32</sup>. Bref, même s'il ne participe pas aux querelles dans les journaux, ni ne fait de coup d'éclat au lendemain de son renvoi, Borduas ne se résigne pas. Comme le signale Charles Doyon qui dresse un dernier portrait du peintre en résistant : « [d]'autres que Borduas se seraient soumis. Pas lui<sup>(100)</sup>. »

Il demeure cependant que cette figure de résistant – celle du « batailleur de Saint-Hilaire<sup>(86)</sup> » reconquérant le champ artistique – participe d'un épisode mythique qui n'aura pas de suite puisque la reconquête s'avère un échec. Donnant raison au titre de Boulanger, « Borduas entre parenthèses », l'exposition chez les frères Viau ne sera pas suffisante pour

---

d'ordre "politiques" m'ont "imposé" silence quand j'aurais eu la rare occasion dans le temps d'appuyer sur un point certaines de ses revendications : les circonstances sont connues. J'appartenais à ce moment-là à un journal du matin où, surtout en matière de "critiques" – *experte crede Roberto* –, on n'est pas trop libéral au sujet de l'exposition des idées personnelles./ On aurait pu, à l'occasion d'un article, ostracisé lui-même, savoir l'admiration que j'ai toujours portée à Borduas peintre, même si je n'ai jamais pris au sérieux ses positions "philosophico-sociales" et a-religieuses<sup>(91)</sup>. »

<sup>30</sup> Louise Vigneault affirme en effet que le martyr, figure à laquelle elle associe Borduas, sait « tir[er] partie de son exclusion et, dans une situation aliénante, arrive à conserver un contrôle symbolique de la situation. » (Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec – Collection Beaux-arts », 2002, p. 169.)

<sup>31</sup> Annoncé comme un règlement de comptes (« Bien des actes, bien des personnages y sont analysés<sup>(72)</sup> ») ou comme « un véritable pamphlet<sup>(63)</sup> », l'ouvrage est toutefois accueilli tièdement par la critique : en excluant les deux annonces de la parution, seuls 5 articles commentent l'œuvre plutôt rapidement et objectivement. De ces articles, 2 évoquent « Refus global »<sup>(99,100)</sup>, alors que 3 ne mentionnent nullement le texte antérieur de Borduas, ce qui explique qu'ils n'aient pas été retenus dans le corpus critique. Il s'agit de : Paul Valéry, « *Projections libérantes* de Paul-Émile Borduas », *Le Clairon*, 5 août 1949, p. 5; D. W. Buchanan, « *Projections libérantes...* », *Canadian Art*, vol. VII, n° 2, Christmas 1949, p. 81 et Roger Duhamel, « *Courrier des lettres* », *L'Action universitaire*, vol. 16, n° 1, octobre 1949, p. 68-70.

<sup>32</sup> Borduas, dans *Projections libérantes*, contribue à sa propre mythification, en affirmant que le geste arbitraire du ministre a « bris[é] une carrière », en prévoyant sa « misère noire prochaine » et en utilisant la forme passive (déresponsabilisante), pour évoquer l'écriture de « Refus global » (« *Refus global* fut écrit »)<sup>(98)</sup>. Sur le statut de *Refus global* dans ce texte, voir *infra* « Les derniers miles de la première réception », p. 244.

éviter l'exil au peintre quatre ans plus tard. Or, comme l'explique Louise Vigneault, cet échec est partie intégrante du mythe : il explique « pourquoi Borduas – et non Riopelle ou Pellan – [est] devenu un modèle pour la communauté<sup>33</sup> ». En effet, Vigneault soutient que cette figure de martyr – de « libérateur sacrifié, [de] rebelle devenu victime par l'échec de sa mission<sup>34</sup> » – plaît à la communauté québécoise qui éprouve à son égard de la sympathie, se reconnaissant dans ceux « qui, comme elle, ont lutté pour acquérir une reconnaissance de leur position, et ont échoué dans cette entreprise<sup>35</sup>. »

Ce long détour par la construction de ce qui est devenu le *mythe Borduas* permet en somme de mieux voir que, d'une part, celui-ci prend naissance avant les dates généralement retenues par la critique et que, d'autre part, il participe pleinement de l'occultation de *Refus global* (mais aussi de « Refus global ») puisque l'importance accordée à la figure de Borduas prend des proportions si considérables qu'elle tend à faire ombre à tout ce qui l'entoure.

\*\*\*

À la suite des difficultés engendrées par la matérialité du recueil, l'état du champ culturel et l'incompréhension de la critique, le renvoi de Borduas constitue donc un quatrième obstacle à la réception du recueil. Celui-ci, en raison de l'importance de sa couverture médiatique, agit à la fois comme un *nœud focal* et comme un *pivot* dans la réception de *Refus global*.

*Nœud focal* d'abord, puisque pendant la phase du renvoi (du 18 septembre au 30 octobre), le discours se condense autour du congédiement de Borduas. Il est dès lors difficile pour les critiques d'aborder l'œuvre sans commenter cet événement, la conséquence ayant supplanté la cause comme objet principal du discours. Le renvoi figure ainsi un premier passage obligé qui restreint la réception du recueil au texte éponyme, du groupe à l'individu ciblé, Borduas. Aussi, dans la foulée, l'éventail des significations du syntagme « *Refus global* » se trouve-t-il désormais réduit à un seul signifié : celui du texte à l'origine du congédiement.

Le congédiement agit également comme *pivot* du discours de réception en ce sens qu'après la phase du renvoi, le discours dévie vers des sujets multiples, plus larges que la cause première du congédiement qu'est le texte éponyme. Il y a donc dispersion du propos :

---

<sup>33</sup> Louise Vigneault, *op. cit.*, p. 174.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 174.

Borduas et son texte servent alors de *point de référence* pour aborder des sujets tels que la liberté d'expression ou le rôle de l'État dans l'éducation. Autrement dit, les débats entourant le renvoi n'abordent pas le texte, mais le contexte de la parution; ils ne visent pas à défendre la qualité ou la valeur de l'œuvre, mais un principe, une idéologie ou une conception de l'art excédant l'œuvre et même l'événement ponctuel qu'est le renvoi. À cet égard, les désignations « l'affaire » ou « le cas » Borduas témoignent bien de la généralité des sujets abordés et de la prééminence de l'auteur sur l'œuvre (il n'est pas question ici de « l'affaire *Refus global* » ou du « cas "Refus global" »).

Ce quatrième facteur ayant conduit à une réception partielle du recueil a ceci de particulier qu'il ne touche pas uniquement les composantes marginales, mais aussi le texte éponyme, ce qui peut sembler paradoxal puisque ce texte est à l'origine du renvoi. Or, dans le cadre de la mythification de Borduas, c'est *l'individu-victime-du-renvoi* qui est en cause et non *l'auteur-d'un-texte-révolutionnaire*. « Refus global » ne sera mythifié que dans les années 1960, lorsqu'on lui accolera une teneur prophétique. On peut dès lors conclure que le texte ne deviendra mythe que grâce à Borduas et à ses défenseurs qui élèvent l'auteur au rang de guide éclairé, de victime, puis de martyr, figure exemplaire de l'échec de la grandeur au Québec.

Par ailleurs, si Borduas subit seul les sanctions liées à la parution de *Refus global*, ce n'est pas uniquement parce qu'il est l'auteur du texte éponyme, mais parce que lui seul occupait une fonction d'influence à l'époque. En ce sens, sans le renvoi – qui découle directement de cette position d'influence –, il est légitime de soutenir que le statut de « Refus global » dans l'histoire culturelle du Québec eût été tout autre. De même, on peut supposer que, si le texte éponyme avait été écrit par Gauvreau, Sullivan ou Cormier par exemple, il n'aurait pas provoqué le même type de sanction ni n'aurait suscité la même quantité de discours – ce que tend d'ailleurs à confirmer le peu d'intérêt accordé par la suite aux composantes marginales.

Le statut qu'avaient les différents créateurs du recueil au moment de publier *Refus global* permet donc d'expliquer en partie les conséquences distinctes qu'a eues le renvoi sur la réception des diverses composantes. La prise en compte du pôle auctorial se révèle essentielle à la compréhension de la réception : elle joue un rôle à la fois en amont de la parution, en fonction de la position occupée par les auteurs dans le champ, et en aval de celle-ci, en regard de l'attitude des auteurs confrontés à la critique, attitude dont il sera question dans la dernière section de ce chapitre.

## 5.5 Composer avec la critique : les répliques des Automatistes

« “On ne lance des pierres qu’aux arbres qui portent des fruits”, confirme le dicton. »

Claude GAUVREAU<sup>(86)</sup>

Quel rôle joue l’auteur dans le processus de réception de son œuvre? L’exemple de Borduas montre bien que le statut professionnel ou social de l’auteur ainsi que le portrait qui en est tracé pendant la réception peuvent affecter la façon dont l’œuvre sera reçue. Or, qu’en est-il lorsque l’auteur (ou les auteurs) s’avise de participer activement à la réception, par des lettres ouvertes aux journaux, par exemple? Cela dépend certes de l’attitude qu’adopte celui-ci, de la nature de son propos, voire de la réceptivité de l’appareil critique à de telles interventions. Or, puisque l’auteur qui intervient dans le discours critique sur son œuvre le fait généralement en opposition à celui-ci, pour le contredire ou le dénoncer, on peut poser l’hypothèse qu’un des effets de cette intervention serait l’émergence d’une polémique. Le cas des Automatistes est, en ce sens, révélateur.

Cette dernière section du cinquième chapitre prend donc pour objet les lettres ouvertes des Automatistes participant de la réception de *Refus global* et de l’affaire Borduas. Ces interventions sont interrogées en fonction des polémiques qu’elles engendrent, lesquelles – bien davantage que les lettres elles-mêmes – agissent sur la (non-)réception du recueil. À cet égard, il convient de préciser le sens donné au mot « polémique », d’autant plus que chacune des trois parties de cette section pose la question du polémique sous un angle différent et donne au mot des inflexions distinctes. Pour ce faire, je tirerai parti des trois catégories proposées par Dominique Garand dans son essai *La griffe du polémique*, soit la(les) polémique(s) (« le conflit spectacularisé entre discours »), le polémisme (« la parole violente individuelle ») et le polémique (« le social comme espace de luttes et de contradictions »)<sup>1</sup>, lesquelles correspondent aux trois niveaux d’analyse envisagés ici.

---

<sup>1</sup> Dominique Garand, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L’Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 27. Garand ajoute à ces catégories, celle de l’agonique relevant du désir et de l’inconscient. Je ne m’arrêterai pas à ce quatrième niveau de polémique qui, en réalité, « traverse tous les niveaux (pour les déborder) » puisqu’il excède les cadres d’une recherche sur les conditions de la réception. En outre, si les questions d’exil, de nation ou de liberté d’expression traitées précédemment pourraient relever d’une trame agonique sous-jacente, celles-ci – paradoxalement – ne sont jamais soulevées dans les polémiques, lesquelles restent plutôt anecdotiques. En effet, comme l’explique Garand lui-même, « certains textes polémiques, des textes journalistiques notamment, n’ont pas leur racine

Dans un premier temps, il s'agira de décrire chacune des « polémiques », ou des situations polémiques, dans lesquelles les Automatistes sont impliqués. Le terme correspond ici à la définition d'usage qu'en donne Dominique Maingueneau dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* : une polémique est « une succession plus ou moins longue de textes qui s'opposent sur une "question"<sup>2</sup> ». Ainsi, pour qu'il y ait une polémique, l'échange nécessite un minimum de deux textes (le texte qui amorce l'échange (*l'embrayeur*) et la réponse d'un opposant) rédigés par un minimum de deux polémiqueurs<sup>3</sup>. Si *l'embrayeur* enclenche la polémique, sous sa forme textuelle, il est lui-même une réaction à un événement antérieur que je nommerai *catalyseur*; cet événement, qui n'est pas nécessairement un texte, doit être repéré en amont de la polémique pour comprendre les raisons de celle-ci. Le mécanisme complexe de la polémique explique le choix d'une présentation descriptive des polémiques dans la première partie de cette section; il s'agira alors, pour chacune, de repérer l'événement catalyseur, de décrire l'article embrayeur, puis de résumer les différentes réponses à ce premier article. Bref, il s'agira de situer le contexte, les acteurs et les enjeux des échanges.

Une fois les polémiques décrites, le deuxième temps sera celui de l'étude du *polémisme*, substantif qui, calqué sur le sens adjectival de « polémique », « réfère à un certain régime du discours où la parole a une visée réfutatrice intense<sup>4</sup> ». Puisque le *polémisme* relève du fonctionnement discursif, l'analyse interrogera l'image des Automatistes – leur réputation – que véhiculent les critiques à travers leurs textes, ainsi que l'image que les Automatistes construisent d'eux-mêmes – leur *éthos* – dans leurs lettres aux journaux. L'une et l'autre de ces identités discursives mettent en évidence l'attitude de polémiste des membres du groupe qui tentent (en vain par moment) de susciter l'adhésion du lecteur du journal, lequel, malgré sa position de tiers, est bel et bien le destinataire qu'il s'agit de convaincre.

---

dans la situation agonique. [...] leur portée est trop limitée [...], leurs enjeux trop ponctuels pour qu'on songe à y retracer la trame agonique de fond. » (« Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Annette Hayward et Dominique Garand (dir.), *États du polémique*, Québec, Nota bene, « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 22, 1998, p. 221.)

<sup>2</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 437.

<sup>3</sup> Si on peut dire de Claude Gauvreau qu'il est un « polémiste » au sens presque professionnel du terme, ce n'est pas le cas de tous les intervenants des polémiques, le terme « polémiqueur » sera donc employé de façon générique et pour désigner certains individus s'adonnant à la polémique de manière ponctuelle. (Voir Christian Plantin, « Des polémistes aux polémiqueurs », dans Gilles Declerc, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *La parole polémique*, Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences. Époques moderne et contemporaine », 2003, p. 377-408).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 438.

Enfin sera venu le temps (le troisième) d'explicitement comment *le polémique*, comme force sous-tendant les discours peut agir sur la réception et rendre vaine toute tentative de conciliation, mettant ainsi fin à la première réception de *Refus global*.

### 5.5.1 *Le goût pour la polémique*

Le goût des Automatistes pour la polémique est connu, ne serait-ce que par celui de Claude Gauvreau, souvent présenté comme « poète, dramaturge et polémiste<sup>5</sup> ». Durant la première réception de *Refus global*, l'auteur de « Bien-Être » n'est cependant pas le polémicien le plus actif du groupe, bien qu'il soit le seul à n'intervenir qu'individuellement. De fait, parmi les huit lettres envoyées aux journaux par des Automatistes, Claude Gauvreau en signe trois, alors que son frère, Pierre, et Jean-Paul Riopelle en paraphent quatre – dont trois collectivement. Pour sa part, Maurice Perron participe aux trois textes collectifs, tandis que Françoise Riopelle et Magdeleine Arbour apposent leur signature au bas de deux de ceux-ci. Borduas, quant à lui, ne prend part à aucune des polémiques, même si son nom y est souvent évoqué; ce sont donc les jeunes Automatistes qui, en entretenant ces échanges parfois houleux, forgent l'image du groupe, image qui n'est pas sans conséquence sur le destin du recueil dont ils sont les auteurs.

#### 5.5.1.1 Description des polémiques

Du 28 septembre 1948 au 28 février 1949, les huit lettres des Automatistes ont suscité une dizaine de réponses. En incluant les articles *catalyseurs* (ceux qui provoquent des polémiques), le corpus des polémiques compte vingt-cinq textes répartis en six échanges, d'où la nécessité de tracer ici une brève description des causes des conflits, de leur déroulement et des acteurs qui y prennent part<sup>6</sup>.

La première intervention automatiste qui, agissant comme *embrayeur*, enclenchera une polémique est le texte que Claude Gauvreau envoie au *Devoir* au sujet de la mise à pied de

---

<sup>5</sup> Voir la notice biographique du Centre des auteurs dramatiques ([En ligne] [http://www.cead.qc.ca/cead\\_repertoire/id\\_auteur/181](http://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_auteur/181)) et celle du *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* (Montréal, Fides, 1989) (*Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, [En ligne] [http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/document.xsp?id=0704&qid=sdx\\_q0](http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/document.xsp?id=0704&qid=sdx_q0)) (consultés le 8 août 2014).

<sup>6</sup> Un tableau fourni en annexe I (p. xiv) rassemble ces principales informations de façon schématique.

Borduas<sup>(40)</sup>. Il y dénonce, à l'aide d'une série de questions, l'absence d'explication de la part du gouvernement et de l'École du meuble à propos des « motifs réels de ce geste injuste » :

Qu'attend-on pour justifier cette féroce imbécillité [...] ? Quand aura-t-on la gaillardise d'avancer des accusations précises, de faire connaître des torts démontrés ? [...] Que pense de toute l'affaire M. Jean-Marie Gauvreau ? [...] Oui ou non, considère-t-il que les cours de M. Borduas étaient mauvais ou nocifs<sup>(40)</sup> ?

Si la cible de ce texte est Jean-Marie Gauvreau (ou plus largement ce « on » indéfini référant aux responsables du renvoi), son destinataire est le lectorat du *Devoir* que Claude Gauvreau cherche à rallier à la cause de Borduas. Aussi Gauvreau n'attend-il pas de réponses à ses questions : celles-ci visent plutôt à faire ressentir aux lecteurs le vide laissé par le silence des autorités. Bien que l'origine – ou le *catalyseur* – de cette intervention (le congédiement) soit un événement extérieur, la rédaction du *Devoir*, qui a déjà fait paraître quelques textes sur le sujet, s'autorise une réponse qui prend la forme d'une « Note » assez longue ajoutée à la fin de l'article. Celle-ci a pour but de justifier la publication du texte et de dissocier le journal de son propos, tout en soulignant les faiblesses de l'argumentation et en condamnant les attaques *ad hominem* qui s'y trouvent. Cette polémique, bien que ponctuelle, est exemplaire de l'effet perlocutoire de la parole polémique de Gauvreau qui pousse le journal à réagir même s'il n'est pas pris à parti.

De même, du fait qu'elle ne suscite qu'une seule réplique, la lettre de Pierre Gauvreau, Riopelle et Perron au *Clairon* peut apparaître comme une polémique mineure; elle est pourtant révélatrice du ton et de l'attitude des Automatistes à l'égard de la critique, lesquels jouent un rôle important dans l'effet qu'auront les polémiques sur la réception de *Refus global*. L'origine de cette polémique reste indéterminée, mais se situe dans la couverture médiatique antérieure du cas Borduas puisque l'intervention des Automatistes se présente à la fois comme un résumé des arguments soulevés jusque-là par les « quelques rares protestations publiées » et comme « une mise au point [...] essentielle préalablement à une défense<sup>(55)</sup> » de Borduas. Parue le 29 octobre, soit à la fin de la phase que j'ai définie comme celle du renvoi<sup>7</sup>, cette lettre vise à donner un nouveau souffle aux témoignages d'appui envers le peintre. Or, en affirmant que *Le Canada* « vient de fermer ses colonnes à la défense de Borduas<sup>(55)</sup> », le collectif s'en prend à un de ses alliés dans la dénonciation du renvoi. Cette allégation lui vaut

---

<sup>7</sup> Voir *infra* « 3.2.2 Le renvoi de Borduas », p. 70.

une réplique de Guy Jasmin qui, défendant son journal, souligne à juste titre que « c'est *Le Canada* qui a présenté le plus d'articles, de lettres et de reproductions sur cette question<sup>(58)</sup> ». Le rédacteur en chef en profite également pour signaler « la part considérable du "Devoir" dans cette même affaire<sup>(58)</sup> » et pour affirmer ne pas douter que, si *Le Clairon* avait été un quotidien au lieu d'un hebdomadaire, il aurait lui aussi « porté une attention plus étendue<sup>(58)</sup> » à Borduas. Bref, si Jasmin prend la chose « avec amusement », il s'assure de rallier les forces journalistiques de sorte que l'échange n'aura de suite ni dans *Le Clairon*<sup>8</sup> ni dans *Le Canada*, les Automatistes préférant attaquer sur un autre front : celui du *Devoir*.

Plus substantielle est la troisième polémique qui oppose les mêmes membres du groupe, auxquels s'ajoutent Françoise Riopelle et Magdeleine Arbour, au chroniqueur du *Devoir*, Gérard Pelletier, et à Jacques Dubuc, un lecteur avec lequel Pelletier avait amorcé préalablement une discussion sur *Refus global*. Cet échange entre Pelletier et Dubuc<sup>(38,56,56a)</sup>, qui s'annonçait comme une véritable lecture du recueil sur le mode dialogique, agit comme un *catalyseur* provoquant la réaction des Automatistes, lesquels souhaitent intervenir « avant que ne s'engage définitivement une polémique<sup>(61)</sup> » entre les deux hommes. Comme la précédente, cette polémique fait dévier le propos vers la couverture médiatique faite à l'œuvre et le rôle de la critique qui, selon les cinq signataires, « a failli, on ne peut mieux, devant REFUS GLOBAL<sup>(61)</sup>. » Cette lettre, que le journal titre « Les surréalistes nous écrivent », est immédiatement suivie de « Notre réponse aux surréalistes », texte dans lequel Pelletier « repren[d] point par point<sup>(62)</sup> » les reproches et questions soulevés par ses interlocuteurs pour y répondre de manière plutôt posée. Or, ce premier échange suscite une nouvelle lettre des Automatistes<sup>(66)</sup> et une nouvelle réponse de Pelletier<sup>(67)</sup> dont le ton est plus virulent et qui sont publiées sous la forme d'un seul texte regroupant attaques et réfutations sous un titre évocateur : « L'impossible dialogue ». Enfin, Dubuc répond à son tour aux Automatistes par une lettre intitulée « La peau du lion et l'âne. En marge du "Refus global" et de ses piètres défenseurs<sup>(71)</sup> ». Comme le suggèrent ces deux titres, malgré la volonté première des partis de discuter la question de *Refus global*, le débat se fait « en marge » – voire au détriment – de l'œuvre et dans une attitude peu favorable à la discussion. Cette polémique, qui s'est étendue

---

<sup>8</sup> Ce journal qui a toujours appuyé les Automatistes se permettra même une pointe à leur endroit dans une note de la rédaction : « L'ami Jasmin a raison; probablement que les trois signataires de la lettre [...] ne lisent pas le "Canada" tous les jours. Ils ne peuvent que s'offrir le "Clairon" un jour maigre<sup>(58a)</sup> ».

sur près d'un mois, permet de constater l'effet (funeste) d'une intervention automatiste dans l'échange entre Dubuc et Pelletier qui, à l'origine, abordait le recueil de front.

Au contraire des critiques catholiques de gauche que sont Pelletier et Dubuc, le Père dominicain Hyacinthe-Marie Robillard montre peu d'ouverture à l'égard de *Refus global* et du surréalisme en général comme en fait foi sa conférence présentée en décembre 1948 à l'Université de Montréal<sup>9</sup>. Or, ce ne sont pas les quelques phrases sur *Refus global* au cours de la conférence qui font réagir Pierre Gauvreau, mais l'attitude du Père Robillard ainsi que la couverture de l'évènement faite par *Le Canada*. D'une part, P. Gauvreau accuse Robillard d'avoir retranché, pour sa conférence de Montréal, des passages prononcés antérieurement dans une présentation à Ottawa parce que, soutient-il, ces passages auraient facilement été réfutés par un public montréalais composé en partie d'Automatistes. D'autre part, P. Gauvreau reproche au *Canada* de s'être contenté de reproduire, en guise de compte rendu de l'évènement, le texte fourni au public<sup>10</sup>, lequel résumait plutôt la conférence ontarienne. De cette négligence découlent les deux autres critiques formulées par P. Gauvreau, soit celle d'avoir intitulé l'article « Le surréalisme est mort », alors même que le passage sur la mort du surréalisme était précisément un de ceux qui avaient été retranchés dans la conférence montréalaise, et celle de ne pas avoir mentionné le débat ayant suivi la conférence, lequel par « l'intervention vigoureuse de quelques surréalistes [...] infirm[ait] fort l'affirmation du titre<sup>(80)</sup> »<sup>11</sup>. La rédaction du journal réplique alors par une courte note<sup>(80a)</sup> opposant à la critique de P. Gauvreau une lettre de remerciement que lui a fait parvenir Robillard et qui légitime l'article. Quant au Père dominicain, il réagit par un nouveau texte dans lequel il reconnaît ne pas avoir abordé la question de la mort du surréalisme dans sa conférence montréalaise, mais cela uniquement faute de temps, soutient-il, déplorant par le fait même les sous-entendus des Automatistes<sup>(81)</sup>. Ainsi se clôt cette polémique qui met bien en évidence les deux cibles de choix des Automatistes : les chrétiens et les critiques; de même que leurs sujets de prédilection : la couverture médiatique et le statut (existence, dynamisme) du mouvement.

---

<sup>9</sup> D'après les comptes rendus qu'en ont donnés les journaux, le texte de cette conférence correspondrait au texte publié en 1950 dans *Amérique française*<sup>(74)</sup>, qui porte d'ailleurs un titre similaire.

<sup>10</sup> Ce texte est en fait repris tant par *Le Canada*<sup>(76)</sup> que par *La Presse*<sup>(75)</sup> et par *Le Devoir*<sup>(77)</sup>.

<sup>11</sup> Outre celui concernant le titre, les mêmes reproches auraient pu être faits au *Devoir*<sup>(77)</sup>. En effet, seule *La Presse* retranche du résumé fourni l'assertion sur la mort du surréalisme et ajoute au texte de Robillard une mise en contexte et un compte rendu du débat, incluant les interventions de « M. Claude Gauvreau<sup>(75)</sup> ».

Ces deux sujets sont également au cœur de la polémique suivante, provoquée cette fois par une entrevue accordée par la peintre Agnès Lefort au critique d'art du *Canada*, Marcel Gagnon. Lefort, qui revient d'Europe, aurait affirmé, selon les propos rapportés par Gagnon, que l'automatisme « ne semble avoir eu jusqu'ici que de faibles échos en dehors des frontières<sup>(53)</sup> ». Cette déclaration, qui met le feu aux poudres automatistes, engendre des répliques de Jean-Paul Riopelle et de Claude Gauvreau. Riopelle, dans un style plutôt argumentatif, réfute l'affirmation en énumérant des articles sur l'automatisme parus en Europe et des expositions qui y ont eu lieu – dont celle qu'il a organisée avec Fernand Leduc au Luxembourg et qui a été visitée, souligne-t-il avec insistance, par André Lhote, le maître chez qui Lefort étudiait alors<sup>(59)</sup>. Gauvreau, plus polémiste, produit quant à lui un long texte dans lequel il s'en prend à ceux qui « se sentent irrémisiblement attaqués [par] le dynamisme de la pensée surrationnelle<sup>(60)</sup> ». Développant les arguments de Riopelle, il leur ajoute une charge en règle contre Lefort et Lhote qu'il disqualifie tant comme peintres que comme individus. Gauvreau reproche aussi à Marcel Gagnon de ne pas avoir informé ses lecteurs de la réelle valeur de Lefort et d'avoir été complaisant à l'endroit de celle-ci en raison de ses amitiés dans « les milieux diplomatiques officiels<sup>(60)</sup> ». *Le Canada*, qui n'avait pas réagi à la lettre de Riopelle, le fait à celle de Gauvreau pour défendre « la bonne pièce de journalisme d'information » de Gagnon<sup>(60a)</sup>, dont la compétence a été rudement attaquée.

Enfin, une dernière polémique s'élève en février 1949. Exceptionnellement, ce ne sont pas les Automatistes qui enclenchent la polémique, ils font plutôt partie de l'événement catalyseur, soit la parution, dans *Le Devoir*<sup>(82)</sup> et dans *Le Canada*<sup>(83)</sup>, d'une protestation collective signée par un collectif d'artistes dénonçant la loi du cadenas du gouvernement duplessiste<sup>(82,83)</sup>. C'est en réaction à leur participation à cette lettre que Robert Cliche, alors avocat en Beauce, prend à parti les Automatistes dans un texte dont le titre seul – « Ceux qui cadenaseraient volontiers l'atelier de Pellan<sup>(85)</sup> » – le prédispose au rôle d'embrayeur polémique. Le titre est clair en effet : Cliche reproche aux Automatistes (dont il exclut Borduas) de condamner une attitude qu'ils adoptent eux-mêmes : celle de l'intolérance à une pensée qui diffère de la leur. La réaction automatiste vient à nouveau de Claude Gauvreau<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Il est à noter que la réplique de Gauvreau est précédée d'une lettre de Jacques Ferron, aussi signataire de la protestation. Ferron, qui s'attaque à son beau-frère (Cliche est l'époux de Madeleine Ferron), le traite notamment d'« intellectuel de province », ce qui fait écrire à la rédaction du *Canada* que, trop occupé à

qui s'en prend sévèrement à Cliche tout en fournissant une explication de la philosophie automatiste axée, dans une perspective de réfutation, sur l'ouverture et la disponibilité du groupe. Tout en reconnaissant le mérite des précisions apportées par Gauvreau, Cliche réitère sa position deux semaines plus tard dans une nouvelle lettre dans laquelle il dresse un portrait sévère du groupe tel qu'il est perçu de l'extérieur, c'est-à-dire comme un groupe fermé, « une caste » « pratiqu[ant] une peinture essentiellement hermétique » et « voul[ant] que le monde se gouverne de par [ses] idées<sup>(87)</sup> ». Cette polémique dévoile donc l'aspect doctrinaire de l'attitude des Automatistes qui, on le verra, s'avérera dommageable pour leur image et contribuera à les discréditer auprès du public, mais aussi auprès de la critique, ce qui ne sera pas sans effet sur la réception de *Refus global*.

En somme, les deux sujets de prédilection des Automatistes dans ces polémiques, soit le rôle de la critique et le statut de l'automatisme, sont inextricablement liés mais, d'une telle manière, que l'on peut percevoir d'ores et déjà ce que cette position a d'insoutenable. Les Automatistes cherchent en effet à asseoir leur légitimité en discréditant la critique, alors même que celle-ci constitue une des principales instances de légitimation pour un jeune groupe qui, en raison de la nature même du recueil (pluridisciplinarité, avant-gardisme, propos critiques sur les valeurs sociales communément admises), ne peut jouir de la reconnaissance des instances plus traditionalistes du monde des arts à l'époque.

#### 5.5.1.2 Le statut de *Refus global* dans les polémiques

Les descriptions des polémiques entourant l'affaire Borduas permettent de constater que, à l'exception de celle avec Pelletier et Dubuc, celles-ci n'ont pas pour objet principal *Refus global*. Néanmoins, l'œuvre n'est pas totalement absente : elle sert, selon les cas, de *prétexte*,

---

invectiver Cliche, Ferron « [a] oublié d'apporter une réplique à l'argument principal ». (Jacques Ferron, « Réponse à Me Cliche? » [lettre ouverte], *Le Canada*, 16 février 1949, p. 4). Aussi Cliche, dans sa réponse, ne « [s]'occup[e-t-il] pas<sup>(87)</sup> » de la lettre de Ferron qui, juge-t-il, ne mérite pas de réplique. Outre le peu qu'elle apporte à la polémique, cette lettre n'a pas été retenue dans le corpus puisqu'elle n'aborde pas l'automatisme. Il en est de même pour les trois autres textes qui complètent la polémique dans *Le Canada*. (Jacques Ferron, « Peur du surréalisme et de la vérité », 3 mars 1949, p. 4; Pierre Gauvreau, « Mise au point adressée à Robert Cliche », 7 mars 1949, p. 4; et P.-E. Vadnais, « De Pellan, de l'Automatisme et de la "haine brûlante" pour tous le Cadenas », 11 mars 1949, p. 4.) Or, pour connaître les dessous de la polémique, et notamment la relation entre Ferron et Cliche, il faut aussi lire la correspondance privée que Cliche adresse à Ferron (« Trois lettres inédites de Robert Cliche à Jacques Ferron », dans *Les lettres aux journaux*, Montréal, VLB Éditeur, 1985, p. 498-502).

de *référence* ou de *source* sur lesquels reposent les thèses énoncées<sup>13</sup>. Bref, tout comme le renvoi, les polémiques contribuent à la dispersion du discours critique et à l'enfouissement de l'œuvre sous un amas d'autres discours s'appuyant plus ou moins directement sur elle.

*Refus global* est d'abord convoqué, dans la première polémique, comme la *cause du renvoi*. Tant Gauvreau que la rédaction du *Devoir* y réfèrent en ce sens : alors que le premier exige des explications à propos du renvoi : « Borduas est le rédacteur de "Refus global". Qu'y a-t-il là de répréhensible<sup>(40)</sup>? », le journal répond : « Mais ces motifs furent donnés déjà : c'est le manifeste qui est clairement visé<sup>(40)</sup>. » La question de Gauvreau demeure donc sans réponse ou plutôt la rédaction lui renvoie sa question en guise de réponse (ce qui est répréhensible, c'est « Refus global »). L'œuvre est ainsi prise dans une logique circulaire qui la confine à être la cause d'une conséquence, cause dont les fondements ne méritent pas d'être interrogés et qui n'a d'intérêt que par ses effets. On est ici en présence de ce que Chaïm Perelman nomme un *argument pragmatique*, lequel « permet d'apprécier un acte ou un événement en fonction de ses conséquences favorables ou défavorables » et fait en sorte « que l'on croie tenir à quelque chose pour sa valeur propre, alors que ce sont les conséquences qui, en réalité, importent<sup>14</sup> ». Aussi, pour certains critiques adhérant à cette logique, il semble inutile d'étudier « Refus global » pour lui-même : la condamnation de Borduas témoignant à elle seule du caractère condamnable du texte<sup>15</sup>.

Dans les polémiques concernant la couverture médiatique, *Refus global* acquiert le statut d'*objet de discours*, c'est-à-dire un objet sur lequel se construit du discours. Dans une telle perspective, la critique est placée « devant REFUS GLOBAL<sup>(61,62)</sup> » comme devant un objet fixe qui ne nécessite pas d'être étudié; ce qui est analysé alors, c'est le discours que l'objet provoque – l'effet et non la cause. Cette part du discours critique est donc métacritique : elle commente, dénonce ou oriente les réactions et les positions antérieures des commentateurs, alors que l'objet premier de la critique (*Refus global*) devient secondaire. Le collectif automatiste, lorsqu'il intervient dans *Le Clairon* « préalablement à une défense possible de

---

<sup>13</sup> Voir le tableau en annexe pour plus de détails.

<sup>14</sup> Chaïm Perelman et Lucie Olbrecht-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988 [1958], p. 358, 359.

<sup>15</sup> On peut certainement soutenir que cette logique est en encore valide aujourd'hui, bien que la valeur en a été renversée : la condamnation témoignant dorénavant du caractère subversif du texte, lequel n'est pas davantage interrogé. C'est là une des bases du mythe « Refus global ».

Borduas<sup>(55)</sup> » ou lorsqu'il interrompt l'échange entre Pelletier et Dubuc pour établir quelle doit être la « position permettant de discuter l'essentiel de la question<sup>(61)</sup> », contribue ainsi, bien qu'involontairement, à reléguer l'œuvre au second rang des objets du discours. Autrement dit, en axant leur intervention sur la façon dont il faut lire *Refus global*, le collectif fait dévier le propos vers des questions relevant de l'épistémologie de la critique, écartant celles relevant de l'herméneutique de l'œuvre.

Cause du renvoi ou objet de discours, *Refus global* devient aussi, lors des polémiques, une *référence* à laquelle les Automatistes renvoient les lecteurs. L'œuvre permet ainsi de faire l'économie de certains développements : par exemple, Claude Gauvreau, dans sa réponse à Agnès Lefort, indique la référence au passage soutenant son propos dans le texte éponyme : « (cf. "Refus Global", p. 2) »; ailleurs, il renvoie le lecteur aux « raisons expliquées dans "Refus global" » ou au « lexique de "Refus global" [*sic*]<sup>(60)</sup> ». Cette stratégie évite donc que l'argumentaire soit alourdi par des définitions ou des digressions qui, du reste, lui feraient perdre sa portée polémique. Dans ce contexte, l'œuvre sert de complément théorique au texte polémique, évitant du même coup au polémiqueur d'être critiqué pour l'insuffisance de sa démonstration. Aussi Gauvreau se contente-t-il d'orienter vers l'œuvre le lecteur avide d'approfondissement : « Quant aux bases fondamentales de l'automatisme surrationnel (dont je n'ai traité ici que fort superficiellement), le manifeste "Refus global" se charge d'y apporter des éclaircissements lumineux<sup>(60)</sup>. » La stratégie est d'autant plus efficace ici qu'Agnès Lefort a admis ne pas avoir lu *Refus global*<sup>(53)</sup> : en faisant reposer son argumentaire sur l'œuvre, Gauvreau s'arroge donc toute l'autorité dans le débat puisque Lefort ne peut être jugée compétente en la matière. Ainsi, *Refus global*, bien qu'il ne soit pas l'objet premier de la polémique, y joue un rôle important : Gauvreau l'érige en *point de référence*, il constitue la base commune sans laquelle la discussion est impertinente.

Si *Refus global*, comme *référence*, peut servir à faire l'économie de certains développements, comme *source*, il permet de soutenir l'argumentation à l'aide de citations tirées de l'œuvre. Il devient alors le lieu où s'exprime la philosophie automatiste et, par le fait même, le lieu à partir duquel il est possible de l'attaquer ou de l'appuyer. Ainsi, alors que le Père Robillard voit dans l'œuvre une preuve du stoïcisme des Automatistes<sup>(81)</sup> et que Robert Cliche y décèle les traces de leur « étroitesse d'esprit<sup>(85)</sup> », Gauvreau se sert plutôt de « Refus global » pour nier, citations à l'appui, l'accusation de « fascisme » posée par Cliche :

Trouvez-moi un seul mot dans le manifeste [...] qui permette de nous assimiler à Mussolini, et vous pourrez me faire admettre alors que vous n'êtes pas un menteur public. Il faudrait citer tout « Refus global », mais je me bornerai à quelques extraits probants<sup>(86)</sup>.

Utilisé ainsi, *Refus global* est assimilé à un moyen et non à une fin; il est perçu comme un document convoqué pour appuyer l'argumentation et dont le sens serait transparent, et non comme une œuvre à analyser. Néanmoins, les polémiques qui recourent à la citation font naître un discours sur l'œuvre, elles soutiennent une certaine lecture du recueil (ou du texte), bien que cette lecture serve en première instance à défendre une argumentation plus large.

Enfin, il convient de spécifier qu'à certains moments dans les polémiques, *Refus global* est bel et bien promu au rang d'*objet d'analyse*. C'est principalement le cas dans l'échange qui oppose le collectif automatiste à Gérard Pelletier et à Jacques Dubuc et dont le sujet est précisément la façon dont doit être lu *Refus global*. L'intervention des Automatistes vise à permettre de « discuter l'essentiel » de l'œuvre afin d'en favoriser une lecture adéquate. Leur dénonciation des modes de lecture employés jusque-là (déshistoricisation, imprécision, catégorisation, réduction, évitement<sup>(61)16</sup>) a donc pour but d'optimiser la compréhension du recueil. De même, dans leur deuxième article, les Automatistes invitent les journalistes à « incite[r] [leurs] lecteurs à lire *Refus Global* » puisqu'ils croient « à l'efficacité du contact individuel avec les œuvres poétiques révolutionnaires<sup>(66)</sup>. » Que ce soit par un contact direct, par l'intermédiaire de la presse ou par leur intervention, les Automatistes veulent d'abord que le public lise l'œuvre – et qu'il la lise « bien ». Quoique ces interventions soient de l'ordre de la métacritique (aucune lecture de *Refus global* n'y est proposée), elles amènent Pelletier et Dubuc à se conformer à ces prescriptions de lecture ou à expliquer pourquoi ils ne peuvent le faire. Ainsi, comme le souhaite le groupe, Pelletier évalue *Refus global* en lien avec les « œuvres qui le précèdent sur le plan universel<sup>(62)</sup> »; il maintient cependant sa distinction entre Borduas-peintre et Borduas-penseur, récusant le monisme prôné par les Automatistes; de même, il se refuse à endosser globalement *Refus global*, continuant à appuyer la critique des institutions sociales, mais à condamner celle de la religion et de la foi. Dubuc, pour sa part, s'attaque de front à la « position philosophique et religieuse de *Refus global* » prenant pour objet « l'ensemble de *Refus Global* » dont il veut « discuter objectivement<sup>(71)</sup>. » Il

---

<sup>16</sup> Je reviendrai sur ces reproches dans les pages suivantes et, notamment, dans la conclusion de cette section.

entreprend ainsi une véritable lecture des grands thèmes de l'œuvre (intuition, intérêt, intention, liberté...). En ce sens, le sous-titre de son article, « En marge de “Refus global” », s'avère peu représentatif du statut qu'il confère au recueil dans son texte; il décrit plutôt la tendance aperçue dans les autres polémiques, au cours desquelles le débat dévie vers d'autres questions, d'autres objets de controverse.

En définitive, bien que plusieurs des textes composant les polémiques fassent référence à *Refus global*, celui-ci n'est pas, sauf exception, l'objet premier du discours, lequel est, à plusieurs égards, déjà devenu métadiscours. D'ailleurs tous les articles participant aux polémiques sont désignés comme des objets sémiotiques secondaires métacritique (OSSM) et, à l'exception des premiers textes de Pelletier et Dubuc, classés comme OSSD, les articles embrayeurs (soit la conférence de Robillard, l'entrevue de Lefort et la protestation collective) sont des OSSI, c'est-à-dire des textes qui n'abordent qu'indirectement *Refus global*. Par conséquent, les métadiscours portant sur des objets sémiotiques secondaires indirects ne peuvent qu'accentuer l'écart qui existe entre le propos des polémiques et *Refus global*.

Au cours de cette période, les débats se font donc en « marge » de *Refus global*, dont le statut n'est déjà plus celui d'une œuvre nouvelle qu'il s'agirait d'évaluer et de classer : il s'est réifié en *cause*, en *objet de discours*, en *référence* ou en *source*. Les articles participant aux polémiques (tout comme ceux concernant la défense de Borduas) contribuent ainsi à l'éparpillement du discours qui délaisse *Refus global* au profit de considérations plus générales. Comme le mentionne Dominique Garand, « dans l'échange polémique, des déplacements s'opèrent, des digressions prennent la place de l'objet principal (qui souvent finit par être oublié [...])<sup>17</sup> ». En ce sens, la distinction entre le statut du texte éponyme et celui du recueil dans ces articles s'avère peu pertinente puisque l'atomisation du discours affecte autant l'un que l'autre. La distinction entre le statut de Borduas et celui des jeunes Automatistes demeure toutefois pertinente, puisque Borduas n'intervient pas dans les polémiques; ce sont les jeunes membres du groupe, dont certains auteurs des composantes marginales (Claude Gauvreau, Jean-Paul Riopelle et Maurice Perron) qui alimentent ces

---

<sup>17</sup> Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Annette Hayward et Dominique Garand (dir.), *États du polémique*, Québec, Nota bene, « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 22, 1998, p. 257.

échanges parfois caustiques et qui, par là même, contribuent à forger l'image du groupe et de l'œuvre collective.

### 5.5.2 *L'arrogance des Automatistes*

Afin de définir l'activité polémiste, Claude Gauvreau, à l'instar de Rabelais, fait appel à la métaphore du chien et de l'os; il écrit, dans sa réponse à Robert Cliche : « On pardonnera à ma candeur juvénile ce divertissement du jeune chien qui s'entête à égratigner un os malgré qu'il sache qu'un os est bien amorphe et est sans mystère dès qu'on en a fait rapidement le tour<sup>(86)</sup>. » Au contraire de l'humaniste à la recherche de la « substantifique moelle » contenue dans l'os, le polémiste, tel que décrit par Gauvreau, s'intéresse plutôt à l'os lui-même, au contenant; à la forme plutôt qu'au fond, pour reprendre une distinction convenue. L'exercice polémique semble donc purement rhétorique : il vise moins à imposer une thèse qu'à écorcher son adversaire à l'aide d'une attaque *mordante*.

De par sa nature agonique, le discours polémique est propice aux excès langagiers et aux attaques diffamatoires. Suivant la description qu'en donne Ruth Amossy, le polémique, « [e]n tant qu'affrontement, opposition forte de discours sur une question, [...] désigne aussi un ton et une manière de dire<sup>18</sup> », bref un *registre* qui correspond au *polémisme* de Garand. Stratégie d'opposition et d'imposition, la violence verbale constitue toutefois une arme à deux tranchants qui peut aisément se retourner contre l'assaillant : comme le signale Gauvreau, elle peut être perçue comme une preuve de l'immaturité du polémiqueur qui s'acharne en vain et sans raison valable sur sa cible.

Il s'agit donc d'étudier, dans le cadre des polémiques décrites précédemment, la part d'agression qui imprègne le discours de ces *jeunes chiens* que sont les Automatistes ainsi que l'image du groupe qui en ressort. *Ont-ils réussi à rompre l'os ou s'y sont-ils cassé les dents?*

#### 5.5.2.1 La réputation des Automatistes

La réputation des Automatistes en matière de *polémisme* ne date pas de l'affaire *Refus global*. En effet, le portrait du groupe tracé par Maurice Gagnon au début de 1948 suggère déjà que celui-ci est reconnu pour son attitude arrogante et peu tolérante : il fait montre, affirme

---

<sup>18</sup> Ruth Amossy, « Modalités argumentatives et registres discursifs : le cas du polémique » dans Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, « Au cœur des textes », 2008, p. 94.

Gagnon, de « certaines exagérations, [d'une] certaine méfiance et [d']un sûr mépris des autres<sup>(A28)</sup>. » Défini ainsi par sa tendance à la suffisance, au rabaissement de l'autre et à l'intransigeance, le groupe automatiste, avant même la parution du manifeste, jouit d'une image d'adversaire redoutable susceptible, soit d'engendrer la polémique, soit, au contraire, de faire hésiter les opposants potentiels. Aussi les critiques qui s'attaquent à eux pendant la première réception doivent-ils s'attendre à une réplique.

L'exemple d'Agnès Lefort qui s'empresse d'ajouter à sa déclaration sur l'automatisme qu'elle n'est « pas intéressée à une polémique<sup>(53)</sup> » montre bien que la réputation des membres du groupe à ce sujet est prégnante pendant la première réception. Au contraire, dans sa charge contre les Automatistes, Robert Cliche sollicite et prévoit une réponse de Claude Gauvreau : « Il faudra, écrit-il, qu'[il] prenne sa plume *à nouveau* pour expliquer cette attitude étrange<sup>(85, je souligne)</sup>. » La réponse de Gauvreau ne tarde pas en effet, et celui-ci ne manque pas de signaler le don de prémonition de son interlocuteur : « vous vous êtes montré un prophète remarquable lorsque vous avez prédit que [je] réagirai[s] sans tarder<sup>(86)</sup> ». La locution adverbiale « à nouveau » employée par Cliche montre que la critique connaît le goût des Automatistes pour la polémique et qu'elle n'hésite pas à en faire état, fortifiant ainsi l'image du groupe qui circule dans l'espace public. Il est d'ailleurs fait mention, ponctuellement au cours de la réception, de l'« orgueil<sup>(56)</sup> », de la « prétention détestable<sup>(38)</sup> » et de la « fausse naïveté<sup>(38)</sup> » du groupe, de même que du mépris hautain des Automatistes, qui fait écrire à René Bergeron : « Hâtons-nous de tirer l'échelle pour que ces pompiers nouveau genre et trop haut jugés ne descendent plus dans la rue où circulent des malheureux qui raisonnent encore<sup>(82, p. 2)</sup>. » Aux yeux de Bergeron<sup>19</sup>, les Automatistes, en rejetant la raison, ont également rejeté les gens ordinaires dont ils se sentent supérieurs; en ce sens, ils devraient être isolés du monde qu'ils méprisent. Dans la même optique, Robert Cliche dépeint les Automatistes dans leurs « salons éthérés et parfumés<sup>(87)</sup> », loin de la raison et de la (vraie) vie. Recourant à des images amplifiées, Cliche et Bergeron cherchent à accentuer le caractère fermé, « sectaire<sup>(85)</sup> », du groupe pour leur soustraire l'appui des lecteurs.

---

<sup>19</sup> L'article de Bergeron, « Drôle d'abcès tristement crevé », n'appartient pas au corpus des polémiques dénombré précédemment puisqu'il ne reçoit pas de réplique de la part des Automatistes. Je me permets tout de même de le citer ici en raison de son ton résolument polémique.

Selon Cliche toujours, lorsqu'elle entre en polémique, « la tribu automatiste est sur le sentier de guerre<sup>(87)</sup> » : elle laisserait peu de place à l'adversaire qui deviendrait un ennemi à désarmer. Les Automatistes semblent avoir en cela si bien saisi le caractère manichéen de la polémique que la critique en vient à leur reprocher de « se pren[dre] trop “intégralement” au sérieux<sup>(56a)</sup> »<sup>20</sup> et de manquer d'autodérision, ce qui les ferait verser dans l'insulte et dans l'âpreté. Le Père Robillard fait valoir à leur endroit que « l'humour et l'ironie ont toujours passé pour des signes d'équilibre et de santé morale et mentale. Étrange qu'en abandonnant l'Évangile, on perde aussi la sainte liberté de la joie claire et sans méchanceté<sup>(81)</sup>. » L'attitude arrogante prêtée aux Automatistes est ainsi présentée sous l'angle d'un déséquilibre mental (« Que se soignent-ils d'abord? », interroge Cliche en réaction à leur condamnation de la « loi étroite » du gouvernement) ou d'un trouble narcissique qui les empêcherait de voir leurs propres torts alors qu'ils critiquent leurs opposants sans ménagement, d'où cette affirmation de Gérard Pelletier à leur sujet : « Ces gens qui doutent de tout ne doutent vraiment de rien<sup>(67)</sup> ».

Pendant la première réception, les Automatistes jouissent donc d'une réputation qui n'est pas de nature à leur attirer des appuis : les différents extraits cités les présentent comme dogmatiques jusqu'à la contradiction, prétentieux, intolérants, ou simplement méchants. Or, qu'en est-il de cette réputation lorsqu'on la confronte aux textes polémiques qu'ils rédigent? Leur ton et leur attitude confirme-t-elle cette perception ou la critique est-elle prédisposée, par la réputation qui les précède, à retrouver chez eux ces traits peu reluisants? Si on ne peut nier une part d'exagération – voire de mauvaise foi – de la part de critiques qui, comme Cliche ou Bergeron, condamnent sans appel les Automatistes, il demeure qu'à bien des égards, leur réputation s'avère fondée, non pas en raison de leur attitude réelle – ce qu'une étude de réception permet difficilement de mesurer puisqu'elle se borne à l'étude du discours –, mais en raison de l'image qu'ils se construisent par leurs interventions, c'est-à-dire par leur *éthos* polémiste qui finit par se retourner contre eux.

---

<sup>20</sup> On se rappelle aussi le pastiche d'Odette Oliny qui, adoptant l'attitude automatiste, « pr[enait] cela très au sérieux<sup>(24)</sup> » et demandait à ses lecteurs d'« admirer et non [de] rire<sup>(24)</sup> ».

### 5.5.2.2 L'éthos du polémiste

Dans la poétique aristotélicienne, le concept d'*éthos* formait avec le *pathos* (affect) et le *logos* (argumentaire) les trois faces de l'art rhétorique. L'*éthos* renvoie à l'image que l'énonciateur projette de lui-même dans son discours (davantage par la voie de l'énonciation que par celle de l'énoncé); aussi est-il généralement associé à un individu<sup>21</sup>. Or, tout en étant consciente que le concept d'*éthos* appliqué à un groupe a pour conséquence de gommer les distinctions entre les individus<sup>22</sup>, je l'emploierai ici pour désigner l'identité discursive que les Automatistes se construisent au fil des échanges polémiques. Ce concept d'*éthos* collectif est d'ailleurs justifiable dans le cas des Automatistes du fait que ceux-ci signent trois de leurs huit lettres collectivement et que Claude Gauvreau parle généralement au nom du groupe. En outre, du point de vue de la réception, les critiques ont tendance à assimiler toute prise de parole au groupe et non à son énonciateur. Enfin, l'*éthos* des Automatistes que j'étudierai ici est centré sur un genre discursif particulier, le discours polémique, qui, comme la parole pamphlétaire théorisée par Marc Angenot, commande un certain *éthos* se superposant à celui de l'individu<sup>23</sup>. Dans cette perspective, je traiterai de l'*éthos* de polémiste qu'endossent les Automatistes dans leurs textes, *éthos* qui émane du groupe, mais aussi de la situation discursive.

D'emblée, on peut affirmer que l'*éthos* de polémiste des Automatistes est axé sur l'attaque et la provocation. Partisans de l'argumentation *ad hominem* (visant la crédibilité de la personne), davantage que d'une argumentation centrée sur l'objet du débat, les Automatistes préfèrent la confrontation à l'argumentation<sup>24</sup>. Ils affirment d'ailleurs « av[oir] renoncé aux techniques

---

<sup>21</sup> Sur le concept d'*éthos*, voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U », 2004, p. 203-221.

<sup>22</sup> Par exemple, il serait intéressant d'approfondir les différences entre les interventions de Claude Gauvreau et celles du groupe mené par Pierre, de même que les réactions qu'elles suscitent : de prime abord, le premier semble en effet plus respecté de ses opposants (peut-être parce qu'il s'avère plus redoutable), alors que le collectif est plutôt considéré avec mépris.

<sup>23</sup> Angenot, sans parler d'*éthos*, souligne l'importance de l'*image* et de la *présence de l'énonciateur* dans les différentes formes du discours agonique, soit la polémique, le pamphlet et la satire. Voir Angenot, « L'énonciateur et son image » dans *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, « Langages et sociétés », p. 69-84.

<sup>24</sup> Malgré une préférence marquée pour le registre polémique, les Automatistes sont également fort habiles dans l'argumentation logique. Il faut voir à cet égard la façon dont Pierre Gauvreau formule ses reproches au *Canada* concernant la couverture de la conférence de Robillard<sup>(80)</sup>, l'accumulation de faits apportés par Jean-Paul Riopelle dans sa réfutation de la déclaration de Lefort<sup>(59)</sup> ou les développements philosophiques de Claude Gauvreau visant à clarifier l'automatisme dans ses réponses à Lefort<sup>(60)</sup> et à Cliche<sup>(86)</sup>.

éprouvées de l’apostolat efficace » et croire plutôt « en l’efficacité du scandale<sup>(66)</sup>. » Basant leur argumentation sur les torts de l’autre plutôt que sur la justesse de leurs propres thèses, la façon de faire des Automatistes illustre bien l’idée selon laquelle

le discours polémique est un discours *disqualifiant*, c’est-à-dire qu’il attaque une *cible* [...] et qu’il met au service de cette visée pragmatique dominante – discréditer l’adversaire, et le discours qu’il est censé tenir – tout l’arsenal de ses procédés rhétoriques et argumentatifs<sup>25</sup>.

Pour ce faire, les Automatistes s’en prennent notamment à la lâcheté et à la tiédeur de leurs adversaires. Ils rabrouent ainsi « les critiques qui s’excusent de ne pas approfondir la question tout en trouvant plus d’espace qu’il ne faut pour la contourner<sup>(61)</sup> », ceux qui se contentent d’« évanescences floues et [de] miroitements évasifs du juste milieu<sup>(60)</sup> » ou ceux dont l’argumentation ne contient « pas une seule idée non-équivoque, pas un seul embryon de démonstration, pas une seule accusation précise<sup>(60)</sup> ». Ainsi, par contraste, les Automatistes cherchent à mettre en place un *éthos* de polémiste courageux et assuré : alors que leurs adversaires seraient incapables de tenir une argumentation ferme, eux se donnent pour maîtres de la polémique et de l’argumentaire; alors que « chacun laisse à l’autre le soin de risquer une défense dangereuse<sup>(55)</sup> », eux assument avec audace leur prise de position qui se situe *a contrario* de la doxa. Les adversaires sont ainsi dépeints comme faibles parce qu’ils craignent d’aborder de front la question de l’automatisme ou parce qu’ils hésitent, faute de conviction, à défendre avec vigueur leur position. Or, selon les Automatistes, la nuance et l’imprécision relèvent d’une posture « facile<sup>(66)</sup> » qui n’est pas de mise dans le domaine de la polémique. À cet égard, lorsque Claude Gauvreau reproche aux autorités responsables du renvoi de Borduas de ne pas avoir « la gaillardise d’avancer des accusations précises<sup>(40)</sup> », il met en cause à la fois leur virilité et la validité de leur jugement. Or, comme le souligne Pierre Popovic :

L’exaltation de la nécessaire virilité des actes, des prises de position et des arguments constitu[ait] [...] un poncif fondamental du discours social du temps. [...] Cette virilité de caractère et de jugement, d’où résulte qu’il faut parler « haut et net » s’oppose à l’indécis et au compromis, à la mollesse et à l’efféminé<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions » dans Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 12.

<sup>26</sup> Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, 1992. p. 177.

Aussi Gauvreau associe-t-il virilité et autorité de jugement et oppose-t-il cette attitude à la tiédeur, à la neutralité et à l'ambiguïté de ses opposants.

La pondération des critiques s'expliquerait (toujours selon les Automatistes) par un opportunisme qui leur ferait craindre de « laisser passer un nouveau Rimbaud<sup>(61)</sup> » ou qui les amènerait à vouloir se « réserve[r] une porte pour entrer<sup>(66)</sup> » dans le groupe. Le collectif, qui s'en prend ici à Pelletier et Dubuc, attaque l'honnêteté de leur position – qu'il qualifie de « confusion exploitable<sup>(66)</sup> » – en laissant entendre que celle-ci est guidée par une motivation intéressée : craignant de se faire des adversaires d'éventuels grands artistes, ils se contentent d'une position nuancée, conciliatrice, à même de leur assurer des alliés dans les deux camps.

Certes, en accusant leurs opposants de lâcheté et d'opportunisme, les Automatistes cherchent à les discréditer aux yeux du lecteur témoin de la polémique. Or, les argumentaires qui précèdent mettent aussi – voire surtout – en évidence la prétention et l'intransigeance des membres du groupe. Ceux-ci, en plus de se définir comme les prochains Rimbaud ou de se poser en maîtres de l'argumentation<sup>27</sup>, rejettent les appuis modérés ou nuancés que leur offre la critique : ils reprochent en effet à Pelletier et Dubuc de ne « partage[r] [que] partiellement leur refus<sup>(66)</sup> » et ils récusent toute « dissection » du mouvement, toute « compartimentation » ou toute « distinction » entre œuvres, individus ou valeurs<sup>(61)</sup>. Bref, ils exigent que la critique « endoss[e] ou refus[e] globalement leur refus<sup>(62)</sup> ». Ce faisant, les Automatistes se révèlent effectivement – comme le veut leur réputation – incapables d'accepter une position modérée ou une approche critique différente de la leur.

Cette intransigeance est également manifeste dans la volonté des Automatistes de définir et d'imposer les règles du débat. Dans leur polémique avec Pelletier et Dubuc, ils intiment à leurs interlocuteurs : « Lisez R. G.<sup>(66)</sup> » et « Soyez précis<sup>(61)</sup> »; ils énoncent également une liste d'arguments qu'ils « refus[ent] d'entendre<sup>(61)</sup> ». Fixant ainsi leurs exigences et les limites hors lesquelles ils jugent le débat impertinent, ils confinent leurs adversaires dans un espace argumentatif réduit, brimant leur expression et les empêchant de répondre librement. Cette technique, qui va à l'encontre d'une éthique du dialogue, quoique tolérée en contexte

---

<sup>27</sup> Cette prétention se lit aussi dans l'affirmation de Pierre Gauvreau selon laquelle « [l]es passages que le Père Robillard a retranchés de sa conférence d'Ottawa n'auraient pas manqué [*sic*] de tomber en deçà du but » à Montréal, devant un public composé en partie d'Automatistes, alors qu'à Ottawa, « devant un auditoire moins exigeant », le Père a pu avoir recours « aux facilités les plus discutables<sup>(80)</sup> ».

agonique, s'avère tout de même risquée : elle peut en effet être renversée par un adversaire qui la dévoile et qui lui oppose la voix de la mesure et de la raison, comme le fait Pelletier : « Les expressions “nous refusons d'entendre”, “confusion exploitable” ainsi que les procès d'intention relèvent de la polémique. Nous tâcherons de n'en pas tenir compte<sup>(62)</sup>. »

De même, l'insulte constitue une stratégie délicate qui peut discréditer tout autant l'adversaire que le locuteur. Parmi les Automatistes, c'est assurément Claude Gauvreau qui manie le mieux (mais pas toujours *pour le mieux*) ce procédé. En général, l'insulte gauvréenne ne vise pas l'individu (argument *ad personam*), mais sa compétence ou sa crédibilité (argument *ad hominem*)<sup>28</sup>. Le poète automatiste s'en prend par exemple à la « fausse compétence [d'Agnès Lefort], acquise facilement au moyen d'une excursion en Europe<sup>(60)</sup> »; il soutient par ailleurs que, « si, comme pour le cubisme, il faut 38 ans à l'automatisme pour rejoindre Mme Lefort<sup>(60)</sup> », il n'y a pas de raison de s'inquiéter de sa méconnaissance du mouvement. Gauvreau s'attaque également à André Lhote, le maître de Lefort auquel celle-ci « s'abreuve » et « nous réfère<sup>(60)</sup>! », qu'il qualifie de « peintre le plus mauvais de toute l'histoire de la peinture française<sup>(60)</sup> ». Dans ces passages, Gauvreau vise d'abord la formation de Lefort, puis son absence de discernement artistique et, enfin, l'autorité à laquelle elle renvoie. Il cherche ainsi à convaincre le lecteur de l'absence de légitimité de Lefort en matière d'art, ce qui, dès lors, disqualifierait sa position sur l'automatisme.

Au contraire, la charge de Gauvreau contre les professeurs de l'École du meuble constitue une attaque directe envers les individus. Bien qu'au départ, il s'en prenne à leur style d'enseignement rétrograde en les qualifiant d'« éducateurs vieillots, académiques, et incapables de défendre leurs affirmations contre la curiosité et la rigueur mentale des élèves<sup>(40)</sup> », il glisse lentement vers l'insulte personnelle. En effet, si « détritrus importés, colporteurs gâteux d'un enseignement mort partout ailleurs<sup>(40)</sup> » peut encore – à la limite – faire office de critique professionnelle, « fruits mûrs par trop ratatinés<sup>(40)</sup> » tombe dans le domaine de l'argument *ad personam* : ici ce n'est plus le style d'enseignement qui est vieux, mais l'individu lui-même, le propre de ce type d'argument étant que la thèse rejetée en vient à se confondre avec l'individu qui la défend. En réaction à ce qui est perçu comme un dérapage

---

<sup>28</sup> Voir Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988 [1958], p. 148-153.

dans l'argumentaire, *Le Devoir* se sent dans l'obligation d'intervenir en « supprim[ant] deux noms que [son] correspondant donnait en toutes lettres<sup>(40a)</sup> » et en déplorant que « l'affaire pren[ne] une tournure personnelle assez désagréable<sup>(40a)</sup> ». De la même manière, *Le Canada*, dans la note qu'il ajoute à la réponse de Gauvreau à Lefort, s'interroge sur « ce qui a pu [...] exaspérer si fort M. Claude Gauvreau<sup>(60a)</sup> », soulignant ainsi le côté exagéré de sa réaction. Bref, si Gauvreau brille d'une ironie mordante dans sa réponse à Cliche<sup>(86)</sup>, il lui arrive de rater sa cible ou plutôt de la dépasser pour tomber dans l'insulte gratuite. Cette attitude ne manque pas d'être récupérée par ses adversaires pour servir contre lui et asseoir davantage la réputation des Automatistes, composée d'intolérance et d'excès langagiers.

Ruth Amossy résume bien les conséquences possibles de l'usage inapproprié de l'injure ou d'une ardeur outrancière dans la parole polémique :

on peut dire que le mode polémique canalise la violence en sanctionnant les débordements excessifs par la fin de non-recevoir que s'attire toute intervention verbale excessive et non-maîtrisée. On ne brise pas impunément règles et tabous. Le polémiste qui doit disqualifier la position de l'adversaire se disqualifie lui-même s'il s'avère incapable de rester dans les limites autorisées. Portant atteinte à son éthos, il perd sa crédibilité en même temps que sa respectabilité et condamne lui-même sa tentative de persuasion à l'échec<sup>29</sup>.

En somme, à travers la dénonciation de la tiédeur, de la faiblesse ou de l'incompétence de leurs opposants, les Automatistes ont cherché à se constituer un *éthos* de polémiste, qui les représente comme fermes, audacieux et compétents. Or, cet *éthos* a plutôt contribué à nourrir une image de dogmatisme, d'intransigeance et de prétention, laquelle a pu se révéler, selon l'adversaire, ou intimidante, ou ridicule. Ceci montre bien que la force perlocutoire de l'argumentation – l'effet qu'elle produit sur le destinataire – ne relève pas uniquement de l'intentionnalité du locuteur : sa maîtrise de la rhétorique, sa crédibilité, de même que son statut social et institutionnel (sans compter les facteurs qui ne relèvent pas du locuteur, mais du contexte et de l'adversaire) peuvent influencer sur la réussite de l'attaque. Les « jeunes Automatistes », encore peu connus du public et dont les premières manifestations n'ont pas été prises au sérieux par la critique, sont ainsi vulnérables lors des polémiques. Dubuc fait d'ailleurs remarquer à cet égard que les cinq membres du groupe qui s'en prennent à lui et à

---

<sup>29</sup> Ruth Amossy, « Modalités argumentatives et registres discursifs : le cas du polémique » dans Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, « Au cœur des textes », 2008, p. 94.

Pelletier « sont loin d'être les plus significatifs parmi ceux qui ont endossé *Refus global*<sup>(71)</sup> ». Créateur d'une composante marginale (Perron, Riopelle, Sullivan) ou simple signataire du texte éponyme (P. Gauvreau, Arbour), ils ne possèdent pas l'autorité, aux yeux de Dubuc, pour défendre l'œuvre, leur légitimité dans le débat est diminuée par leur statut d'artistes « secondaires »; leur attitude prétentieuse s'en trouve ainsi d'autant plus déplacée qu'elle paraît sans fondement.

### 5.5.3 *La fin de l'impossible dialogue*

Dans sa « réponse aux surréalistes », Gérard Pelletier effectue une précision importante concernant le ton et l'attitude qu'il souhaite voir adoptés par ses interlocuteurs :

Nous avons invité les jeunes surréalistes au dialogue et non à la polémique. La distinction est importante puisque le dialogue suppose que nous avons quelque chose à nous dire et que nous nous accordons les uns les autres une certaine confiance<sup>(62)</sup>.

Pour Pelletier, la différence entre dialogue et polémique réside dans le degré d'ouverture dont fait preuve chacun des deux partis à l'égard de l'autre, l'objectif d'un dialogue n'étant pas d'*imposer*, mais d'*exposer* son point de vue en acceptant de prendre en considération celui de l'autre. En ce sens, malgré la volonté de Pelletier, l'échange qui s'amorce relève bien de la polémique : au-delà des insultes ou du ton violent, le propre du polémique – et non plus de *la* polémique – se situe dans le choc des positions qui rend l'échange difficile, voire impossible. En d'autres mots, la spécificité du polémique réside moins dans le ton que dans la structure et dans la finalité de l'échange : « il ne s'agit pas d'un échange vif entre interlocuteurs animés par des sentiments violents, mais d'une confrontation de positions radicalement opposées<sup>30</sup>. »

Ainsi, si, au départ, l'échange avec les Automatistes concernant la façon de lire *Refus global* pouvait s'annoncer fécond, la deuxième lettre du collectif conduit Pelletier à le déclarer vain, comme en témoigne le titre dont il coiffe cette seconde publication : « L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs<sup>(66,67)</sup> ». À ce stade, la confrontation entre Automatistes et critiques a atteint ses derniers retranchements : le manque de confiance et d'ouverture dont le groupe fait preuve à l'égard de la critique ne peut en effet que mener à l'impasse.

---

<sup>30</sup> Ruth Amossy et Marcel Burger, « Introduction : La polémique médiatisée », *Semen. Revue de sémio – linguistique des textes et discours*, n° 31, avril 2011, p. 12.

Les descriptions des polémiques l'ont bien montré : l'incompétence de la critique est un thème récurrent dans le discours des Automatistes. Claude Gauvreau ne laisse aucun doute sur le sujet lorsqu'il affirme que, parmi les « articles [qui] ont été publiés [...] sur "Refus Global" et sur l'automatisme, la plupart [...] faisaient preuve d'une éclatante bêtise, d'une miraculeuse ignorance ou d'une malhonnêteté avérée<sup>(60)</sup> ». La polémique qui oppose le collectif à Gérard Pelletier et Jacques Dubuc, pour être plus posée, n'en contient pas moins des blâmes sévères à l'endroit des critiques. Les cinq Automatistes s'attaquent à leur fonction de diffuseur et de médiateur des œuvres en affirmant : « Nous croirions le dialogue possible si vous incitez vos lecteurs à lire *Refus global*<sup>(66)</sup> » et en dénonçant l'« impuissance de la critique à jouer un rôle intermédiaire entre le public et les œuvres<sup>(66)</sup> ». Ils nient également leur compétence herméneutique en matière d'art lorsqu'ils expriment leur « dout[e quant à] la possibilité d'une attitude cohérente de la critique chrétienne devant *Refus global*<sup>(61)</sup> » ou qu'ils évoquent à nouveau son « impuissance [qui] ne manque pas [...] de laisser subsister autour de la question une confusion propice à tous les compromis<sup>(61)</sup>. » Bref, le jugement porté sur la critique par le collectif est clair : pour eux, la critique ne détient pas les aptitudes pour saisir *Refus global*, ils ne croient ni à leur honnêteté ni à leur compétence, laquelle est, disent-ils, « un ballon qu'il s'agit de crever<sup>(66)</sup> ». Cette phrase assassine qui termine leur deuxième lettre est révélatrice de la véritable intention des Automatistes à ce stade de la réception : davantage que de proposer une lecture de *Refus global* (ou un mode d'appréhension de l'œuvre), ils cherchent à révéler l'échec et l'impuissance de la critique, à faire éclater ce qu'ils croient être la Vérité derrière le Scandale pour reprendre les termes de Marc Angenot qui soutient que « le polémiste a pour tâche d'arracher la vérité à l'erreur représentée par la partie adverse<sup>31</sup> ».

Devant ces charges virulentes des Automatistes à propos de leur compétence, les critiques ne manquent pas de contre-attaquer. Gérard Pelletier, notamment, se plaît à relever – avec une efficacité implacable – les contradictions de leur discours à ce sujet :

Mais pourquoi les mêmes surrationnels [qui refusent aux critiques le droit d'exprimer leur avis] ont-ils fait parvenir des exemplaires numérotés de leur manifeste aux directeurs des journaux...? mystère et confusion<sup>(67)</sup>.

---

<sup>31</sup> Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, « Langages et sociétés », p. 38.

Voilà qui est clair. On vous invite à parler... mais on ne vous lira que pour la forme puisqu'on est convaincu d'avance (quelle confiance, quelle brûlante fraternité humaine!) que vous direz des sottises<sup>(67)</sup>.

Ainsi dévoilée et dépliée par Pelletier, la stratégie de discrédit utilisée par les Automatistes perd de son efficacité et se retourne contre eux : leur attitude de méfiance à l'égard des critiques et leur acharnement à les présenter comme opportunistes et incompetents n'agissent dès lors que comme une preuve de plus de leur fermeture à l'autre et comme un dévoilement de leur propre incohérence.

Le sarcasme employé par Pelletier dans ces deux passages montre par ailleurs que ce n'est pas uniquement du côté des Automatistes que le ton s'est envenimé. En effet, s'il en appelle à « la patience de [ses] lecteurs », c'est que lui-même a perdu le calme dont il faisait preuve au moment de sa première réplique à « M. Gauvreau (Pierre) et ses amis<sup>(67)</sup> ». Comme en témoigne l'ironie de ce « monsieur<sup>32</sup> » utilisé par Pelletier, la critique, se laissant prendre au piège de la polémique, tend à adopter à son tour un ton qui dépasse la bienséance du dialogue. Aussi n'est-ce pas sans une part de mépris que Pelletier pose en face à face les deux thèses en présence : « On ne sait pas trop bien toutefois ce que le stratagème fait éclater : l'impuissance de la critique ou le sectarisme étroit qui prévaut dans ce groupuscule<sup>(67)</sup>. » La question, purement rhétorique, contient sa propre réponse : la thèse des Automatistes s'y trouve invalidée par son inconsistance (« On ne sait pas trop bien »), son intentionnalité (« stratagème »), mais aussi par le dogmatisme de ses défenseurs qui se révèle ridicule en regard de l'insignifiance du groupe – qui n'est qu'un « groupuscule ». Bref, la crédibilité des Automatistes est mise à rude épreuve par Pelletier dans le but premier d'invalider la thèse de l'incompétence de la critique, mais cette réfutation a également pour conséquence de discréditer l'ensemble du mouvement, fortement associé au groupe qui le défend.

Davantage qu'une réaction au déni de confiance à leur endroit, l'accusation de « sectarisme étroit » ou de « dogmatisme exagéré<sup>(67)</sup> » que posent les critiques contre les Automatistes est provoquée par leur fermeture au dialogue qui est ressentie comme une injure par les commentateurs<sup>33</sup>. Pelletier rapporte en effet que la deuxième lettre qui lui est envoyée

---

<sup>32</sup> Marc Angenot souligne bien qu'en registre polémique, « trop de courtoisie est suspect ». (*Ibid.*, p. 267.)

<sup>33</sup> Dominique Garand affirme à propos de l'injure qu'elle « signe une rupture définitive avec l'autre, [qu'elle] traduit le sentiment d'un abîme infranchissable entre l'autre et soi [...]. L'injure peut briser l'interlocution,

pour publication lui est présentée comme « finale<sup>(67)</sup> » par le groupe qui y affirme d'ailleurs : « Nous n'avons pas d'illusions sur la possibilité d'un dialogue<sup>(66)</sup> », ce à quoi Pelletier réplique : « Comment voulez-vous que la confiance règne quand les surréalistes refusent intérieurement le dialogue avant même de l'engager<sup>(67)</sup>? » Sans confiance ni ouverture, l'échange semble bel et bien impossible, sinon sous la forme d'un *dialogue de sourds*.

Théorisé par Marc Angenot, ce type de (non-)communication qu'est le *dialogue de sourds*, s'il relève généralement d'une coupure cognitive, s'apparente ici davantage à un manque de volonté : Angenot rappelle à ce sujet l'adage selon lequel « il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre<sup>34</sup> ». Il y a en effet une part de mauvaise foi du côté des Automatistes qui condamnent d'emblée la critique et refusent d'engager le dialogue avec elle. Or, du côté de la critique, il existe aussi une part de mépris à l'endroit de leurs adversaires, lequel vient miner l'échange. De fait, on pourrait reprocher à Gérard Pelletier d'être celui qui met fin au dialogue puisqu'il accule les Automatistes au silence en récusant à l'avance toute réplique éventuelle : « Le dialogue n'a jamais été ouvert; si le groupe de M. Gauvreau (Pierre) faisait mine de le poursuivre, ce ne serait qu'une duperie<sup>(67)</sup>. » De même, en posant la fermeture comme effective et sans appel – le titre dit bien qu'il s'agit du « dernier appel » –, Pelletier peut dès lors esquiver certaines questions (délicates) qui auraient pu faire l'objet d'une discussion : « Quant à la crainte de Dieu [...], c'est, à notre sens, une confusion lamentable [...] que nous aurions certes discutée si la porte susdite ne nous paraissait pas irrémédiablement fermée<sup>(67)</sup>. » L'insistance avec laquelle le rédacteur affirme à répétition l'impasse du dialogue laisse croire que la fin de celui-ci est souhaitée de part et d'autre.

Le polémique, comme lieu de tension entre des positions irréconciliables, s'avère donc propice à ce type de *dialogue de sourds* qui postule d'emblée l'impossibilité de l'échange et dont les accusations de folie, de délire, de galimatias et de dogmatisme rencontrées jusqu'ici dans ce chapitre sont autant de symptômes<sup>35</sup>. À cet égard, il est révélateur qu'au cours de cette réception, l'expression « Crois ou meurs » soit employée par les deux camps pour évoquer l'intransigeance et le manque d'ouverture du camp adverse. Du côté des Automatistes,

---

mais on a le sentiment que le polémiste qui y a recours la juge brisée dès le départ » (« Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Annette Hayward et Dominique Garand (dir.), *États du polémique*, Québec, Nota bene, n° 22, 1998, p. 240).

<sup>34</sup> À ce sujet, voir Marc Angenot, *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, « Essai », 2008, p. 13.

<sup>35</sup> Voir *Ibid.*, p. 24-39.

Charles Doyon y a recours pour dénoncer l'attitude du gouvernement lors du renvoi de Borduas : « Parce que Borduas a des idées qui gênent certains bien-pensants, il faut être bien étroit pour le traiter [...] comme un vulgaire témoin de Jéhovah. C'est le classique : "Crois ou meurs"<sup>(36)</sup>. » Du côté de la critique, Cliche l'emploie plutôt pour qualifier l'attitude des Automatistes : « En résumé, c'est le "crois ou meurs" appliqué d'abord à la peinture puis à tout un système<sup>(87)</sup>. » Bref, les deux partis accusent l'autre de se cantonner sur sa position et de refuser le dialogue, le compromis et les nuances. Par ailleurs, le recours à l'alternative « Crois ou meurs » est perçu, de part et d'autre, comme un moyen de fonder la polémique davantage sur l'imposition de la « croyance » que sur des arguments rationnels susceptibles de justifier adéquatement leur position. De telles affirmations suggèrent que la polémique repose autant, sinon davantage, sur les intentions qu'un des camps prête à l'autre que sur ses propres intentions et stratégies. On voit alors se profiler le modèle de l'*interincompréhension* qui régit l'espace discursif et fonde la mésentente réciproque selon Dominique Maingueneau<sup>36</sup>. Pour Maingueneau, un discours se définit d'abord dans ses relations interdiscursives avec les autres discours. Or, en régime polémique, ces relations sont surtout conflictuelles<sup>37</sup>; par conséquent, les discours s'y construisent en opposition et ceux-ci ne peuvent exister qu'en s'excluant l'un l'autre. Dans cette optique, le discours automatiste se construit en opposition avec le discours de la critique (et vice versa), créant un malentendu inévitable.

Cette *interincompréhension* qui relève de la polémique viendrait en ce sens rendre inefficace la polémique comme lieu d'échange interdiscursif entre les deux partis. Reste toutefois le lecteur, ce tiers que les polémiqueurs cherchent à convaincre et qui se voit ici privé du spectacle de la polémique par Pelletier qui présuppose de son « impatience », alors que les Automatistes se trouvent, pour leur part, coupés de leur destinataire principal par la fin de l'échange journalistique. En ce sens, bien qu'il en jette le blâme sur les Automatistes, Pelletier n'est pas sans avoir joué un rôle dans la clôture (au double sens d'achèvement et de fermeture) de la polémique.

---

<sup>36</sup> Voir Dominique Maingueneau, *Genèse du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1984, p. 109-133.

<sup>37</sup> Dominique Garand reprend le concept, mais le nuance quelque peu, affirmant que, puisque « les discours se comprennent sur certains points [...], il faudrait plutôt parler d'inter(in)compréhension. » (*La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 65).

L'intransigeance des Automatistes et leur mépris de la critique qui conduisent à l'échec du dialogue dans la polémique avec Pelletier et Dubuc se retrouvent dans l'ensemble des polémiques – voire de la réception. Les accusations d'incompétence à l'endroit de la critique sont en effet légion dans les lettres ouvertes des Automatistes et elles découlent d'une attitude de fermeture dont cet extrait, tiré cette fois d'une lettre de Pierre Gauvreau, Jean-Paul Riopelle et Maurice Perron au *Canada*, fournit (si besoin est) une dernière preuve : « Il conviendrait peut-être de nous indigner. Nous ne le faisons pas. Toute protestation comporterait l'espoir d'une amélioration. Nous ne la croyons pas possible dans les cadres actuels<sup>(55)</sup>. » Outre qu'il s'agit d'un bel exemple de prétérition (tout ce qui précède cette déclaration relevant de l'indignation), cette conclusion témoigne à nouveau de la difficulté d'entretenir un dialogue – ou même une polémique – avec les Automatistes qui rompent sans cesse le lien de confiance avec leurs interlocuteurs, condition minimale pour un échange qui ne soit pas irrémédiablement vain. Aussi, comme Pelletier, le Père Robillard n'hésite-t-il pas à reprendre à son compte cette difficulté pour discréditer les Automatistes en mettant en évidence leur incapacité à situer le débat sur le terrain d'une argumentation acceptable : « puisque les surréalistes rejettent du même coup les arguments empruntés au sens commun et ceux empruntés à la sensibilité; à moins d'en appeler aux pieds et aux poings, je ne vois plus très bien sur quel plan ils aimeraient que l'on discute avec eux<sup>(81)</sup>. »

En somme, la fermeture des Automatistes à l'égard de la critique a contribué à les discréditer aux yeux du public et d'une partie de l'institution. En outre, elle a précipité la fin du discours critique sur *Refus global*; l'attitude de ses défenseurs finit en effet par nuire au mouvement lui-même et, partant, à l'ensemble des productions qui en découlent. Ainsi, quand Pelletier soutient que « l'aptitude au dialogue [...] mesure l'angle d'ouverture d'une doctrine et sa validité<sup>(67)</sup> », son propos dépasse les individus : c'est la validité même de l'automatisme qui est mise en cause. Les interventions des auteurs dans la réception ont donc eu pour effet de contrarier le discours critique qui en est venu à associer leur intransigeance et leur prétention à la philosophie du groupe de sorte que les jeunes artistes et leurs œuvres qui, au début de la réception, semblaient inoffensifs et suscitaient la moquerie provoquent désormais le mépris et l'impatience : si, à ses débuts, affirme Robert Cliche, « l'automatisme fut sans

doute sympathique[, a]ujourd'hui ce mouvement n'attire plus que nos "sympathies"<sup>(85)</sup>. » La « farce [est désormais] tragique<sup>(82)</sup> » et la « loufoquerie[, ] dangereuse<sup>(38)</sup> ».

Révélatrice du regard posé sur les Automatistes à la fin de cette première réception, la caricature de Robert LaPalme « Salon du printemps » parue dans *Le Canada* en avril 1949 (Figure 13) les dépeint en personnages abstraits à l'air hargneux. Outre le port du béret qui ne manque pas d'évoquer la prétention, leur visage mécontent suggère qu'avant même de voir les toiles figuratives accrochées aux murs de l'exposition annuelle, ils sont prêts à en fournir une critique acerbe et à se déclarer lésés par le processus de sélection. Plus significatif encore, la caricature présente deux personnages – qu'on peut supposer être des critiques – qui murmurent à l'arrivée des artistes : « Chut! chut! Voilà les automatistes<sup>(88)</sup>! » Après le *dialogue de sourds* s'installe donc le mutisme. Les critiques, en partie intimidés, mais plus vraisemblablement rebutés par l'attitude des Automatistes, n'osent plus discuter d'eux ni avec eux. Ils délaissent alors la couverture de *Refus global* et celle de l'affaire Borduas, condamnant ainsi, pour un temps, l'œuvre au silence et à l'oubli.



Figure 13 – Robert LaPalme, « Salon du printemps », *Le Canada*, 19 avril 1949.

\*\*\*

En résumé, la fin de la première réception de *Refus global* est marquée par les polémiques, lesquelles ont un double effet d'effacement sur l'œuvre automatiste : celle-ci est d'abord effacée *par* le discours, noyée sous un amas de métadiscours qui émanent d'elle; puis, elle est effacée *du* discours par l'abdication de la critique devant la « fermeture » des auteurs.

S'ils prennent *Refus global* comme point de départ, les échanges polémiques s'élargissent rapidement pour aborder la philosophie automatiste ou s'éloignent de l'œuvre pour traiter du rôle de la critique, des torts du gouvernement ou des qualités de Borduas. Cette tendance de l'adversaire à faire dévier le discours de son objet premier est d'ailleurs soulevée de part et d'autre dans les discussions entourant le renvoi de Borduas. Pierre Gauvreau, Riopelle et

Perron dénoncent en effet la critique parmi laquelle « [l]e plus loin qu'on ait osé aller, c'est vers une défense de l'excellent professeur et du peintre incontestable<sup>(55, je souligne)</sup> ». *Le Devoir* reproche, pour sa part, à Claude Gauvreau de faire reposer sa défense de Borduas sur sa valeur de professeur, question qui, selon la direction du journal, « ne relève pas du débat [et] ne répond pas aux objections soulevées contre [Borduas]<sup>(40a)</sup> ». La polémique est ainsi propice aux déplacements allant du sujet vers des arguments parallèles qui permettent de contourner le sujet premier, parfois considéré comme épineux. Celui-ci se trouve dès lors occulté et il risque fort, si la digression se poursuit, d'être effacé du discours par les considérations parallèles ayant émané de la discussion. Le sujet premier de la polémique (ici, les activités de Borduas à l'origine du renvoi, soit *Refus global*) se voit ainsi secondarisé, son statut est réifié et il peut alors devenir l'objet de nouveaux discours ou de métadiscours. À ce stade de la polémique, le propos ne concerne donc plus le sujet de départ, mais la façon dont celui-ci a été traité et le but auquel il est subordonné. Il est en ce sens significatif que, dans les polémiques avec les Automatistes, on ait recours, de part et autre, à un mot de la famille du verbe « exploiter » pour décrire la manière dont *Refus global* est abordé : du côté des Automatistes, on accuse la critique « d'éluder le fond de la question au profit d'une confusion exploitable<sup>(61)</sup> », tandis que Jacques Dubuc rétorque qu'eux-mêmes « discréditent le *Refus global* en l'exploitant<sup>(71)</sup> ». Bref, à ce point de la réception, l'œuvre n'est généralement pas lue pour elle-même, elle est plutôt utilisée à d'autres fins, au profit d'autres objectifs, lesquels sont multiples en raison de l'éclatement du discours.

Dans une autre perspective, le *polémisme* de certains articles contribue à mettre un terme à la réception de *Refus global* : sous l'effet de la violence, de l'arrogance et de la fermeture qui s'installent dans le discours, la polémique devient *dialogue de sourds*, puis silence. La réputation de polémistes des auteurs rend réticents certains commentateurs<sup>38</sup>, tout en contribuant à attiser la virulence de certains autres critiques : « totalitarisme<sup>(87)</sup> », « étroitesse d'esprit<sup>(85)</sup> » ou « sectarisme étroit<sup>(66)</sup> », le portrait des Automatistes tracé par un pan de la critique est particulièrement acerbe. Ces condamnations sévères, et parfois exagérées, des

---

<sup>38</sup> Daniel Chartier observe ce même phénomène dans la réception d'*Un homme et son péché*. La réputation de polémiste de Claude-Henri Grignon fait en sorte que, parmi les commentateurs, « tous craignent [...] les rugissements du "Lion du Nord", et avec raison. » (Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 30*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 36.)

critiques qui répondent à l'intransigeance des Automatistes à leur endroit font voir le *dissensus* profond qui sous-tend le polémique. La fermeture réciproque au dialogue ramène ainsi les discussions au degré zéro de l'argumentation, soit le silence ou les insultes, ce qui, au final, ne peut avoir pour conséquence que l'abandon de la réception de l'œuvre par la critique.

Somme toute, les Automatistes se sont révélés de « piètres défenseurs<sup>(71)</sup> » de *Refus global* : leurs interventions dans la réception n'a pas permis de recentrer le discours sur l'œuvre. Au contraire, leur goût pour la polémique les a amenés à participer à la dispersion du discours et leur ressentiment envers les critiques a contribué à effrayer ou à rebuter ceux-ci, qui semblent, en définitive, avoir préféré le silence à l'affrontement.

## Conclusion : les dérapages de la communication

En faisant abstraction de son énonciation polémique, on peut affirmer que la lettre du collectif automatiste composé de Pierre Gauvreau, Jean-Paul Riopelle, Maurice Perron, Françoise Riopelle et Magdeleine Arbour propose une lecture assez juste de la réception de *Refus global*. Elle cible bien en effet les facteurs qui ont contribué au gauchissement de la description de l'œuvre et à l'occultation du recueil lors de la première réception, lesquels ont été étudiés dans ce chapitre.

Par exemple, lorsque les Automatistes reprochent à la critique sa « tentative d'isoler le manifeste des œuvres qui le précédèrent sur le plan universel<sup>(61)</sup> », ils évoquent l'absence d'une *prescience* adéquate chez les commentateurs qui leur permettrait d'envisager le recueil au regard d'œuvres ou de mouvements antérieurs susceptibles d'en faciliter la saisie. Privés, pour la plupart, de la connaissance des manifestes surréalistes et du contact avec les productions des *Cahiers de la file indienne* ou des Ateliers d'arts graphiques, ceux-ci se trouvent déconcertés par cette nouvelle forme de création proposant une matérialité et un genre qui leur sont peu familiers. De même, lorsque le collectif déplore « les distinctions [...] entre les activités d'un homme, du genre : Borduas peintre et Borduas penseur<sup>(61)</sup> » ou « la séparation arbitraire entre la valeur plastique d'une œuvre et son contenu intellectuel<sup>(61)</sup> », ils s'inscrivent dans un mode de pensée moniste qui n'est envisageable qu'à l'intérieur d'un champ socioculturel non encore segmenté où art et philosophie ne font qu'un. Or, dans les années 1940, l'autonomisation des champs rend difficile la réception de l'œuvre hors de cette « dissection » autorisant l'isolement des composantes en fonction des disciplines auxquelles elles appartiennent et des compétences qu'elles requièrent. La « compartimentation des valeurs et des individus<sup>(61)</sup> », ainsi que « les distinctions commodes entre les maîtres admirables et les disciples détestables<sup>(61)</sup> » évoquent pour leur part la hiérarchisation des composantes et de leurs auteurs, laquelle conduit à la minoration des « jeunes Automatistes » – perçus comme des *originaux sympathiques* dont les œuvres sont sans danger, mais aussi sans intérêt, sinon celui de faire rire – alors que Borduas sort de la comparaison grandi en raison de son talent ou de son potentiel subversif qu'il faudrait prendre au sérieux. Enfin, les reproches que font les Automatistes à la critique qui tente d'« éluder le fond de la question<sup>(61)</sup> » ou de « la contourner<sup>(61)</sup> » plutôt que d'y répondre directement rappellent les

deux derniers obstacles liés à la réception de *Refus global*, soit le renvoi de Borduas et les abondantes polémiques qui contribuent à l'atomisation du discours critique ou à l'exploitation de l'œuvre à d'autres fins, lorsque celle-ci n'est pas simplement écartée du propos.

En dehors des critiques qu'ils formulent à l'encontre du discours de réception, les Automatistes eux-mêmes jouent un rôle non négligeable dans l'accueil réservé à *Refus global*. Ils participent d'abord, par la mise en scène entourant le lancement et même par le choix du titre et de la matérialité (notamment le bandeau « manifeste »), à la création d'un horizon d'attente axé sur la portée subversive de l'œuvre, ce qui est susceptible de favoriser la lecture du texte de Borduas. Puis, ils contribuent, au moment du congédiement, à la cristallisation du discours critique autour de la figure mythifiée de Borduas, processus qui a pour corollaire la réduction de la part du discours réservée au recueil et l'amorce de la fixation d'un récit de réception, dans lequel le renvoi de l'auteur du texte éponyme occupera une place centrale. Quant aux interventions des membres du groupe dans les polémiques, elles ont un effet de répulsion sur la critique qui répugne à l'idée de faire face à l'arrogance qu'ils affichent et à celle de devenir la cible de leurs injures. Ainsi, avant de réduire au silence le discours de réception, les polémiques ont eu pour effet de discréditer les auteurs du recueil, et plus particulièrement les jeunes, à propos desquels Jacques Dubuc écrit :

Fidèles à leur politique de refus global, ils refusent jusqu'à l'intelligence et la sincérité à leurs adversaires. Mais là s'arrête, très curieusement, leur refus. À eux, ils ne refusent rien; ils s'acceptent avec une assurance, une confiance fraternelle qui me paraît touchante, mais qui fait diablement ridicule quand ils se mêlent de parler au public<sup>(71)</sup>.

Ainsi, à la fermeture et à la prétention des Automatistes répond la moquerie hautaine des critiques et *vice versa*. En ce sens, cette partie de la réception relève bien de l'*interincompréhension* telle que la définit Dominique Maingueneau, c'est-à-dire que « les deux systèmes [discursifs mis en présence] s'excluent [et] ne vivent que de cette exclusion<sup>1</sup> ».

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Dominique Maingueneau, *Sémantique de la polémique*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Cheminements », 1983, p. 23-24.

En envisageant, à la suite d'Alain Viala et d'Alain Vaillant, la littérature comme un acte de communication, il est possible de conclure que les dérapages menant à la réception partielle d'une œuvre comme *Refus global* impliquent les diverses composantes de la communication, soit les destinataires, les destinataires, le contexte et l'œuvre elle-même. En outre, cette conception permet de constater que la réception lacunaire vient nuire à la saisie de l'œuvre comme littéraire – ou comme œuvre artistique puisque les traits définitoires proposés par Viala (plaisir esthétique, destination ouverte et aléatoire, réception différée) s'appliquent également aux œuvres plastiques.

Les auteurs, d'abord, entravent, par leurs interventions, la *différance* nécessaire à la réception, laquelle permet le déploiement de la plurisémié caractéristique d'une œuvre artistique. En effet, en proposant eux-mêmes une façon de lire l'œuvre, ils contribuent à orienter la réception d'une partie de la critique avide d'intentionnalité auctoriale : ils peuvent ainsi participer à la fixation d'une certaine interprétation de l'œuvre ou, dans une autre perspective, faire dévier la réception sur des questions métadiscursives concernant le rôle de la critique ou la place de l'art dans la société. Par ailleurs, on l'a vu, l'attitude des auteurs est susceptible, soit de leur attirer la sympathie du public, soit de les discréditer et d'attirer plutôt sur eux le mépris et sur leur œuvre, le silence.

Les destinataires, dont les commentateurs font partie, peuvent également faire déraiser la réception d'une œuvre en raison d'un manque d'ouverture ou de lacunes quant aux compétences nécessaires à sa saisie. La reconnaissance (au double sens de perception et d'acceptation) des critères d'évaluation requis par l'œuvre est en effet essentielle à la prise en charge de celle-ci par l'institution d'abord, puis par l'histoire. Sans cette reconnaissance, l'œuvre se voit discréditée, minorée, voire simplement rejetée, par rapport à la littérature ou à l'art alors perçu comme « authentique ».

À cet égard, le contexte dans lequel s'insère l'œuvre doit également être pris en compte pour expliquer les difficultés menant à la (non-)réception. Il importe de considérer à la fois le contexte artistique ou culturel (les critères qui définissent l'œuvre d'art « authentique ») et le contexte sociohistorique (la place qui est accordée à l'art par la société et l'État). De façon plus importante encore, il convient d'observer les tensions qui existent entre les divers champs qui composent la société : une intervention de l'État ou de l'Église dans le champ culturel peut en effet conduire une œuvre à perdre son statut de production artistique – dont le

but est le plaisir esthétique – pour devenir un document sujet à une lecture sociologique, mais elle peut aussi, par une réaction défensive, concourir à l'autonomisation du champ culturel. À l'intérieur de celui-ci, il convient d'examiner les relations entre les diverses disciplines : elles peuvent être en concurrence, se disputant les sphères de compétence, ou en interaction, permettant la création et la réception d'œuvres pluridisciplinaires.

Enfin, l'œuvre elle-même – sa matérialité, son propos, sa forme – n'est pas sans avoir un impact sur sa propre réception : elle doit être saisissable par le public, c'est-à-dire qu'elle doit répondre, au moins minimalement, aux normes éthiques et esthétiques reconnues par l'institution et par les lecteurs de l'époque. En d'autres termes, il faut que l'œuvre soit physiquement reconnaissable comme « livre » (ou comme « toile », « sculpture », etc.); axiologiquement acceptable comme discours; et stylistiquement lisible en fonction d'une langue et d'un genre maîtrisés par le destinataire. Certes, il est nécessaire que l'œuvre bouleverse l'horizon d'attente de ses lecteurs pour se tailler une place dans l'histoire, mais il demeure qu'un trop grand écart avec celui-ci rend impossible, du moins dans l'immédiateté de la première réception, la communication littéraire. L'œuvre qui s'écarte trop de l'horizon d'attente, notamment en s'adressant à un public restreint et spécialisé, est alors perçue comme une curiosité, un objet de perplexité par le public plus large; par conséquent, elle risque de n'être ni prise au sérieux, ni prise en charge par le système de réception, comme en témoignent les diverses caricatures et pastiches étudiés.

Une dernière remarque s'impose dans la perspective d'une réception ramenée à sa nature de participation à l'acte de communication qu'est la littérature : malgré la présentation qui vient d'être faite, il convient de préciser que les dérapages de la réception ne relèvent pas des composantes de la communication elles-mêmes, mais des relations qui s'établissent entre elles : entre l'auteur et ses lecteurs (et critiques), entre les lecteurs et l'œuvre, entre l'œuvre et le contexte... C'est ainsi en regard de ces difficultés de communication que l'on peut mieux saisir les ratés de la réception qui opèrent au moment de la parution de l'œuvre et qui la conduisent à être marginalisée ou partiellement occultée dans l'histoire.

## SAVOIR RECEVOIR

Arrivé à la fin de cette première réception, il convient de se demander si la critique a été en mesure, à travers le processus de concurrence et d'accumulation des discours décrit par Daniel Chartier, de constituer un discours unifié sur *Refus global*, lequel permettrait à l'œuvre de s'inscrire dans l'histoire. En d'autres mots, dans l'année suivant la parution du recueil automatiste, la critique est-elle arrivée à un consensus ou un discours a-t-il su triompher des autres? Comme le révèle le Tableau IV rappelant la proportion des OSS consacrée à chacun des sujets dans l'ensemble de la réception et dans les trois phases qui la constituent, la réponse à cette question est double. D'une part, à la fin de la période (phase des polémiques), le discours semble encore fortement éclaté, alors que, d'autre part, on aperçoit, dans l'ensemble de la réception, la prééminence de la figure de Borduas qui occupe 43 % des OSS.

**Tableau IV – Répartition (en %) des OSS de la première réception et de ses trois phases selon les sujets abordés**

	Phase de la parution	Phase du renvoi	Phase des polémiques	Total de la réception
<b>L'automatisme</b>	11	13	33	22
<b>Les Automatistes</b>	0	2,5	20	10
<b>Borduas</b>	0	69	39	43
<b>Le recueil</b>	89	13	6	23
<b>Le texte</b>	0	0	2	1
<b>Autres</b>	0	2,5	0	1

En observant la répartition des sujets abordés dans la dernière phase de la première réception, on ne constate pas en effet d'orientation précise de la critique qui élirait un sujet de prédilection. Si un sujet dominant s'impose dans les deux premières phases (le recueil, puis Borduas), dans la dernière, les commentateurs traitent à la fois du mouvement, du groupe, de Borduas, et, dans une moindre mesure, du recueil et du texte éponyme. Il semble ainsi que plus la réception s'éloigne de la parution, plus le discours se fractionne, alors que le mouvement inverse devrait se produire afin d'arriver à l'élaboration d'un discours cohérent et dominant. L'absence d'un resserrement du discours autour du recueil, voire d'une interprétation de celui-ci, fait en sorte que l'œuvre ne peut être prise en charge par

l'institution, puis par l'histoire littéraire, artistique ou culturelle. Victime de son morcellement qui l'empêche d'être perçu comme une totalité, le recueil *Refus global* est ardu à saisir globalement. Or, à l'inverse, victime de son hétérogénéité qui favorise la dispersion du propos, il est aisé à saisir partiellement, ce qui incline vers une réception parcellaire des diverses composantes comme on le verra au chapitre huit, et au premier chef, vers une saisie de son texte éponyme de manière isolée. L'étude de sa réception partielle permet ainsi de mettre en évidence la difficulté, pour une œuvre recueillistique, de s'inscrire dans l'histoire autrement que par le biais d'une de ses parties. Dans le cas de *Refus global*, un regard rétrospectif indique que c'est le texte éponyme qui s'imposera dans l'histoire. Pourtant, ce texte n'apparaît comme sujet principal d'un article qu'à la toute fin de la première réception; auparavant, c'est plutôt son auteur, Paul-Émile Borduas, qui domine le discours critique. Aussi peut-on déceler, dans la couverture médiatique accordée à Borduas, les premiers signes de la portée symbolique qu'acquerra son texte quelques années plus tard.

### ***Le renvoi de Borduas : un évènement***

Le Tableau IV permet également d'apercevoir la cause de la prééminence de Borduas dans la première réception, soit son renvoi qui agit comme un véritable *pivot* dans le discours critique. En effet, à compter du 18 septembre 1948, le peintre devient l'objet central du discours alors que le recueil connaît une diminution drastique de sa couverture médiatique.

De par son rôle de *pivot*, le renvoi de Borduas fait figure d'« évènement » dans le discours de réception. Utilisée en histoire, en littérature et en philosophie, la notion d'évènement définit « un fait singulier, marquant la rupture simultanée de la linéarité temporelle et de la norme<sup>2</sup>. » Dans le cadre du récit de réception de *Refus global*, le congédiement crée un *nœud de discours*, un *engorgement*, rompant la régularité d'un parcours de réception « normal » : dans les quarante jours que dure la phase du renvoi paraissent 39 OSS, soit environ un article par jour, alors que, dans la phase d'une durée équivalente qui précède, il en est paru 19 et qu'il faudra huit mois pour que paraissent les 49 articles complétant la réception. Il s'opère donc une densification du discours critique dans la phase du renvoi, laquelle est à l'origine de la formation de l'« affaire », du « cas » ou de l'« évènement » Borduas. C'est en effet le

---

<sup>2</sup> Anne-Marie Baranowski, « Conclusion » dans Françoise Daviret-Taylor (dir.), *L'Évènement. Formes et figures*, Angers, Université d'Angers, 2006, p. 133.

discours qui crée l'événement, après coup; autrement dit, c'est la réception d'un fait – son impact, notamment discursif – qui lui donne ce statut dans l'histoire. Pour reprendre la métaphore de l'autoroute qui nous guide ici, le renvoi de Borduas est un *accident de parcours*, qui ne cause un *engorgement* du discours que parce que les *véhicules discursifs* s'arrêtent pour en rendre compte. Ce faisant, du moment où la décision gouvernementale concernant le renvoi devient l'objet d'attaques, l'occasion de défendre des principes ou la base de la mythification de Borduas, elle suscite une mobilisation et un retentissement qui donnent au congédiement le statut d'épisode charnière dans l'histoire.

La densification du discours qui vient perturber la distribution des articles le long du parcours de réception se combine à une rupture faisant en sorte que, dans le récit de réception, il existe un *avant* et un *après* l'événement. Avant le renvoi, c'est en effet le recueil pluridisciplinaire qui est l'objet principal du discours, alors qu'après, les commentateurs peuvent difficilement faire abstraction de cet événement, et ce, même lorsqu'ils traitent du recueil; l'accident a créé un *rapetissement* des voies. Dans cette logique événementielle, *Refus global* devient l'œuvre à l'origine de la sanction et Borduas, la victime de celle-ci. L'œuvre et son auteur sont dès lors stigmatisés en fonction de l'événement auquel ils sont rattachés, ce qui a également pour effet d'occulter ce qui les entoure ou ce qui les précède sans être en lien avec la sanction. Bref, « la lumière que l'événement dégage fait [...] courir le risque de faire oublier d'autres acteurs moins sonores, de perdre de vue les “forces profondes”<sup>3</sup> » qui y ont mené et qui l'animent.

En effet, bien que l'événement soit généralement défini comme comportant une part d'imprévisibilité, il est possible d'en retracer la genèse. L'analyse de l'horizon d'attente de *Refus global* a en effet montré que les manifestations antérieures des Automatistes ont conduit la critique à orienter son propos sur Borduas, qui était déjà connu pour sa peinture à l'époque. Par ailleurs, l'effervescence du milieu et les succès internationaux de l'automatisme, devenu fierté nationale, ont créé de fortes attentes par rapport au mouvement, lesquelles ont été déçues à la parution de l'œuvre par les propos antinationalistes et anticléricaux qui ouvrent le pamphlet éponyme. Enfin, la fonction occupée par Borduas à l'École du meuble le prédisposait à subir les sanctions découlant du manifeste. Avant même la parution de *Refus*

---

<sup>3</sup> Pascale Quincy-Lefebvre, « Histoire sensible, temps et événement. La première communion (1850-1950) », dans *ibid.*, p. 118.

*global*, Borduas était donc l'auteur le plus susceptible de tirer les bénéfices ou de subir les contrecoups de cette publication, ce que son renvoi vient d'ailleurs confirmer. En outre, à l'autre extrémité de la première réception, un regard sur les derniers articles du corpus permet de constater que, malgré la dispersion du discours lors de la phase des polémiques, la critique se concentre uniquement sur Borduas et sur son texte à compter de mai 1949.

### ***Les derniers miles de la première réception***

La réception du recueil automatiste et la discussion avec ses auteurs s'étant achevées avec la caricature « Salon du printemps<sup>(88)</sup> » en avril 1949, Borduas et son texte occupent 9 des 13 derniers articles de la réception : six d'entre eux<sup>(89,90,91,92,93,94)</sup>, évoqués précédemment, concernent ses expositions et le prix que lui a décerné le Musée des beaux-arts; deux autres portent sur le court essai *Projections libérantes*<sup>(99,100)</sup> qui vient de paraître et le dernier, le texte de Robert Élie<sup>(101)</sup>, propose une relecture chrétienne de « Refus global ». Je m'arrêterai donc sur ces trois derniers textes, qui forment la conclusion de la première réception, afin de voir ce qui a été retenu de *Refus global* un an après sa parution. De fait, il sera surtout question de Borduas et de « Refus global » puisqu'aucun de ces articles ne mentionne le recueil ou les composantes marginales, attestant l'oubli dont ceux-ci sont déjà victimes.

Dans son compte rendu des *Projections libérantes*, *Le Petit Journal* met en parallèle les propos contenus dans ce nouveau texte de Borduas et ceux de « Refus global » :

[Borduas] y raconte son expérience à l'école du Meuble, d'où il a été congédié, l'automne dernier, à la suite de la parution du manifeste *Refus global* [*sic*]. On se rappelle que ce manifeste attaquait durement le mode de pensée et d'agir enseigné dans le Québec, le clergé, le christianisme, etc. Il exposait en même temps la doctrine des Automatistes, doctrine qui s'appuie sur l'instinct plutôt que sur la raison. Borduas se sert également de ses *Projections libérantes* pour faire le procès de la peinture académique et de ses apôtres dans la province. De plus, il reprend certaines idées du *Refus global* [*sic*], particulièrement contre l'enseignement<sup>(99)</sup>.

L'œuvre dont il est question ici et qui est désignée comme « manifeste » renvoie au texte éponyme et non au recueil, ce qui permet de conclure qu'à la fin de la première réception, la fixation du syntagme et du genre s'est déjà opérée et que le recueil se voit écarté du discours et spolié de son appartenance générique. Par ailleurs, ce passage laisse voir le statut dont jouit « Refus global » en juillet 1949 : il s'agit d'un texte qui critique les valeurs et les façons de

faire de la société de l'époque (notamment du clergé et de l'éducation) et qui propose une philosophie – dogmatique (une « doctrine ») – basée sur l'instinct au détriment de la raison. La seule remarque évoquant une prise de position artistique dans ce texte ne concerne pas « Refus global », mais *Projections libérantes*. Aux yeux de la critique de 1949, le texte éponyme appartiendrait donc davantage à la sphère sociopolitique qu'au domaine artistique.

Par l'importance qu'il accorde, dans son compte rendu, à l'aspect autobiographique de *Projections libérantes*, Charles Doyon apporte un autre éclairage sur la place qu'occupe « Refus global » dans la vie de son auteur et dans tout ce qui entoure le « cas Borduas ». Doyon définit ainsi le propos de l'essai :

Borduas y relate ses premières expériences picturales[, s]es méthodes d'enseignement, [s]on entrée à l'École du meuble, sa participation à la C.A.S.[, s]a contribution au Salon des indépendants [...]. Et enfin, la formation du groupe « Automatiste » [...] avec « Refus global » [...] qui amena les ruptures et les sanctions que l'on sait<sup>(100)</sup>.

Contrairement à l'article précédent qui se contentait d'évoquer le lien chronologique (« à la suite de ») entre la parution du recueil et la suspension de Borduas, le lien de causalité est ici explicite : comme dans plusieurs autres textes du corpus, « Refus global » est désigné comme ce qui « amène » le congédiement. Doyon affirme pourtant, ailleurs dans cet article, que le dernier essai de Borduas traite des « longs désaccords qui ont abouti à sa destitution<sup>(100)</sup> ». « Refus global » ne serait donc pas l'unique facteur à l'origine du renvoi : celui-ci découlerait plutôt d'un ensemble de circonstances, liées notamment à des conflits internes à l'École du meuble. Dans cette optique, le texte perd quelque peu de son aura subversive et il faut en relativiser l'impact : pour reprendre l'expression consacrée, il n'est *que la goutte qui fait déborder le vase*. Si cette goutte paraît plus grosse que les autres, ce n'est qu'en raison de la conséquence qu'elle enclenche; il demeure qu'intrinsèquement elle n'a pas davantage de poids ou de valeur que les autres gouttes qui ont contribué à emplir le vase. D'ailleurs, dans l'énumération des épisodes de la vie de Borduas faite par Doyon, « Refus global », s'il est présenté comme un aboutissement (« enfin »), n'a pas un statut différent des autres éléments mentionnés<sup>4</sup>. Bref, l'avant-dernier article de la première réception rappelle que, malgré son

---

<sup>4</sup> Borduas lui-même, dans *Projections libérantes*, ne mentionne *Refus global* qu'une seule fois en quarante pages, ce qui relativise l'importance du texte en regard des « dix ans de lutte contre l'académisme qu[e] Borduas] nous raconte<sup>(100)</sup> » dans cet essai.

statut de « cause du renvoi », « Refus global » n'est pas encore doté des propriétés mythiques dont jouit son auteur en 1949 : le texte suscite moins l'intérêt que ses conséquences (renvoi, isolement, misère...) qui, elles, sont connues (ce sont « les ruptures et les sanctions que l'on sait<sup>(100)</sup> » et dont « on se rappelle<sup>(98)</sup> »). Du reste, le renvoi sert mieux que le texte l'argumentaire des Automatistes contre le pouvoir en place puisqu'il constitue un exemple précis de l'obscurantisme qu'ils dénoncent. En regard de la première réception, il faudrait donc nuancer la portée symbolique accordée *a posteriori* à « Refus global » puisque c'est le renvoi de Borduas qui *fait événement* et que la charge subversive du texte n'est pas suffisante pour expliquer à elle seule cette sanction.

Enfin, si l'occultation du recueil dans les deux articles précédents peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit de comptes rendus de *Projections libérantes*, celle-ci se révèle plus significative dans le texte de 26 pages de Robert Élie qui clôt la première réception. De fait, bien que ni la forme du recueil ni les composantes marginales ne soient mentionnées explicitement dans cet article, ces dernières n'y sont pas complètement absentes : leur présence se fait sentir par des citations tirées des « Commentaires sur des mots courants » (le texte n'est cependant pas identifié) et par ce passage qui semble renvoyer au tract de Leduc : « Borduas hésite devant le mystère [...]. Mais au-delà de tous les refus, *son* manifeste se termine par un acte de foi en la vie, et, quand la raison est impuissante à désigner ce qu'il recherche, c'est à l'amour et au désir qu'il en appelle<sup>(101, p. 9, je souligne)</sup>. » Cet appel à l'amour et au désir se situerait dans le texte de Leduc, qui clôt le recueil<sup>5</sup>, davantage que dans celui de Borduas qui se termine plutôt par un appel au rassemblement<sup>6</sup>. Ainsi, même si d'autres composantes sont évoquées, elles ne sont pas identifiées et sont attribuées à Borduas. À cet égard, il s'agit bien de « *son* manifeste » comme le signale la première phrase de l'article : « Il y a exactement un an que Borduas a signifié *son* "Refus global"<sup>(101, p. 5, je souligne)</sup> ».

Outre la réduction du recueil au texte et l'attribution de l'entièreté de l'œuvre à Borduas, l'article d'Élie reprend les leitmotifs du récit commun : le texte éponyme est présenté comme une des causes du renvoi et l'événement est jugé connu (« *On sait* que la réaction à "Refus global" ne s'est pas fait attendre<sup>(101, p. 5, je souligne)</sup> »). Mais, comme Doyon, il relativise la

---

<sup>5</sup> « notre justification : le désir/ notre méthode : l'amour/ notre état : le vertige » (QV, n. p.)

<sup>6</sup> « Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous » (RG, p. 15.)

relation causale : le renvoi n'est pas le seul fait de la parution de « Refus global », c'est-à-dire que « cet acte public [ne peut être isolé] de tous les autres que Borduas a posés depuis plus de dix ans<sup>(101, p. 5)</sup>. » Donc, si « Refus global » est à nouveau posé comme un texte qui mérite qu'on s'y arrête et qu'on y réfléchisse (Élie cherche à en « dégager le sens profond<sup>(101, p. 5)</sup> »), son importance doit être pondérée en regard de l'ensemble des prises de position et des accomplissements antérieurs de Borduas. Aussi, pour reprendre le titre de l'article, « Au delà du refus », il y a certes des « vérités extrêmement précieuses<sup>(101, p. 5)</sup> » à tirer du texte, mais il y a aussi son auteur dont le travail et la pensée sont au cœur du texte d'Élie<sup>7</sup>, comme ils le sont dans l'ensemble de la première réception.

### ***Ce qui a été retenu, dit et non dit***

En introduction à cette deuxième partie, j'évoquais l'idée selon laquelle l'étude de la première réception d'une œuvre permettait un triple regard sur les possibilités d'historicisation de celle-ci, c'est-à-dire qu'elle permet de voir quelles *virtualités* de l'œuvre *ont été actualisées* par la critique au moment de sa parution, lesquelles *ont été retenues* dans l'histoire et lesquelles *n'ont pas pu être actualisées* en raison de l'état du discours social de l'époque.

L'analyse qui précède des derniers articles du corpus de première réception résume bien les éléments qui, durant cette période, ont été soulignés par un critique, puis repris dans d'autres textes pour finalement constituer un discours suffisamment cohérent pour que l'histoire soit en mesure de s'en emparer. Les éléments *retenus* dans le récit de réception sont principalement le renvoi de Borduas, sa mythification, la lecture sociopolitique du texte éponyme et, plus largement, la philosophie du mouvement automatiste. Par ailleurs, la triade manifeste-« Refus global »-Borduas qui réduit le recueil au texte tout en lui accolant un genre et un auteur est fixée dès 1948 et elle deviendra la norme dans la réception subséquente. À propos du recueil, des composantes marginales ou de leurs auteurs, peu de choses évoquées lors de la première réception seront retenues par la suite, créant véritablement un fossé entre les deux périodes de la réception étudiées. La « redécouverte » des années 1960 agissant comme une nouvelle parution, en fonction de la nouvelle historiographie québécoise<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Robert Élie a d'ailleurs fait paraître un essai sur Borduas en 1943 (*Borduas*, Montréal, L'Arbre, 1943).

<sup>8</sup> Voir *infra* « 7.4.2 « Refus global », la Grande Noirceur et la Révolution tranquille », p. 423.

Parmi les interprétations de *Refus global* faites par la critique au moment de la parution, mais *qui n'ont pas été retenues* dans le récit de réception, il faut compter celles qui envisageaient le recueil comme appartenant au domaine artistique et qui soulevaient des questions quant à sa matérialité et à sa pluridisciplinarité. Si certains des auteurs de ces textes dévalorisaient l'art automatiste ou critiquaient le manque d'unité du recueil, d'autres se montraient ouverts aux expérimentations contenues dans l'œuvre; c'est entre autres le cas de Charles Doyon<sup>(13)</sup>, de Gérard Pelletier<sup>(38,62)</sup> ou de Lafcadio au *Petit Journal*<sup>(12)</sup>, lequel, malgré quelques reproches, appuyait la « ferveur » et l'« audace » des Automatistes et considérait *Refus global* comme une de nos « batailles d'*Hernani*<sup>(12)</sup> ». Dans la réception subséquente, les lectures esthétiques du recueil et le fait que les critiques ont fait preuve d'ouverture lors de la parution sont des motifs qui seront écartés du récit de réception au profit d'une lecture sociopolitique du texte éponyme, laquelle s'appuie sur sa conséquence et sur l'*a priori* selon lequel la première réception de *Refus global* a été entièrement négative. En effet, le discours dominant qui s'imposera dans la réception subséquente se construit, comme on le verra, en partie sur un récit métacritique qui, décrivant la première réception, affirme « l'unanimité réprobatrice et agressive du milieu de l'art, comme du milieu social dans son ensemble<sup>9</sup> », à l'égard du manifeste à sa parution et l'« opposition totale et farouche à tout renouvellement, en accord complet avec une idéologie omniprésente, prônant respect et soumission<sup>10</sup> ». Ces affirmations, par leur manque de nuances, occultent une partie non négligeable de la première réception dans laquelle, on vient de le voir, les critiques font montre d'un certain enthousiasme ou d'une sympathie à l'endroit du recueil, non seulement sur le plan artistique, mais aussi sur le plan philosophique.

En effet, si certains commentateurs reconnaissent des qualités esthétiques à *Refus global*, d'autres critiques – chrétiens, il faut le souligner – dont Robert Élie<sup>11</sup>, Jacques Dubuc<sup>12</sup> ou

<sup>9</sup> Marie Carani, *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959*, Québec, Septentrion, 1990, p. 23.

<sup>10</sup> Patrick Imbert, « Réception des surréalistes québécois » dans Henri Béhar (dir.), *Le Livre surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Mélusine n° IV », 1981, p. 58.

<sup>11</sup> « Ma réponse, comme son titre [« Au-delà du refus »] l'indique, sera moins une réfutation d'opinions que je ne partage pas qu'un effort pour dégager le sens profond d'une pensée qui me paraît généreuse et pour sauver de la confusion des vérités extrêmement précieuses que j'ignorerais probablement sans les questions que Borduas et d'autres incroyants ne cessent de poser aux chrétiens<sup>(101, p. 5)</sup>. »

<sup>12</sup> Dubuc considère que, parmi « les valeurs de vie », « le surréalisme en néglige plusieurs [...]. Mais celles qu'il découvre et élucide, [il] les trouve extrêmement importantes<sup>(56)</sup>. »

même Ernest Gagnon<sup>13</sup>, vont jusqu'à juger intéressantes les propositions contenues dans le recueil. Bien qu'ils ne partagent pas entièrement la philosophie du groupe, ceux-ci apprécient que les Automatistes « donnent une leçon aux catholiques trop souvent amortis par l'argument d'autorité<sup>(71)</sup> » et ils voient, dans leurs idées, une occasion pour le chrétien « de confronter sa foi<sup>(101, p. 5)</sup> ». Parallèlement aux critiques négatives et aux condamnations sévères à l'endroit de *Refus global*, il existe donc des lectures esthétiques et philosophiques qui témoignent d'une ouverture à la pensée et à l'art automatistes, même de la part d'intellectuels catholiques, puisque ceux-ci y trouvent des affinités avec le personalisme chrétien en vogue à l'époque. Ces lectures ont toutefois été exclues du récit de réception puisqu'elles ne sont pas arrivées à se constituer en un discours unifié sur l'œuvre, la concurrence des discours ayant notamment été interrompue par le renvoi de Borduas.

Un retour aux premières critiques entourant *Refus global* permet ainsi de remettre en cause certains *a priori*, véhiculés par le discours de réception antérieur, concernant le rejet intégral qui aurait été réservé au manifeste à sa parution, la lecture sociopolitique qui en aurait été faite, ou même la non-réception dont aurait été l'objet le recueil et ses composantes marginales (laquelle n'est vraie (et encore que partiellement) qu'en regard de la réception à long terme). Cette étude de la première réception, en révélant le processus de constitution de la vulgate qui s'est créée autour de *Refus global*, permet également de la contourner pour revenir à des *actualisations* de l'œuvre qui ont été évoquées puis écartées du récit de réception, mais qui peuvent s'avérer pertinentes pour proposer de nouvelles voies d'interprétation de l'œuvre.

En ce sens, il convient de déceler les *angles morts* de la réception, soit *ce qui n'a pas pu être dit* en raison des conditions de possibilités du discours critique et de la *prescience* des lecteurs de l'époque afin de disposer d'un regard neuf (vierge des interprétations ultérieures) sur l'œuvre. Par exemple, en 1948, il était difficile pour les défenseurs de Borduas

---

<sup>13</sup> Dans sa « chronique littéraire », le Père Gagnon écrit notamment : « Ce nouveau groupe se situe à l'avant-garde, à la pointe de l'esthétique contemporaine. [...] Mais eux [contrairement aux Surréalistes] tiennent le filon authentique : [...] cette tentative de pénétrer le mystère des essences est capitale [...]. Ici, nous sommes bien près de nous entendre<sup>(41, p. 293)</sup>. » Dans sa recension des revues, *Le Canada* traite de ce compte rendu de *Refus global* par le Père Gagnon paru dans la revue jésuite *Relations* et il cite précisément ce passage, tout en précisant – comme il convient de le faire – que celui-ci est accompagné de « beaucoup de réserve » de la part de l'auteur<sup>(50)</sup>. Or, le choix de cet extrait témoigne d'une volonté de véhiculer un discours positif sur *Refus global* qui viendrait contrebalancer l'accueil plutôt négatif que lui réserve un autre pan de la critique.

d'envisager un argumentaire s'appuyant sur l'autonomie du champ artistique puisque cette autonomie n'était pas encore accomplie et encore moins assimilée par les artistes et les critiques. De même, la saisie pluridisciplinaire du recueil était rendue ardue par l'amorce de la segmentation du champ culturel, laquelle encourageait la spécialisation des critiques. Les deux modes d'appréhension qui feraient de *Refus global* une œuvre artistique participant de l'autonomisation du champ ou un recueil pluridisciplinaire requérant des compétences multiples constituent ainsi des pistes de réflexion peu développées lors des réceptions subséquentes.

En plus d'expliquer en partie les dérapages de la réception de l'œuvre au moment de sa parution et de rendre possible un nouveau regard sur celle-ci, le retour aux premières lectures critiques permet d'éclairer et de mettre en cause certaines pratiques historiographiques. Le problème de la réception d'une œuvre pluridisciplinaire comme *Refus global* conduit en effet à réfléchir sur la manière dont l'historien de la littérature ou des arts envisage l'inscription d'une œuvre d'art dans l'histoire, soit, le plus souvent, dans une perspective qui interroge les tensions entre arts et société, tout en négligeant de considérer aussi le rapport que les arts entretiennent entre eux. Le cas du recueil automatiste vient ainsi appuyer la nécessité, exprimée par Lucie Robert, de concevoir un renouvellement de l'histoire littéraire selon une perspective artistique interdisciplinaire. Il faudrait, affirme-t-elle,

songer à un changement dans les entités de l'histoire [...] en reliant le développement des pratiques littéraires non à l'histoire sociale ou politique, mais à l'histoire des autres pratiques artistiques. [...] Il ne s'agirait plus de voir comment l'histoire découpe dans les écrits d'une époque un ensemble de textes qualifiés de littéraires, mais comment elle découpe dans l'ensemble des pratiques artistiques un ensemble textuel<sup>14</sup>.

Dans une perspective similaire – celle du découpage des genres à l'intérieur des disciplines artistiques –, un autre *angle mort* de cette réception concerne l'appartenance générique de *Refus global* : alors qu'au Québec, peu de manifestes artistiques ont circulé et que la forme du livre d'artistes n'est pas encore conceptualisée, la critique peut difficilement envisager le recueil en ce sens. Or, si le recueil n'est pas analysé comme tel à sa parution, il est bel et bien

---

<sup>14</sup> Lucie Robert, « La littérature québécoise. "Québécoise", avez-vous dit? », dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 30-31.

reçu comme un manifeste. Aussi, dans une perspective métacritique, convient-il d'évaluer brièvement l'impact qu'a pu avoir cette étiquette sur la réception du recueil en 1948-1949.

### ***La lecture du manifeste ou relativiser l'onde de choc***

La désignation générique de *Refus global* comme « manifeste » contribue, on l'a vu, à inscrire l'œuvre dans des séries génériques, que ce soit celle des écrits polémiques québécois ou celle des textes surréalistes français, mais « [a]pposer le sceau de manifeste sur un texte, que le fait soit assumé par l'émetteur ou le récepteur, n'est-ce pas [aussi] en orienter toute lecture éventuelle<sup>15</sup>? », demandent Jeanne Demers et Lyne McMurray. Autrement dit, le bandeau « MANIFESTE » entourant le recueil automatiste à sa parution et la reprise du terme par la critique contribuent-ils à infléchir sa réception? La réponse à cette question semble aller de soi. Aussi doit-on la faire suivre, comme le fait Brigitte Deschamps, de cette autre question : « en quoi la réception d'un manifeste diffère[-t-elle] de celle d'un autre type d'écrit<sup>16</sup> »?

En rappelant brièvement les caractéristiques du genre présentées par Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa – soit : le manifeste est porteur d'un message, il s'inscrit dans un contexte précis, il est une prise de position qui appelle à l'action concrète, il possède une dimension collective, il doit être publié et lu, et il renferme une certaine violence verbale<sup>17</sup> –, Deschamps en vient à la conclusion que « [l]a réception d'un manifeste n'est pas neutre [et que] cela tient à la nature même du texte<sup>18</sup>. » En effet, selon ces caractéristiques, s'il nécessite d'être lu, le manifeste appelle également, comme action minimale, une réaction de la part de son destinataire, lequel emprunte généralement un ton similaire à celui du manifeste puisqu'il cherche lui-même à prendre position sur le sujet controversé. En ce sens, il faudrait nuancer l'idée selon laquelle *Refus global* a eu l'effet d'une « bombe » à sa parution en 1948 : certes, il provoque son lot de controverses et de réactions fortes, mais n'est-ce pas le propre de tout manifeste, comme on l'a vu aussi avec *Prisme d'yeux*? Charles Doyon n'est d'ailleurs pas dupe du procédé lorsqu'il s'exclame : « un manifeste ne vise pas à la bénignité [*sic*] d'une

---

<sup>15</sup> Jeanne Demers et Lyne McMurray, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Preambule, « L'univers des discours », 19, p. 52.

<sup>16</sup> Brigitte Deschamps, « La réception de *Refus global*, de 1948 à 1988 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Études des arts, 1998, p. 18.

<sup>17</sup> Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, « Introduction. Ces Québécois qui prennent la parole », dans *Le Manuel de la parole. Manifestes québécois. Tome 1 : 1760-1899*, Sillery, Boréal Express, 1977, p. 17-18.

<sup>18</sup> Brigitte Deschamps, *op. cit.*, p. 23.

oraison, à ce que je sache<sup>(36)</sup>! » *Refus global*, non seulement identifié par ses auteurs comme un manifeste, mais composé comme tel, appelle une réaction vive de ses lecteurs et critiques. En effet, l'aspect matériel du recueil (avec les cahiers détachables, l'usage des majuscules, la dominance du rouge et du noir, etc.) cherche à agresser et à déstabiliser le lecteur. Comme le soutiennent Demers et McMurray, dans les manifestes écrits, « l'effet “coup de poing” [est] recherche typographique et spatiale, travail sur la forme du papier, sur la couleur, etc. [...] Tout se passant comme si l'efficacité de la provocation dépendait beaucoup de la dimension matérielle du message<sup>19</sup>. » En ce sens, la « bombe » que constitue la parution de l'œuvre était, en quelque sorte, préprogrammée pour susciter controverse et polémique. Ainsi, à la lumière de cette constatation, il semble approprié de ne pas s'étonner outre mesure de cette réaction et d'éviter de donner une importance excessive au texte éponyme puisque la réaction de la critique a peut-être moins à voir avec son contenu qu'avec la forme et l'appartenance générique du recueil.

### ***Les cinq obstacles de la première réception***

Pour terminer, il faut rappeler brièvement ici les cinq obstacles qui se sont opposés à la prise en charge du recueil par l'histoire au moment de la première réception, empêchant la constitution d'un discours unifié à son sujet.

D'abord, l'œuvre – sa matérialité, son hétérogénéité et son inscription dans un genre (le manifeste) ne possédant pas d'antériorité au Québec – pose en elle-même un premier obstacle à sa réception. Puis, l'état des champs, qu'il s'agisse de l'absence d'autonomie du champ culturel par rapport au champ du pouvoir ou de l'amorce d'une segmentation disciplinaire à l'intérieur du champ culturel, rend difficile la saisie de l'œuvre artistique et pluridisciplinaire qu'est le recueil automatiste. L'attitude des critiques, qui peinent à évaluer *Refus global* en fonction des nouveaux critères requis par l'art moderne et qui, pour plusieurs, restent attachés au mode de lecture éthique de l'œuvre, fait également en sorte de dévaluer l'intérêt accordé aux composantes marginales qui se voient alors minorées, réduites au rôle d'expérimentations anodines et adolescentes.

---

<sup>19</sup> Jeanne Demers et Line McMurray, *op. cit.* p. 40-41.

Si, à ce stade, malgré la matérialité disparate du recueil, sa pluridisciplinarité et l'absence de prise au sérieux par la critique, *Refus global* pouvait tout de même jouir d'une certaine couverture critique – amusée ou maladroite –, le quatrième obstacle que constitue le renvoi de Borduas fixe le récit commun autour du texte éponyme. Cet événement extérieur qui focalise le discours autour de « Refus global » et de Borduas forme assurément le principal obstacle à la saisie du recueil qui se retrouve dès lors dans l'*angle mort* de son texte éponyme. Enfin, le dernier obstacle à l'insertion du recueil dans l'histoire – lequel touche aussi provisoirement le texte éponyme – réside dans l'attitude des Automatistes qui, par leur arrogance et par leur mépris des critiques, mettent fin aux commentaires et aux échanges ayant lieu sur l'œuvre.

Ces cinq obstacles – qui proviennent de facteurs qu'on pourrait qualifier de pragmatiques, d'institutionnels, d'axiologiques, d'événementiels et d'humains – expliquent donc, une fois regroupés, la réception partielle dont a fait l'objet *Refus global* dans l'année suivant sa parution. Or, ces obstacles ne sont pas restreints à la première réception : ils se prolongeront sous une autre forme – parfois renversée – dans la réception subséquente, comme on le verra dans la troisième partie.

\*\*\*

En somme, cette deuxième partie a confirmé que, malgré la lecture première dont est l'objet *Refus global* à sa parution, il y a bel et bien occultation du recueil et des composantes marginales dès 1948 et que, de l'horizon d'attente aux premiers textes métadiscursifs sur la réception, les facteurs de cette occultation sont multiples. Par ailleurs, au-delà des dérapages de la réception, l'étude des premières critiques du recueil automatiste a fait apparaître certaines *virtualités*, cachées dans les *angles morts* de la réception, susceptibles d'ouvrir de nouvelles voies d'interprétation à l'œuvre. En outre, cette deuxième partie a permis de mettre en cause le statut de « Refus global » dans l'histoire. Alors que l'hypothèse de départ posait que le texte avait fait ombre aux autres composantes du recueil, il est apparu que lui-même était victime d'une certaine occultation causée notamment par le renvoi de son auteur. Son aspect subversif, qui aurait causé le congédiement et provoqué les premières ruptures conduisant à la Révolution tranquille, a aussi été mis à mal : aux dires de certains critiques, son propos n'est pas si nouveau et il ne provoque pas de rupture marquée, contrairement à ce que pourrait laisser croire l'indignation d'autres commentateurs qui, vraisemblablement, se

font prendre au jeu du manifeste. Aussi faut-il s'en remettre aux réceptions subséquentes pour comprendre comment se construit le statut mythique de « Refus global » et, surtout, pour voir si celui-ci a une incidence sur le statut des composantes marginales, dans l'éventualité où le recueil n'est pas déjà condamné à l'oubli. À la fin de cette première réception, ce qui semble rester, tant du texte éponyme que du recueil et de l'automatisme en général, c'est donc une forme de lassitude qui explique l'épuisement du discours :

Tant de choses ont été dites pour et contre peintres et peintures automatistes – on fait couler tant d'encre, inutile, souvent – ses partisans ont tant et tant réclamé, déclamé, avec des résultats souvent foudroyants [j'ajouterai, dans les deux sens du thème, à la fois puissants et paralysant] – qu'on hésite à faire autour de leur dialecte plus de publicité qu'elle ne s'en est faite – ou n'en justifie<sup>(95)</sup>.

## LISTE BIBLIOGRAPHIQUE DES ARTICLES DE L'HORIZON D'ATTENTE

### 4.1 Débats sur l'art dans *Le Quartier latin*

- QL1 ROUX, Jean-Louis, « Définissons nos positions », *Le Quartier latin*, 5 octobre 1945, p. 3.
- QL2 LAPOINTE, François, « Jean-Louis Roux est dans les patates », *Le Quartier latin*, 16 octobre 1945, p. 3.
- QL3 ROUX, Jean-Louis, « François Lapointe m'engueule », *Le Quartier latin*, 19 octobre 1945, p. 3.
- QL4 LAPOINTE, François, « Jean-Louis Roux est encore dans les patates », *Le Quartier latin*, 30 octobre 1945, p. 3.

### 4.2 Autour de *Prisme d'Yeux*

- PY « Prisme d'Yeux », cité intégralement dans <sup>(PY6)</sup>.
- PY1 HUOT, Maurice, « “Prisme d'Yeux” ou la peinture pure », *La Patrie*, 5 février 1948, p. 16.
- PY2 GAGNON, Guy, « Pellan et Parent révèlent [*sic*] hier soir “Prisme d'Yeux” », *Le Droit*, 6 février 1948, p. 4.
- PY3 « La jeune peinture », *La Presse*, 6 février 1948, p. 4.
- PY4 « Prisme d'Yeux Name Of New Art Movement », *The Gazette*, 7 février 1948, p. 22.
- PY5 DELISLE, Jacques, « Un nouveau groupe de peintres modernes : les “Prisme d'Yeux” », *Montréal-Matin*, 7 février 1948, p. 5, 9.
- PY6 DELISLE, Jacques, « Un essai de critique sur les “Prisme d'Yeux” », *Montréal-Matin*, 9 février 1948, p. 8.
- PY7 DEMOMBYNES, J.-G., « Prisme d'Yeux », *Le Devoir*, 10 février 1948, p. 7.
- PY8 DE TONNANCOUR, Jacques G., « En réponse à une critique sur “Prisme d'Yeux” » [lettre ouverte], *Montréal-Matin*, 12 février 1948, p. 10, 13.
- PY9 NORMAND, Renée, « Ainsi parle le lecteur... Encore “Prisme d'Yeux” » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 12 février 1948, p. 5.
- PY10 DAoust, Jacques-G., « Les “Amis de l'Art”. Vernissage », *Le Devoir*, 13 février 1948, p. 5.
- PY11 DEMOMBYNES, J.-G., « La fin de “Prisme d'yeux” », *Le Devoir*, 14 février 1948, p. 6.
- PY12 SIMARD, Jean, « Autour de “Prisme d'Yeux” », *Notre temps*, 14 février 1948, p. 5.
- PY13 GIBSON, Michael, « Toujours “Prisme d'Yeux” » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 16 février 1948, p. 5.
- PY14 PLASSE LECAISNE, Jacques, « Toujours “Prisme d'Yeux” » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 16 février 1948, p. 5.
- PY15 NORMAND, Renée, « Opinion du lecteur... Au musicographe paternel » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 17 février 1948, p. 5.

- PY16 DEMOMBYNES, J.-G., « “Prisme d’Yeux” ou le goût du suicide », *Le Devoir*, 18 février 1948, p. 5.
- PY17 DEMOMBYNES, J.-G., « Encore “Prisme d’Yeux” », *Le Devoir*, 20 février 1948, p. 5.
- PY18 BERGERON, Georges, « L’opinion du lecteur. “Prisme d’Yeux” » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 20 février 1948, p. 5.
- PY19 DOYON, Charles, « Prisme d’Yeux », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 20 février 1948, p. 5.
- PY20 RENAUD, Louis, « Opinion du lecteur. “Prisme d’Yeux” chez l’oculiste » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 23 février 1948, p. 7.
- PY21 DEMOMBYNES, J.-G., « En marge de “Prisme d’Yeux”. L’art, instrument de culture », *Le Devoir*, 24 février 1948, p. 5.
- PY22 LABEDAN, Julien, « La création du “Prisme d’Yeux” », *Le Canada*, 27 février 1948, p. 9.
- PY23 BOURBEAU, Géraldine, « Prisme d’Yeux », *Liaison*, vol. 2, n° XIII, mars 1948, p. 172-175.
- PY24 TROUILLARD, M., « Prisme d’yeux », *La Revue moderne*, vol. 30, n° 1, mai 1948, p. 25.

### 4.3 Les Automatistes avant *Refus global*

- A1 « Revue Bleu et Or au His Majesty’s », *Le Quartier latin*, 19 janvier 1945, p. 3.
- A2 « La revue Bleu et or », *Le Petit Journal*, 21 janvier 1945, p. 37.
- A3 « La 10<sup>e</sup> revue Bleu et or », *Le Patrie*, 27 janvier 1945, p. 34.
- A4 « La revue Bleu et or », *Le Quartier latin*, 2 février 1945, p. 5.
- A5 GAUVREAU, Claude, « Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton », *Le Quartier latin*, 9 février 1945, p. 5, 8.
- A6 FORGUES, Rémi-Paul, « Borduas », *Le Quartier latin*, 9 février 1945, p. 5.
- A7 FORGUES, Rémi-Paul, « Surréalisme », *Le Quartier latin*, 13 novembre 1945, p. 3.
- A8 CORMIER, Bruno, « Rupture », *Le Quartier latin*, 16 novembre 1945, p. 4.
- A9 CORMIER, Bruno, « Pour une pensée moderne », *Le Quartier latin*, 11 décembre 1945, p. 3.
- A10 GAGNON, François, « Des traits expressifs au monde de l’informe », *La Presse*, 2 février 1946, p. 30.
- A11 DELISLE, Jacques, « “Pulsion Allègre Grave Jaune Assoiffée” », *Le Devoir*, 5 février 1946, p. 1-2.
- A12 DE GRANDMONT, Éloi, « L’art contemporain », *Le Canada*, 6 février 1946, p. 5.
- A13 DOYON, Charles, « SAC 1946 », *Le Jour*, 23 février 1946, p. 5.
- A14 DAX, Pierre et Jean AMPLEMAN, « Exposition. “Borduasienne” », *Notre Temps*, 9 février 1946, p. 5.
- A15 FRANCHET, Louis, « À propos de peinture... » [lettre ouverte], *Le Quartier latin*, 8 mars 1946, p. 3.
- A16 GAUVREAU, Claude, « Encore “Le Devoir” », *Le Quartier latin*, 19 mars 1946, p. 5, 8.
- A17 GAUVREAU, Claude, « Révolution à la Société d’art contemporain », *Le Quartier latin*, 3 décembre 1946, p. 4-5.

- A18 GAUVREAU, Claude, « La peinture n'est pas un hochet de dilettante », *Combat*, 21 décembre 1946, p. 2.
- A19 « Autour et alentour. Les amateurs de peinture sont bien servis », *Le Canada*, 17 février 1947, p. 4.
- A20 MARSIL, Tancrede jr, « Les automatistes. L'école Borduas », *Le Quartier latin*, 28 février 1947, p. 4.
- A21 RIOUX, Marcel [correspondant en France], « Exposition canadienne à Paris », *Notre Temps*, 12 juillet 1947, p. 5.
- A22 VIAU, Guy, « Six peintres canadiens. Reconnaissance de l'espace », *Notre Temps*, 12 juillet 1947, p. 5.
- A23 GRENIER, Raymond, « Exposition à Paris », *La Presse*, 27 mai 1947, p. 8.
- A24 GRENIER, Raymond, « Succès des peintres de Montréal à Paris », *La Presse*, 21 juin 1947, p. 49.
- A25 « Commentaires sur "l'École Borduas" exposant à Paris », *La Presse*, 1<sup>er</sup> juillet 1947, p. 10.
- A26 DE GRANDMONT, Eloi [correspondant à Paris], « "Le groupe Borduas". Exposition à Paris de six peintres canadiens », *Le Canada*, 16 juillet 1947, p. 3.
- A27 GAUVREAU, Claude, « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès », *Notre Temps*. 6 décembre 1947 et 13 décembre 1947, p. 3.
- A28 GAGNON, Maurice, « D'une certaine peinture canadienne jeune... ou l'automatisme », *Canadian Art*, vol. V, n<sup>o</sup> 3, hiver 1948, p. 136-138, 145.
- A29 GAUTHIER, Maurice, « Vous chantez, Borduas, pourquoi cherchez-vous à crier? », *Notre temps*, 3 janvier 1948, p. 5.
- A30 GAUTHIER, Maurice, « Cher petits enfants sérieux d'automatistes », *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3.
- A31 GAUVREAU, Claude, « La Générosité en fuite », *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3.
- A32 NORMAND, Renée, « Ainsi parle le lecteur... La Société d'art contemporain » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 11 février 1948, p. 5.
- A33 GAUVREAU, Pierre, « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », *Le Quartier latin*, 17 février 1948, p. 3.
- A34 LABEDAN, Julien, « La Contemporary Art Society », *Le Canada*, 13 avril 1948, p. 3, 2.
- A35 HAMBLETON, Josephine, « A Canadian Painter Of Vision », *The Evening Citizen*, 12 juin 1948, p. 32.

## LISTE BIBLIOGRAPHIQUE DES ARTICLES DE 1<sup>ÈRE</sup> RÉCEPTION

Liste des abréviations et symboles :

OSSD : objets sémiotiques secondaires directs  
OSSI : objets sémiotiques secondaires indirects  
OSSH : objets sémiotiques secondaires hypertextuels  
OSSM : objets sémiotiques secondaires métatextuels  
OSSP : objets sémiotiques secondaires parcellaires

[D : <sup>(xx)</sup>]: OSS faisant l'objet de republication(s), le(s) numéro(s) en exposant renvoie(nt) au(x) doublon(s)<sup>1</sup>.

[D<sup>(xx)</sup>]: OSS constituant un doublon, le numéro donné en exposant entre parenthèses renvoyant à l'article original<sup>1</sup>.

- <sup>1</sup> « Exposition des “automatistes” chez Tranquille », *Le Petit Journal*, 25 juillet 1948, p. 44. [OSSD]
- <sup>2</sup> « Bombe automatiste chez Tranquille », *Montréal-Matin*, 5 août 1948, p. 5. [OSSD] [D : <sup>(3, 7)</sup>]
- <sup>3</sup> « Bombe automatiste chez Tranquille », *La Patrie*, 7 août 1948, p. 43. [OSSD] [D<sup>(2)</sup>]
- <sup>4</sup> « Tranquille reçoit les automatistes », *Le Petit Journal*, 8 août 1948, p. 41. [OSSD]
- <sup>5</sup> BOULANGER, Rolland, « Dynamitage automatiste à la Librairie Tranquille », *Montréal-Matin*, 9 août 1948, p. 5, 7. [OSSD]
- <sup>6</sup> « Les théories de M. Borduas. Les conférences sur l'automatisme sont suivies d'un manifeste », *La Presse*, 10 août 1948, p. 4. [OSSD]
- <sup>7</sup> C. H. [Charles Doyon], « Bombe automatiste », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 13 août 1948, p. 4. [OSSD] [D<sup>(2)</sup>]
- <sup>8</sup> [Pierre Saint-Germain<sup>2</sup>], « Écartèlement et jus de tomates. Nos automatistes annoncent la décadence chrétienne et prophétisent l'avènement de l'instinct », *Le Petit Journal*, 15 août 1948, p. 28. [OSSD]
- <sup>9</sup> « Entre les lignes », *Le Petit Journal*, 15 août 1948, p. 38. [OSSD]
- <sup>10</sup> LECOMPTE, André, « L'œil en coulisse. Automatisme », *Le Petit Journal*, 15 août 1948, p. 52. [OSSD]
- <sup>11</sup> « Dans le courrier », *Le Canada*, 16 août 1948, p. 4. [OSSD]
- <sup>12</sup> LAFCADIO, « L'Underground de l'esthétique. “Refus global”. Manifeste de l'automatisme surrationnel par Paul-Émile Borduas et compagnie », *Le Canada*, 23 août 1948, p. 4. [OSSD]
- <sup>13</sup> DOYON, Charles, « “Refus global” », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 27 août 1948, p. 5. [OSSD]

---

<sup>1</sup> Pour les numéros supérieurs à 102, voir la liste bibliographique des OSS de la réception subséquente (p. 538).

<sup>2</sup> L'article n'est pas signé, mais François-Marc Gagnon l'attribue à Pierre Saint-Germain, critique littéraire du *Petit Journal* auquel Gauvreau a accordé une entrevue. (*Chronique du mouvement automatiste 1941-1954*, Montréal, Lanctôt, 1998, p. 494-495.) Gauvreau, pour sa part, évoque cette entrevue avec Saint-Germain dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope », mais il attribue l'article plus largement aux « journalistes du *Petit Journal* » (*La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20, janvier-août 1969, p. 77.)

- <sup>14</sup> LECOMPTE, André, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 29 août 1948, p. 51. [OSSD]
- <sup>15</sup> OLIGNY, Odette, « Automatisme », *Le Canada*, 2 septembre 1948, p. 6. [OSSH]
- <sup>16</sup> ROBILLARD, Hyacinthe-Marie R. P., « Le manifeste de nos surréalistes », *Notre Temps*, 4 septembre 1948, p. 4. [OSSD] [D : <sup>(28, 74)</sup>]
- <sup>17</sup> Y. G., « L'avis de nos lecteurs. Amour, désir, vertige » [lettre ouverte], *Le Petit Journal*, 5 septembre 1948, p. 44. [OSSD]
- <sup>18</sup> LAPALME, Robert, « L'ombre sur le cerveau » [caricature], *Le Canada*, 13 septembre 1948, p. 4. [OSSH] [D : <sup>(187c, 437a)</sup>]
- <sup>19</sup> DUHAMEL, Roger, « Notes de lecture. "Refus global" », *Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4. [OSSD]
- <sup>20</sup> « Borduas renvoyé. De l'École du Meuble », *Le Devoir*, 18 septembre 1948, p. 3. [OSSM]
- <sup>21</sup> « M. Borduas est mis à la porte », *Le Canada*, 18 septembre 1948, p. 2. [OSSM]
- <sup>22</sup> « Les automatistes s'élèvent contre l'affaire Borduas », *Le Petit Journal*, 19 septembre 1948, p. 26. [OSSM]
- <sup>23</sup> « Brièvetés », *Montréal-Matin*, 20 septembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>24</sup> OLIGNY, Odette, « Littérature », *Le Canada*, 20 septembre 1948, p. 6. [OSSH]
- <sup>25</sup> « La protestation de Paul-Émile Borduas », *La Presse*, 22 septembre 1948, p. 37. [OSSM]
- <sup>26</sup> « M. Borduas n'accepte pas cette sanction », *Le Devoir*, 22 septembre 1948, p. 2. [OSSM] [D : <sup>(298e)</sup>]
- <sup>27</sup> « "Refus global". M. Borduas proteste contre son renvoi », *La Patrie*, 22 septembre 1948, p. 6. [OSSM] [D : <sup>(298f)</sup>]
- <sup>28</sup> ROBILLARD, Hyacinthe-Marie, R. P., « Refus global », *L'Action catholique*, vol. 41, 22 septembre 1948, p. 6. [OSSD] [D<sup>(16)</sup>]
- <sup>29</sup> « Mis à la porte... Borduas n'a rien à se reprocher », *Le Canada*, 22 septembre 1948, p. 3. [OSSM]
- <sup>30</sup> « Autour et alentour. La poésie devra peut-être se défendre, elle aussi », *Le Canada*, 22 septembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>31</sup> « Garder notre élite chez nous », *Le Canada*, 23 septembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>32</sup> LAURENDEAU, André, « Blocs-notes. Intervention politique », *Le Devoir*, 23 septembre 1948, p. 1. [OSSM]
- <sup>33</sup> « Après le "Refus"... Une enquête sur le cas de Borduas », *Le Canada*, 24 septembre 1948, p. 2. [OSSM]
- <sup>34</sup> « Brièvetés », *Montréal-Matin*, 24 septembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>35</sup> [BERNARD, Harry], « Le cas Borduas », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 24 septembre 1948, p. 3. [OSSM]
- <sup>36</sup> DOYON, Charles, « L'actualité artistique. "Refus contre refus" », *Le Clairon (Saint-Hyacinthe)*, 24 septembre 1948, p. 5. [OSSM]
- <sup>37</sup> VADNAIS, P. E., « On devrait protester » [lettre ouverte], *Le Canada*, 24 septembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>38</sup> PELLETIER, Gérard, « Deux âges, deux manières », *Le Devoir*, 25 septembre 1948, p. 8. [OSSD]

- <sup>39</sup> DUHAMEL, Roger, « Les zéloteurs d'une mauvaise cause », *Montréal-Matin*, 27 septembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>40</sup> GAUVREAU, Claude, « Lettres au *Devoir*. Le renvoi de M. Borduas » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 28 septembre 1948, p. 5. [OSSM] [D : <sup>(345c)</sup>]
- <sup>40a</sup> La R., « Note de la rédaction ». [OSSM]
- <sup>41</sup> GAGNON, Ernest, S. J., « Chronique littéraire. *Refus global* », *Relations*, n° 94, octobre 1948, p. 292-294. [OSSD]
- <sup>42</sup> [BERNARD, Harry], « Encore M. Borduas », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 3. [OSSM]
- <sup>43</sup> [GAUVREAU, Claude], « Protestations » [lettre ouverte], *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 5. [OSSM]
- <sup>44</sup> Le LOUP-GAROU [Charles Doyon], « Litanies de l'intolérance », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 5. [OSSM]
- <sup>45</sup> Le LOUP-GAROU [Charles Doyon], « Refus et Rébus », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 5. [OSSM]
- <sup>46</sup> SYLVESTRE, Guy, « Refus global du *Refus global* », *Le Droit* (Ottawa), 2 octobre 1948, p. 2. [OSSM]
- <sup>47</sup> MORISSET, Bernard, « Nous sommes avec vous, Borduas! » [lettre ouverte], *Le Canada*, 2 octobre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>48</sup> DOYON, Charles, « L'affaire Borduas. À l'École du meuble », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 8 octobre 1948, p. 5. [OSSM]
- <sup>49</sup> LÉGER, François, « L'affaire Borduas », *Le Quartier latin*, 8 octobre 1948, p. 1-2. [OSSM]
- <sup>50</sup> « Dans le courrier », *Le Canada*, 9 octobre 1948, p. 5. [OSSI]
- <sup>51</sup> « Borduas jugé par ses élèves », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 15 octobre 1948, p. 5. [OSSM]
- <sup>52</sup> [KEATE, Stuart<sup>3</sup>], « Québec. L'Automatiste », *Time* (New York), 18 octobre 1948, p. 22. [OSSM]
- <sup>53</sup> GAGNON, Marcel, « La femme peintre Agnès Lefort est bien loin de croire à l'automatisme » [entrevue], *Le Canada*, 28 octobre 1948, p. 3. [OSSI]
- <sup>54</sup> « De la vraie à la fausse censure », *Le Canada*, 28 octobre 1948, p. 4. [OSSI]
- <sup>55</sup> GAUVREAU, Pierre, Jean-Paul RIOPELLE et Maurice PERRON, « L'Opinion du Lecteur » [lettre ouverte], *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 29 octobre 1948, p. 2. [OSSM]
- <sup>56</sup> DUBUC, Jacques, « Courrier sans confidences » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 30 octobre 1948, p. 5. [OSSD]
- <sup>56a</sup> G. P. [Gérard Pelletier], « N. D. L. R. ». [OSSM]
- <sup>57</sup> DOYON, Charles, « L'Actualité artistique. Borduas à Toronto. Retentissement », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 5 novembre 1948, p. 4. [OSSP]

---

<sup>3</sup> Le texte n'est pas signé. On sait toutefois que « le 12 octobre, Stuart Keate [directeur du bureau de Montréal du *Time*] écrit à Borduas pour l'informer qu'il a envoyé son texte à New York "où il sera rédigé par un autre rédacteur pour fins de publication vendredi prochain". » (Paul-Émile Borduas, *Écrits II. Tome I : Journal, correspondances 1923-1953*, édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 276, note 192.)

- <sup>58</sup> JASMIN, Guy, « L'opinion du lecteur » [lettre ouverte], *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 5 novembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>58a</sup> « N. D. L. R. ». [OSSM]
- <sup>59</sup> RIOPELLE, Jean-Paul, « En marge des propos de l'artiste Agnès Lefort » [lettre ouverte], *Le Canada*, 5 novembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>60</sup> GAUVREAU, Claude, « De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote » [lettre ouverte], *Le Canada*, 8 novembre 1948, p. 4. [OSSM] [D : <sup>(345d)</sup>]
- <sup>60a</sup> « N. D. L. R. ». [OSSM]
- <sup>61</sup> RIOPELLE, Jean-Paul; Maurice PERRON, Magdeleine ARBOUR, Pierre GAUVREAU et Françoise RIOPELLE, « Les surréalistes nous écrivent » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9. [OSSM]
- <sup>62</sup> PELLETIER, Gérard, « Notre réponse aux surréalistes », *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9. [OSSM]
- <sup>63</sup> « Pamphlet du peintre Borduas », *Le Petit Journal*, 14 novembre 1948, p. 55. [OSSP]
- <sup>64</sup> « Cœur des quenouilles », *Le Canada*, 16 novembre 1948, p. 4. [OSSD]
- <sup>65</sup> LAVIGNE, Jacques [Jacques Ferron], « Borduas s'humanisera », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 19 novembre 1948, p. 3. [OSSM]
- <sup>66</sup> RIOPELLE, Jean-Paul; Maurice PERRON, Magdeleine ARBOUR, Pierre GAUVREAU et Françoise RIOPELLE, [lettre ouverte insérée dans<sup>(67)</sup>], *Le Devoir*, 20 novembre 1948, p. 10. [OSSM]
- <sup>67</sup> PELLETIER, Gérard, « L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs », *Le Devoir*, 20 novembre 1948, p. 10. [OSSM]
- <sup>68</sup> JASMIN, Guy, « Quebec Artist Cause Furor. Fired from Provincial Government School Because of Outspoken Comments; Freedom of Expression Issue », *The Windsor Daily Star*, 26 novembre 1948, n. p. [page éditoriale]. [OSSM]
- <sup>69</sup> GAGNIER, Jacques, « Les toto-matistes », [caricature], *Le Quartier latin*, 30 novembre 1948, p. 1. [OSSH] [D : <sup>(187d)</sup>]
- <sup>70</sup> ROBILLARD, Hyacinthe-Marie R. P., « Le Surréalisme. La révolution des intellectuels », *La Revue dominicaine*, décembre 1948, p. 274-282. [OSSI] [D : <sup>(74)</sup>]
- <sup>71</sup> DUBUC, Jacques, « La peau du lion et l'âne. En marge du "Refus global" et de ses piètres défenseurs » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 4 décembre 1948, p. 13. [OSSM]
- <sup>72</sup> DOYON, Charles, « À paraître », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 10 décembre 1948, p. 4. [OSSP]
- <sup>73</sup> « "Le surréalisme et la révolution" », *Le Canada*, 18 décembre 1948, p. 14. [OSSM]
- <sup>74</sup> ROBILLARD, Hyacinthe-Marie R. P., « L'automatisme surrationnel et la nostalgie du Jardin d'Éden », [texte de la conférence du 19 décembre], paru dans *Amérique française*, vol. VIII, n° 4, 1950, p. 44-73. [OSSI] [D <sup>(16, 70)</sup>]
- <sup>75</sup> [GAGNON, François<sup>4</sup>], « Le surréalisme au point de vue moral », *La Presse*, 20 décembre 1948, p. 9. [OSSM]
- <sup>76</sup> « Le surréalisme est mort, dit le R. P. Robillard », *Le Canada*, 20 décembre 1948, p. 16, 2. [OSSM]
- <sup>77</sup> « Le surréalisme et la révolution des intellectuels », *Le Devoir*, 20 décembre 1948, p. 10. [OSSM]

---

<sup>4</sup> Information fournie par Pierre Gauvreau dans <sup>(80)</sup>.

- <sup>78</sup> LAPALME, Robert, « Ces temps modernes. Le surréalisme se meurt, dit un théologien » [caricature], *Le Canada*, 21 décembre 1948, p. 4. [OSSH]
- <sup>79</sup> BUCHANAN, Donald W., « New Books on the Art. *Refus global* », *Canadian Art*, Christmas 1948, p. 85-86. [OSSD]
- <sup>80</sup> GAUVREAU, Pierre, « Le surréalisme est-il mort? » [lettre ouverte], *Le Canada*, 27 décembre 1948, p. 4. [OSSM]
- <sup>80a</sup> « N. D. L. R. ». [OSSM]
- <sup>81</sup> ROBILLARD, Hyacinthe-Marie R. P., « Réponse à la lettre de Pierre Gauvreau sur la mort du surréalisme » [lettre ouverte], *Le Canada*, 7 janvier 1949, p. 4. [OSSM]
- <sup>82</sup> « Cadenas et Indiens. Une protestation », *Le Devoir*, 5 février 1949, p. 4. [OSSI] [D : <sup>(83)</sup>]
- <sup>83</sup> « Protestation collective », *Le Canada*, 8 février 1949, p. 4. [OSSI] [D <sup>(82)</sup>]
- <sup>84</sup> BERGERON, René, « Drôle d'abcès tristement crevé », *Le Progrès du Saguenay*, 10 février 1949, p. 1-2. [OSSD]
- <sup>85</sup> CLICHE, Robert, « Ceux qui cadennasseraient volontiers l'atelier de Pellan » [lettre ouverte], *Le Canada*, 14 février 1949, p. 4. [OSSI]
- <sup>85a</sup> « N. D. L. R. » [OSSM]
- <sup>86</sup> GAUVREAU, Claude, « Lettre ouverture [*sic*] à M Robert Cliche » [lettre ouverte], *Le Canada*, 22 février 1949, p. 4. [OSSM] [D : <sup>(345e)</sup>]
- <sup>87</sup> CLICHE, Robert, « M. Cliche répond à MM. Ferron et Gauvreau » [lettre ouverte], *Le Canada*, 28 février 1949, p. 4. [OSSM]
- <sup>88</sup> LAPALME, Robert, « Salon du printemps. Chut! chut! Voilà les automatistes! » [caricature], *Le Canada*, 19 avril 1949, p. 4. [OSSH] [D : <sup>(102b, 103, 153c, 369b)</sup>]
- <sup>89</sup> « Borduas, premier prix », *Le Canada*, 25 avril 1949, p. 4. [OSSP]
- <sup>90</sup> LE LOUP-GAROU [Charles Doyon], « Pasquinades. Prix de peinture », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 29 avril 1949, p. 2. [OSSP]
- <sup>91</sup> BOULANGER, Rolland, « Modernes et officiels au 66<sup>e</sup> salon », *Notre temps*, 7 mai 1949, p. 4. [OSSP]
- <sup>92</sup> « Autour et alentour. Incroyable! », *Le Canada*, 14 mai 1949, p. 4. [OSSP]
- <sup>93</sup> UN AUTOMATISTE<sup>5</sup>, « Borduas devra-t-il s'exiler? » [lettre ouverte], *Le Canada*, 20 mai 1949, p. 4. [OSSP]
- <sup>94</sup> BOULANGER, Rolland, « Borduas entre parenthèses », *Notre Temps*, 21 mai 1949, p. 4. [OSSP]
- <sup>95</sup> NORMAND, René, « Les arts », *Le Canada*, 23 mai 1949, p. 5. [OSSP]
- <sup>96</sup> « À Asbestos – “Intellectuels” et “artistes” pour la grève », *Le Canada*, 3 juin 1949, p. 3. [OSSI] [D : <sup>(298d)</sup>]
- <sup>97</sup> « Prière de ne pas confondre », *Le Canada*, 6 juin 1949, p. 2. [OSSI]
- <sup>98</sup> BORDUAS, Paul-Émile, *Projections libérantes*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1949. [OSSP] [D : <sup>(153a, 187b, 208b, 227c, 243c, 281b, 298c, 316c)</sup>]
- <sup>99</sup> « “Projections libérantes” », *Le Petit Journal*, 3 juillet 1949, p. 48. [OSSP]

---

<sup>5</sup> François-Marc Gagnon soutient qu'« il s'agit probablement de la prose colorée de Claude Gauvreau<sup>(244, p. 275)</sup>. »

<sup>100</sup> DOYON, Charles, « Autour de la peinture. *Projections libérantes* », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 29 juillet 1949, p. 4. [OSSP]

<sup>101</sup> ÉLIE, Robert, « Au delà du refus », *Revue dominicaine*, vol. 55, t. 2, juillet-août 1949, p. 5-18; septembre 1949, p. 67-78. [OSSD]

**3<sup>ÈME</sup> PARTIE**  
**LA RÉCEPTION SUBSÉQUENTE (1950-2008)**

Pour s'inscrire dans l'histoire littéraire, artistique ou culturelle, une œuvre doit passer avec succès l'étape de la première réception. Dans le cas de *Refus global*, ce passage, on l'a vu, ne s'est pas fait sans heurts : certes, un discours dominant semble émerger à la fin de 1949 autour de la figure de Borduas, martyr ressuscité, mais ce discours ne porte pas directement sur l'œuvre qui est occultée par un de ses auteurs. L'entrée de *Refus global* – ou même de « Refus global » – dans l'histoire n'est donc pas encore assurée à la fin des deux années qui constituent la première réception. Le discours sur l'œuvre, plutôt que de s'unifier en une lecture dominante selon le processus décrit par Daniel Chartier, a eu tendance à s'éparpiller, à devenir le point de départ de considérations diverses. Ceci aura pour conséquence l'oubli – relatif, on le verra – de l'œuvre au cours des années 1950, oubli qui sera suivi d'une résurgence amorçant et annonçant la fortune critique à venir.

Cette troisième partie a pour but d'interroger ce mouvement d'oubli, de résurgence, puis d'apparente permanence dont l'œuvre automatiste a été l'objet de 1950 à 2008, tout en maintenant l'attention sur la place qu'occupe le recueil *Refus global* dans ce parcours de réception. Il s'agira de déceler, à travers son occultation partielle et ses éventuelles réapparitions, les *possibilités*, les *conditions* et les *modes de survie* du recueil, alors que celui-ci évolue dans l'ombre de son texte éponyme et de la figure de Borduas.

Contrairement à l'événement historique qui est de nature ponctuelle, l'œuvre esthétique est transhistorique, c'est-à-dire qu'elle est, selon la formule d'Alain Vaillant, un « passé qui demeure<sup>1</sup> ». Objet dont la destination est ouverte et aléatoire et la réception différée<sup>2</sup>, le texte littéraire ne survit et n'acquiert le statut d'« œuvre » qu'en fonction de la continuité de sa diffusion et de sa lecture. Cela implique que l'œuvre et la lecture qui en est faite doivent être relayées et renouvelées afin qu'elles demeurent pertinentes dans de nouveaux contextes. Selon Robert Escarpit, deux types de facteurs assurent la pérennité de l'œuvre : ceux relevant du « succès du livre en tant qu'objet commercialisable » et ceux liés au « succès de l'œuvre

---

<sup>1</sup> Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Collin, « U », 2010, p. 86.

<sup>2</sup> Il s'agit, je le rappelle, de deux des critères de définition de la littérature retenus par Alain Vaillant (voir *infra* « Chapitre cinquième. Réussir l'épreuve de la première réception : cinq obstacles à surmonter », p. 113)

en tant que résultat d'un processus dialectique de communication<sup>3</sup> ». Faisant pendant, dans le domaine de la réception, à la scission bourdieusienne entre sphère de grande production et sphère de production restreinte, ces deux modes de survie – économique et symbolique – ne doivent toutefois pas être pensés comme les deux pôles incompatibles d'une alternative. En effet, une œuvre ne peut pas survivre uniquement en fonction d'une mise en marché efficace ou de l'estime que lui portent quelques lecteurs; pour s'inscrire dans l'histoire, elle doit à la fois être en mesure d'instaurer un dialogue avec des lecteurs qui ne lui sont pas contemporains et être disponible pour la lecture, c'est-à-dire être prise en charge par des instances de diffusion et de médiation, commerciales ou non<sup>4</sup>.

D'emblée, si une œuvre survit, soutient Joseph Jurt, « c'est qu'elle a produit un effet et continue à provoquer des réactions et des interprétations successives<sup>5</sup> ». La polysémie de l'œuvre littéraire – les multiples *virtualités* qu'elle contient – lui assure ainsi la possibilité d'être lue et réactualisée en dehors de son contexte de production. L'œuvre qui proposerait une vision univoque du monde serait donc condamnée à l'oubli (c'est le cas par exemple des œuvres dites « à thèse » ou « de circonstances »). Cette conception de la survie littéraire fait donc reposer la responsabilité de sa durée sur l'œuvre elle-même, sur sa capacité à produire du sens et à intéresser des lecteurs différents. Le cas de « Refus global » est à cet égard exemplaire. Plusieurs critiques et chercheurs s'étant penchés sur sa réception soutiennent que le secret de sa longévité réside dans « l'essence de ce texte polysémique [qui] semble à proprement parler irrécupérable, se métamorphosant encore, de génération en génération, selon les aspirations et les inquiétudes changeantes de ses lecteurs<sup>(388, p. 26)<sup>6</sup> ». Autrement dit, le texte éponyme survivrait grâce à sa capacité de faire « naître toutes sortes de questions selon le niveau d'interrogation où l'on se place<sup>(302b)</sup> ». Or, les quelques études qui ont été faites du recueil ou des composantes marginales, de même que mon appréciation de ces</sup>

---

<sup>3</sup> Robert Escarpit, « Succès et survie littéraires », dans *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, p. 129.

<sup>4</sup> Dans son texte, Escarpit explore différentes stratégies commerciales du marché de l'édition (livre d'art ou de poche, édition expérimentale, écrivain-vedette) pour tirer profit du travail de l'auteur. Il n'aborde cependant pas le rôle d'autres instances, tels la critique ou le milieu scolaire, qui contribuent également, en tant que médiateurs, au succès économique et à la diffusion d'un livre. C'est pourquoi je préfère parler d'instances de diffusion et de médiation.

<sup>5</sup> Joseph Jurt, *La réception critique de la littérature par la critique journalistique : lecture de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980, p. 21.

<sup>6</sup> Les références renvoient à la liste bibliographique des OSS de la réception subséquente (1950-2008), p. 538.

œuvres, me portent à croire que ces assertions concernant « Refus global » peuvent s'appliquer à l'œuvre entière, c'est-à-dire que le recueil jouirait, lui aussi, de cette polysémie susceptible de lui assurer une place dans l'histoire. L'abstraction des textes de Gauvreau, la métaphorisation employée par Cormier pour témoigner de l'expérience esthétique, de même que le recours à des termes universels tels « vertige », « ivresse », « amour » par Leduc procurent à ces composantes l'adaptabilité nécessaire pour rendre leur lecture pertinente au-delà de leur cadre premier de publication. De plus, les lectures croisées rendues possibles par la pluridisciplinarité, l'intermédialité et la forme recueillistique de *Refus global* ouvrent des voies de recherche aussi rares que riches pour l'histoire culturelle québécoise. Certes, certains propos et tournures contenus dans le recueil ont moins bien résisté à l'épreuve du temps, mais il s'agit là d'un reproche fait maintes fois au texte éponyme, sans que sa place dans l'histoire en soit menacée.

Postulant donc de la *possibilité* de survie des deux œuvres (le tout et sa partie), autrement dit, de leur qualité intrinsèque (mais non sans défauts) et de leur potentiel transhistorique, je m'interrogerai surtout, dans cette troisième partie, sur les *conditions* de celle-ci, soit sur les *relais* (éditoriaux, disciplinaires, critiques, historiographiques et hypertextuels) permettant aux diverses *virtualités* contenues dans l'œuvre d'être mises au jour, diffusées et éventuellement intégrées au discours critique dominant. Car, pour continuer d'engendrer des effets, l'œuvre doit pouvoir être lue, elle doit avoir été relayée à la fois matériellement et discursivement par des instances qui vont de l'éditeur à l'auteur d'un hypertexte, de la critique journalistique aux recherches universitaires.

Selon les façons dont les œuvres ont été relayées, selon les trajectoires qu'elles ont empruntées pour intégrer le discours historique, il est possible de distinguer divers *modes* d'historicisation de celles-ci. L'étude de la réception de *Refus global* – et, par voie de conséquence, celle de « Refus global » – révèle en effet deux voies distinctes d'acquisition de la valeur symbolique et économique nécessaire pour conférer à l'œuvre une place et un statut dans l'histoire : d'une part, celle qui conduit l'œuvre à s'inscrire directement dans la mémoire collective, d'autre part, celle qui la fait resurgir ponctuellement à la faveur d'accidents de parcours, de hasards, de modes littéraires ou, simplement, de la curiosité d'un chercheur.

Dans le premier cas – lequel correspond au parcours de « Refus global » –, la survie est bel et bien envisagée dans la continuité, dans la perspective du mécanisme d’accumulation et de concurrence des discours duquel résulte un discours unifié sur l’œuvre (Chartier). L’atteinte de cette cohérence discursive permet dès lors à l’œuvre de s’intégrer dans le récit historique, lequel, comme l’ont montré, entre autres, Paul Veyne et Paul Ricoeur, s’articule selon une logique narrative visant à donner sens à des événements épars et discontinus. Dans sa plus pure expression, ce cheminement conduit le texte littéraire vers la patrimonialisation ou l’emblématisation qu’ont décrites Brigitte Louichon<sup>7</sup> et Martine-Emmanuelle Lapointe<sup>8</sup>. Celui-ci devient un « jalon<sup>(207, 252, 436)</sup> », une « date-seuil<sup>(375c, p. 42)</sup> », un « temps fort<sup>(311)</sup> », un « point d’ancrage<sup>(287b)</sup> » ou un « pôle magnétique<sup>(366b)</sup> » dans l’histoire culturelle, pour reprendre certains statuts qui ont été attribués à « Refus global »; il peut également être l’« aboutissement<sup>(369a, 317, 244)</sup> », le « prélude<sup>(368c)</sup> » ou le « point de départ<sup>(250)</sup> » d’une séquence historique, selon le regard rétrospectif des critiques.

Pleinement transhistorique, l’œuvre patrimoniale, emblématique ou classique<sup>9</sup> ne se présente pas vierge à ses nouveaux lecteurs : elle charrie avec elle tout un discours critique qui la rend présente à l’esprit avant même sa lecture. Citant Italo Calvino, Louichon soutient que « l’œuvre patrimoniale n’existe pas hors “du nuage de discours”, du brouhaha médiatique parfois. Elle est production passée, discours venu d’hier *et* réception et, plus largement, usage présents<sup>10</sup>. » Ce type d’œuvres dont le discours critique s’est si bien consolidé et a été si bien relayé qu’il en vient à les précéder ne s’inscrit pas uniquement dans l’histoire, mais aussi dans la mémoire collective et identitaire, dans ce que Martine-Emmanuelle Lapointe, le « récit mémoriel<sup>11</sup> ». Elles y acquièrent une dimension affective qui les fait participer de la référence commune d’une société. Aussi « Refus global » n’est-il pas seulement une « date » ou un « fait d’importance majeur » dans l’histoire du Québec, il devient un « mythe fondateur ». L’œuvre existe alors moins en tant qu’elle-même qu’en tant que produit du discours intégré

<sup>7</sup> Brigitte Louichon, « Le patrimoine littéraire du passé dans le présent », dans A. Belhadjin et M. F. Bishop (dir.), *École et Patrimoine littéraire : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, 2013 [à paraître].

<sup>8</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d’une littérature*. Le Libraire, Prochain épisode et L’Avalée des avalés, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008.

<sup>9</sup> Il n’appartient pas à mon propos de faire la distinction entre ces diverses catégories qui, par ailleurs, en viennent à « s’amalgame[r], quand elle[s] ne se confonde[nt] », comme le souligne Martine-Emmanuelle Lapointe, concernant le classique et l’emblématique. (*Ibid.*, p. 13)

<sup>10</sup> Brigitte Louichon, *art. cit.*.

<sup>11</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Un récit mémoriel », dans *op. cit.*, p. 29-33.

dans la mémoire. Cette représentation de l'œuvre qui la précède et la domine explique, comme le souligne Louichon paraphrasant Pierre Bayard, qu'« il existe des livres dont on peut parler alors qu'on ne les a pas lus<sup>12</sup> », subordonnées qu'ils sont au récit qui s'est créé à leur sujet. Dans la littérature québécoise, Lapointe a bien mis en évidence les conséquences du grand récit national de la Révolution tranquille sur la lecture faite des œuvres emblématiques de cette période que sont *Le libraire*, *Prochain épisode* et *L'avalée des avalés* :

ces textes entraînent encore aujourd'hui dans leur sillage une lecture pré-construite, réifiante, fortement suggérée par les auteurs de manuels et d'anthologies. Ainsi ancrés [*sic*] dans une histoire quasi monumentale, plus proche de la mémoire que de l'historiographie savante, une part de leur complexité formelle et thématique a été occultée, dissimulée par les ornements parfois encombrants de l'emblème<sup>13</sup>.

Plusieurs critiques et chercheurs avant moi ont signalé le poids que cette même vulgate a fait porter rétrospectivement au texte de Borduas. J'emprunterai donc à leurs écrits au moment d'aborder la construction puis la déconstruction du *mythe* « *Refus global* » en interaction avec le discours sur la Révolution tranquille qui, de toute évidence, fut l'un des obstacles majeurs à la lecture du recueil dans son ensemble.

Le manifeste *Refus global*, malgré l'ombrage que lui fait son texte éponyme, ne doit néanmoins pas être tenu pour totalement oublié. Il appartient en effet à ces œuvres qui, selon les termes de Paul-André Claudel, possèdent des « potentialités expressives » à même de leur conférer une « potentialité de survie » dans l'histoire, bien qu'elles puissent être momentanément occultées ou qu'elles occupent une position marginale dans l'histoire. Ces œuvres non canoniques, appartenant à ce que Claudel nomme le *hors* ou l'*extra-système*<sup>14</sup>, permettent de postuler « qu'il n'existe pas nécessairement de relation de cause à effet entre la valeur et la survie<sup>15</sup> » puisque celles-ci auraient été négligées, malgré qu'elles aient la possibilité

---

<sup>12</sup> Brigitte Louichon, *art. cit.*

<sup>13</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 10

<sup>14</sup> Lequel se distingue à la fois du système des œuvres canoniques et du sous-système qui regroupe les œuvres de grande production dont l'oubli ou l'occultation résulte d'un manque de potentialité expressive.

<sup>15</sup> Paul-André Claudel, « Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible? », *Fabula, la recherche en littérature*, « Atelier de théorie littéraire », 2007. [En ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Une\\_esth%26eacute%3Btique\\_des\\_%26%23156%3Buvres\\_mineures\\_est-elle\\_possible\\_%3F](http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_est-elle_possible_%3F) (consulté le 5 août 2014).

de servir de support à un éventuel hypertexte/métatexte individuel (commentaire, réécriture, palimpseste), voire un jour d'être intégrées, dans le cadre d'une réhabilitation, dans une des grandes chaînes textuelles construites par l'histoire littéraire<sup>16</sup>.

Selon cette perspective, partagée par une série de chercheurs récents travaillant sur des œuvres oubliées ou peu légitimées<sup>17</sup>, « il existerait [...] dans l'espace culturel une potentialité de survie par un secours extérieur<sup>18</sup> », notamment celui d'un critique qui, redécouvrant une œuvre, serait en mesure de la relégitimer et de lui faire une place dans l'histoire. La polysémie nécessaire à l'œuvre pour intégrer le récit historique n'est donc pas remise en cause, mais elle n'apparaît pas non plus comme un gage inéluctable de succès : celle-ci doit parfois être prise en charge, démontrée par un jugement herméneutique qui lui confèrera sa légitimité. Un agent de diffusion (critique, chercheur, éditeur ou enseignant), en fonction de ses intérêts, des tendances critiques de l'époque ou d'un événement culturel ponctuel peut ainsi pallier, par son discours, l'insertion déficiente d'une œuvre dans l'histoire littéraire. Il serait alors plus approprié de parler de *réactualisation* que de *survie* à propos de ces œuvres qui s'inscrivent sporadiquement dans le discours historique à la faveur d'une conjonction entre des contextes ou des consciences. L'inscription ne se ferait pas alors dans la mémoire (laquelle suppose une présence continue de l'œuvre et une part d'affectivité, voire d'inconscient collectif, guidant la lecture), mais dans le récit historique, dont la construction repose davantage sur un enchaînement logique, dont les critères sont susceptibles d'être modifiés pour intégrer l'œuvre redécouverte. Comme le souligne Jauss, dans le domaine de l'art, la réactualisation

doit être fondée sur et par l'établissement conscient, réfléchi, d'un lien entre la signification passée et la signification présente des œuvres. Réactualiser une œuvre en renouvelant sa réception, cela présuppose que l'on étudie le rapport dialectique entre l'œuvre reçue et la conscience réceptive<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Claudel évoque, entre autres, le travail de Catherine Volpilhac-Auger (*Œuvres majeures, œuvres mineures?*, Lyon, E.N.S. éditions, 2004) et celui de Judith Schlanger (*La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992), ainsi que les ouvrages collectifs suivants : Yves Delègue et Luc Fraisse (dir.), *Littérature majeure, littérature mineure* (Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996), Luc Fraisse (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure* (Paris, Honoré Champion, 2000), William Marx (dir.), *Les arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle en France* (Paris, Presses universitaires de France, 2004) et Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou (dir.), *Les oubliés des avant-gardes* (Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2006).

<sup>18</sup> Paul-André Claudel, *art. cit.*

<sup>19</sup> Hans Robert Jauss, « Postface. L'esthétique de la réception : une méthode partielle », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 278.

La réception est alors envisagée comme la conjonction de deux moments – le passé de la production et le présent de la réception –, l'œuvre se trouvant, par là même, dégagée, à tout le moins partiellement, du poids du discours antérieur. Elle n'est pas saisie dans sa pérennité, en fonction de l'accumulation des discours à son sujet, mais dans sa contemporanéité, en fonction de l'émergence de lieux de discours à même de la prendre en charge.

Certes, entre l'œuvre patrimoniale dont la prégnance dans le récit mémoriel ne nécessite même plus sa présence matérielle et l'œuvre redécouverte et portée aux nues par un chercheur isolé mais enthousiaste, il existe plusieurs variantes possibles dans les modes et conditions de la survie et de l'historicisation d'un texte littéraire ou d'un objet culturel. Or, cette façon d'envisager la réception permet, dans le cas de « *Refus global* », de distinguer le parcours du texte éponyme qui, à l'exception du creux des années 1950, est lu et reçu en continu, de celui de l'œuvre complète qui profite plutôt de réactualisations ponctuelles.

Cette troisième partie visera donc à définir les *modes* et les *conditions* de la survie de l'œuvre et de ses composantes à partir de différents types de réception, formant autant de voies sur l'autoroute de la réception permettant à l'œuvre de s'inscrire dans l'histoire, de façon continue ou ponctuelle. Après un premier chapitre qui servira à dresser un portrait global de la réception subséquente, de 1950 à 2008, et à poser certaines balises diachroniques, thématiques et disciplinaires, je reviendrai, dans le septième chapitre, sur les obstacles qui ont empêché la survie du recueil. Or, pour chacun de ces obstacles seront également présentés des contre-discours et des réseaux de récits *parallèles* au récit dominant permettant à l'œuvre de conserver une place, bien que marginale et ponctuelle, dans l'histoire culturelle du Québec. Enfin, je terminerai cette dernière partie par un chapitre portant sur les réceptions *autonomes* des composantes marginales, lues, elles aussi, comme « *Refus global* », de façon individuelle et apportant au recueil une forme de réception oblique et partielle que je qualifie de *parcellaire*.

## CHAPITRE SIXIÈME

### LES SUITES DE LA RÉCEPTION : SIX DÉCENNIES DE DISCOURS

« C'était en 1948, c'était le manifeste *célèbre et pourtant peu connu* qu'ils appelèrent "Refus global"<sup>(166, je souligne)</sup>. »

Paradoxale, la formule « célèbre et pourtant peu connu » de Réginald Martel citée en exergue est pourtant révélatrice du statut de « *Refus global* » dans l'histoire culturelle québécoise. Certes, de 1950 à 2008, paraissent plus de 500 objets sémiotiques secondaires (OSS) se penchant sur l'œuvre automatiste mais, comme le suggère Martel, cette masse discursive n'est pas synonyme de connaissance ou de contact avec l'œuvre. Au contraire, on peut faire l'hypothèse que l'omniprésence de « *Refus global* » dans le discours social justifie une forme de laxisme de la part de la critique : l'œuvre étant rapidement jugée connue, elle intègre le domaine de l'allusion; dès lors, les commentaires à son égard ne paraissent plus nécessaires.

Du creux des années cinquante à l'enflure discursive du cinquantième anniversaire, en passant par les premiers textes analytiques parus dans la revue *Situations* et la redécouverte des années 1960, l'objectif de ce chapitre est de cerner les principaux événements qui ont infléchi le parcours de réception de « *Refus global* ». Dans un premier temps, un portrait statistique du corpus (ses supports, les types d'OSS qui le composent et les sujets qui y sont abordés) permettra d'en mesurer l'ampleur et d'en décrire les éléments constitutifs. Dans un deuxième temps, je reprendrai le découpage par décennie auquel d'autres chercheurs avant moi ont eu recours afin de tracer un portrait diachronique de l'évolution de la réception. Je m'attacherai à retracer certains motifs, tels le paradigme de la rupture, la lecture sociopolitique ou la construction d'un métadiscours, qui ont contribué à former et à consolider un discours dominant sur l'œuvre, palliant ainsi l'échec de la première réception. J'accorderai également une attention particulière à la place réservée au recueil au cours de ces presque soixante années. Principalement descriptif, ce chapitre vise à faire ressortir les particularités du discours critique et à susciter les questions qui seront développées dans le chapitre suivant.

## 6.1 Portrait du corpus

Au cours des 59 années de ce que je nomme « la réception subséquente », soit de 1950 à 2008 inclusivement, paraissent 532 objets sémiotiques secondaires traitant de « *Refus global* », publiés dans 451 ouvrages ou numéros de périodiques différents. Comme le montre le Tableau V, le discours sur l'œuvre, à partir des années 1950, provient surtout des revues et des monographies savantes, qui remplacent graduellement les journaux. De fait, la place que conserve la presse écrite dans la réception est due, en grande partie, à des événements ponctuels (le décès des auteurs ou les commémorations) donnant lieu à de nombreux articles ou à des cahiers spéciaux. Par exemple, le cahier du *Devoir* sur les « 50 ans de *Refus global* »

**Tableau V – Supports accueillant la réception de « *Refus global* » de 1950 à 2008**

Types de support	Nombre d'OSS	Pourcentage du corpus (%)
<b>Articles de journaux</b>	<b>117</b>	<b>22</b>
<i>Le Devoir</i>	57	11
<i>La Presse</i>	42	8
Autres	18	3
<b>Articles de revues</b>	<b>162</b>	<b>31</b>
Revue artistiques ( <i>Vie des Arts, Canadian Art, Artscanada...</i> )	32	6
Revue culturelles ( <i>Spirale, Situations, Place publique...</i> )	28	5
Revue d'idées ( <i>Relations, Possibles, Cité libre, Parti pris, Liberté, L'action nationale...</i> )	29	5
Revue littéraires ( <i>Lettres québécoises, La Barre du Jour...</i> )	17	3
Revue théâtrales ( <i>Jeu, L'Envers du décor...</i> )	8	2
Revue universitaires ( <i>Voix et images, Études françaises, Études littéraires</i> )	35	7
Autres (revue étudiantes, professionnelles, d'actualité...)	13	3
<b>Catalogues d'exposition</b>	<b>34</b>	<b>6</b>
<b>Monographies savantes</b>	<b>87</b>	<b>16</b>
Actes de colloque ou textes de conférence	23	4
Essais et recueil d'essais	37	7
Monographies diverses	27	5
<b>Ouvrages didactiques</b>	<b>36</b>	<b>7</b>
Anthologies (littérature, poésie, manifestes...)	13	3
Histoires (sociale, littéraire, artistique...)	19	3
Manuels	4	1
<b>Propos d'artistes</b>	<b>49</b>	<b>9</b>
Entretiens, témoignages et correspondances	13	3
Recueils de textes (Gauvreau, Borduas, Miron, Aquin, Lyman...)	22	4
Romans, pamphlets et autres œuvres de fiction	14	3
<b>Rééditions autonomes (et leur paratexte)</b>	<b>28</b>	<b>5</b>
<b>Autres (périodiques divers, albums de photographies et de caricatures, biographies dictionnaires ...)</b>	<b>19</b>	<b>4</b>

contient à lui seul 28 articles. Ceci explique d'ailleurs le quasi-monopole de *La Presse* et du *Devoir* dans la réception journalistique : les deux grands quotidiens étant plus enclins à publier ce type de dossier<sup>1</sup>.

Constituant près du tiers du corpus, les OSS provenant des revues attestent de la réception simultanée de « *Refus global* » dans les domaines des arts visuels, de la littérature, du théâtre et de la culture. En outre, l'œuvre suscite un intérêt considérable dans la sphère des idées, et ce, tant du côté de la gauche socialiste que de celui des nationalistes de l'*Action nationale* ou d'une revue jésuite comme *Relations*. Dans cette optique, l'émergence, dans les années 1960 et 1970, de revues spécialisées (dont les revues universitaires) ou orientées politiquement soulève à nouveau la question des possibilités de survie d'une œuvre pluridisciplinaire dans un milieu segmenté sur le plan des disciplines et des idéologies. Si, lors de la première réception, l'absence de division entre champ culturel et champ du pouvoir, ainsi que l'amorce de l'autonomisation des disciplines ont posé des difficultés pour la saisie du recueil, il en va de même dans la réception subséquente, alors que le cloisonnement disciplinaire s'est accentué, comme on le verra dans la deuxième section du chapitre sept.

La parole des auteurs et signataires de « *Refus global* », de même que celle des artistes des générations subséquentes influencés par le manifeste constituent un autre groupe d'OSS important. Celui-ci requerra la poursuite de la réflexion sur le rôle et l'influence des auteurs dans la réception de leur œuvre et, par extension, une attention particulière à l'impact des témoignages issus du milieu artistique. Alors que, à la fin de 1949, la parole des Automatistes a contribué, par son ton polémique, à instaurer le silence sur l'œuvre, celle-ci, une fois relégitimée, contribuera fortement à en orienter la réception (l'impact qu'aura le texte de Gauvreau « L'épopée automatiste vue par un cyclope » sur l'historiographie du mouvement automatiste en est un exemple frappant). Le positionnement de plusieurs auteurs ou artistes visuels qui s'inscrivent explicitement dans la filiation de « *Refus global* », en se prononçant à son sujet, en l'employant comme hypotexte ou, de façon plus singulière, en inscrivant les Automatistes à l'intérieur de leur fiction, teintera également une partie de la réception.

---

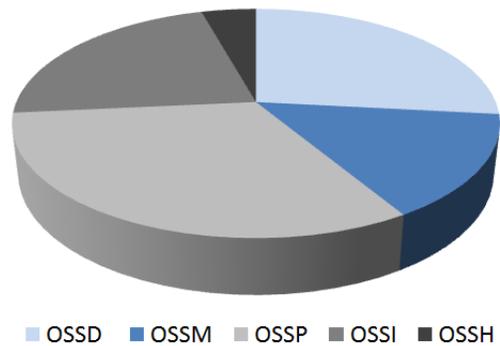
<sup>1</sup> Le dépouillement systématique que j'ai effectué dans ces deux périodiques explique également le nombre élevé d'articles qui y ont été trouvés. Les dépouillements ciblés des autres journaux ne m'ont toutefois pas laissée croire qu'ils pouvaient contenir davantage de textes sur « *Refus global* ».

Enfin, un dernier groupe d'OSS m'intéressera particulièrement : celui des rééditions et du paratexte qui les accompagne. Cette partie du corpus constitue 5 % de la réception critique de l'œuvre, proportion à laquelle il conviendrait d'ajouter les nombreuses rééditions partielles et morceaux choisis parus, entre autres, dans des ouvrages didactiques. Cette proportion non négligeable du corpus fait en sorte que l'œuvre jouit d'une présence soutenue et continue dans le discours. Or, ces rééditions sont, pour une majorité, celles du texte éponyme « Refus global ». Aussi m'intéresseront-elles surtout pour la présence et l'individuation qu'elles confèrent à celui-ci, ainsi que pour l'omission du recueil qu'elles supposent<sup>2</sup>.

Le corpus de réception de « *Refus global* », s'il provient d'une variété de supports, se compose également de plusieurs types de discours qui abordent l'œuvre de façon plus ou moins directe. Selon les types d'objets sémiotiques secondaires, les 532 articles, monographies, catalogues, essais, etc. sont répartis ainsi : 142 OSS (25 %) portant directement sur « *Refus global* » (OSSD), 171 OSS (34 %) parcellaires (OSSP) portant sur un des auteurs individuellement, 78 OSS (15 %) métacritiques (OSSM) proposant une lecture d'un autre OSS, 23 OSS (4 %) hypertextuels (OSSH) et 118 OSS (22 %) indirects (OSSI) dans lequel l'œuvre ou le groupe automatiste ne sont pas le sujet premier (Figure 14).

Ces chiffres témoignent d'abord de la prédominance des OSSP dans la réception subséquente. J'aborderai en détail cette réception parcellaire du recueil au chapitre huit mais, pour l'instant, il est pertinent de mentionner que 70 de ces textes portent sur Borduas, ce qui constitue 41 % des OSSP et 13 % du corpus total. L'auteur du texte éponyme conserve donc une place prépondérante dans le discours par rapport aux autres auteurs, bien que la réception parcellaire permette à ceux-ci de sortir, du moins en partie, de l'ombre de Borduas.

Une deuxième observation pointe vers un nombre quasi équivalent d'OSSD et d'OSSI, lequel témoigne du passage de l'œuvre dans le discours commun et de son entrée dans



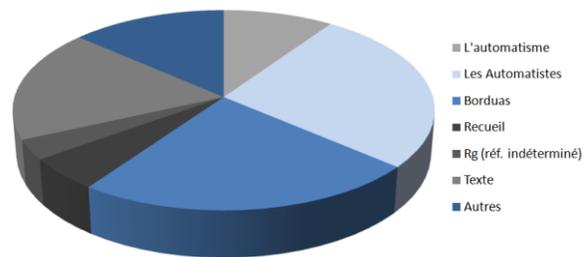
**Figure 14 – Répartition des types d'OSS (1950-2008)**

<sup>2</sup> À propos des rééditions, voir *infra* « 7.1 Exister : l'importance de la diffusion », p. 318 et suiv.

l'histoire. « *Refus global* » n'est alors pas seulement considéré pour lui-même : il est inscrit dans des ouvrages généraux portant sur l'histoire littéraire, poétique, artistique, culturelle, intellectuelle ou sociale du Québec; il sert d'illustration tant à la conception de l'art des Automatistes qu'à des théories sur les genres de l'essai ou du manifeste; et il nourrit des réflexions plus larges sur le rôle de l'artiste dans la société ou sur le nationalisme canadien-français. En cela, le discours critique poursuit dans la voie de l'éclatement qui a marqué la fin de la première réception, de même que dans celle d'un usage de l'œuvre comme *prétexte*, *référence* ou *source* pour traiter de questions à caractère épistémologique.

Une dernière remarque concerne le nombre élevé d'OSSM; ceci signale que le discours sur « *Refus global* » se double d'un discours sur la réception de « *Refus global* », lequel interroge notamment le statut acquis par l'œuvre. Le constat selon lequel la proportion de métadiscours (15 %) équivaut à plus de la moitié des discours portant directement sur l'œuvre (25 %) révèle un phénomène de ressassement et d'enfermement à l'intérieur du discours de réception : les critiques ont en effet tendance à commenter, pour le raffermir, le contredire ou le nuancer, le discours sur l'œuvre plutôt que l'œuvre elle-même. Or, lorsque le discours métacritique cherche à remettre en question le statut de « *Refus global* », il le fait d'abord à partir du discours préexistant. Par conséquent, même s'il y a un changement d'angle d'approche, l'objet observé et la problématique demeurent les mêmes : il s'agit par exemple de confirmer ou d'infirmer la rupture que provoque l'œuvre dans l'histoire. Ce mode de lecture qui prend le contre-pied du discours dominant empêche bien souvent un changement de paradigme qui conduirait à un véritable renouvellement du discours critique.

Il est également pertinent de dresser un portrait de la réception subséquente en fonction des sujets abordés dans les divers OSS (Figure 15). Ainsi, la prépondérance des OSSP observée plus haut a pour corollaire, en ce qui a trait aux sujets abordés, la présence des individus sur l'œuvre. En effet, Borduas (125) et les autres membres du groupe (142) font l'objet de 267 OSS, tandis que l'œuvre



**Figure 15 – Répartition des sujets dans les OSS (1950-2008)**

automatiste est abordée dans 142 OSS : 28 concernant *Refus global*, 97 « Refus global » et 17 dont l'identification du référent (texte ou recueil) s'est avérée impossible. Bref, la moitié (50 %) des textes critiques s'intéressent à un des auteurs, alors que 27 % seulement prennent l'œuvre comme objet premier d'étude. À cet égard, il semble que l'intérêt pour les individus – et pour Borduas au premier chef – contribue grandement à la popularité de l'œuvre. La mort de Borduas constitue d'ailleurs un des événements insufflant un second souffle à la réception au début des années 1960; de même, les décès des autres auteurs (Gauvreau et Riopelle en particulier) formeront des nœuds de discours importants dans le parcours de réception.

En ce qui a trait à l'œuvre, la critique continue de s'intéresser davantage au texte éponyme. Si on exclut les articles dans lesquels le syntagme « refus global » ne permet pas d'identifier le référent, le texte de Borduas est au centre de 18 % des OSS du corpus, alors que 5 % seulement des textes prennent le recueil comme objet premier d'analyse. Tous sujets confondus, celui-ci arrive au dernier rang, derrière le texte, les Automatistes, Borduas, mais aussi l'automatisme comme mouvement et comme esthétique sur lequel s'arrêtent 51 OSS (10 %). Le postulat d'une réception partielle du recueil *Refus global* se confirme ainsi, à tout le moins au plan quantitatif.

La catégorie « Autres » regroupe, pour sa part, 72 textes et ouvrages de natures différentes relevant, en majorité, des catégories des OSSI et des OSSM. Ce sont les ouvrages ou articles traitant d'événements artistiques ou sociopolitiques se réclamant de « *Refus global* », les manuels et anthologies dont le sujet est l'histoire sociale ou culturelle du Québec, et les textes portant sur la société québécoise (lutte des classes, sécularisation, mouvements de contestation...) et sur sa relation aux arts (engagement, art contemporain, modernité artistique...) qui renvoient à l'œuvre automatiste. Cette catégorie, comme les OSSI, témoigne de la diversité des sujets à propos desquels « *Refus global* » a été convoqué.

Ce bref portrait des supports, de la répartition des OSS et des sujets constituant le corpus de la réception subséquente donne à voir quelques lieux de discours (revues, témoignages d'artistes, rééditions) et quelques modalités de la réception (métadiscours, intérêt pour les auteurs, éparpillement discursif) qui prolongent les réflexions amorcées dans l'étude de la première réception et qui feront l'objet de nouveaux développements dans cette partie.

## 6.2 Les étapes de la réception

Dans une perspective diachronique, comme le montre la Figure 16, « *Refus global* » est en quelque sorte redécouvert au moment de la mort de Borduas (qui explique le nombre d'OSSP dans la décennie 1960) après une période creuse pendant les années 1950. Depuis, l'intérêt de la critique ne s'est pas démenti. En moyenne, 45 OSS paraissent tous les cinq ans depuis 1968, avec une pointe atteignant 145 autour du 50<sup>e</sup> anniversaire de la parution en 1998.

Dans son mémoire de maîtrise sur la réception de « *Refus global* », Brigitte Deschamps a bien fait voir que « tous les dix ans, le nombre aussi bien que la nature des articles [...] se modifiaient, et qu'en fait apparaissait un phénomène de célébration de l'anniversaire de la publication du manifeste<sup>3</sup> ». Dans le but de dresser un portrait de la réception qui rend compte de l'impact des anniversaires, j'ai opté pour une segmentation de la période en tranches de cinq ans, donnant à voir la diminution du nombre d'OSS dans la deuxième moitié de

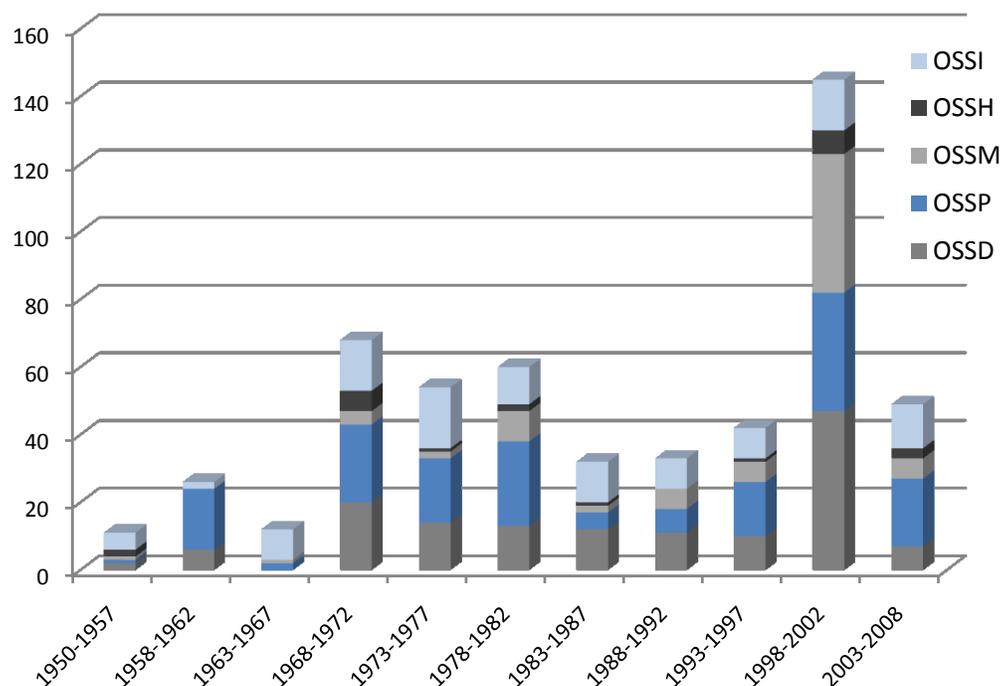


Figure 16 – Distribution des types d'OSS par période de 5 ans

<sup>3</sup> « La réception de *Refus global* de 1948 à 1988 » [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études des arts, 1998. N'ayant pas été publié, ce titre n'a pas été retenu dans le corpus à l'étude, au contraire des deux articles que Deschamps a en tirés<sup>(367z, 375f)</sup>.

la décennie, après la date anniversaire, et ce, à l'exception de 1988. Pour ce faire, il m'a toutefois fallu élargir les deux segments aux extrémités de la ligne du temps : d'une part, la première colonne regroupe les OSS parus au cours des huit premières années de la décennie 1950 et, d'autre part, la dernière colonne correspond à une tranche chronologique de six ans, puisqu'elle inclut les OSS publiés au moment des célébrations du 60<sup>e</sup> anniversaire, en 2008. Or, le peu d'articles parus dans les années 1950 et la sobriété de la réception de 2008 ne viennent pas fausser le portrait global de l'évolution quantitative de la réception. Tout compte fait, cette répartition illustre bien, entre autres, la faible réception des années 1950 et 1960 (à l'exception de l'effet provoqué par la mort de Borduas au début de la décennie), la fascination exercée par le manifeste à compter de 1968, la baisse d'intérêt pour « *Refus global* » dans les années 1980 (compensée par un attrait pour les auteurs des composantes marginales), la démesure des célébrations de 1998 et le retour à une réception modérée par la suite.

Dans la suite de ce chapitre, je dresserai un portrait général de la réception (de ses variations et de ses constantes) en fonction des décennies – débutant avec les anniversaires – afin de retracer, comme le formulait Patricia Smart, la

résonance que le texte [ou le recueil] a eue pour chaque génération d'artistes et d'intellectuels québécois [...] en essayant d'identifier les aspects du manifeste ou du phénomène automatiste qui, à chaque génération, en ont fait une sorte de phare ou de flambeau à transmettre à la génération suivante<sup>(388, p. 6)</sup>.

Pour ce faire, outre les travaux de Deschamps<sup>(367z, 375g)</sup> et de Smart<sup>(388, 400d)</sup> qui portent principalement sur la réception du texte éponyme<sup>4</sup> de sa parution à 1988, je me référerai aux textes de Gilles Lapointe<sup>(427b, 449f)</sup>, de Julie Gaudreault<sup>(442)</sup> et de Johanne Lamoureux<sup>(407a)</sup> qui poursuivent le parcours de réception jusqu'au début des années 2000 et qui se penchent entre autres sur les réceptions (multi)disciplinaires et sur la réception du recueil. À l'exception de Gaudreault, ces critiques ont surtout cherché à décrire le parcours qui a permis à « Refus global » d'accéder au statut de « classique » (Lapointe), de « lieu de mémoire » (Deschamps) ou de « mythe fondateur » (Smart). Je reprendrai ici leurs observations, en leur adjoignant une réflexion sur la place réservée (ou non) au recueil dans cette entreprise de canonisation.

<sup>4</sup> Deschamps est claire sur ce point dans un de ses textes : « *Refus global* [sic] dans ce texte renvoie au premier texte du recueil, soit le manifeste collectif signé par Borduas et les quinze membres du groupe<sup>(375f, p. 176, note 5)</sup>. » Sans être aussi explicite, Smart traite de « Refus global » comme d'un « *texte fondateur* »<sup>(388, p. 6, je souligne)</sup>, laissant croire qu'il s'agit bien du texte éponyme.

### 6.2.1 *Le creux des années 1950 (1950-1957)*

D'entrée de jeu, les chercheurs qui se sont penchés sur la réception de « *Refus global* » sont unanimes au sujet des années 1950 : « Après les quelques mois de fureur entourant le congédiement de Borduas, le manifeste tombe dans l'oubli<sup>(388, p. 9)</sup> », affirme Smart, alors que Deschamps soutient qu'« après la violente condamnation du manifeste et le renvoi de Borduas, [...], le manifeste, *on le sait*, tomba dans l'oubli<sup>(367z, je souligne)</sup> », signe que cet oubli a atteint un caractère d'évidence dans le discours dominant sur l'œuvre.

Dans les faits, comme le montre la Figure 16 (p. 271), 11 OSS paraissent entre 1950 et 1957 : 2 OSSD, 1 OSSM, 1 OSSP, 2 OSSH et 5 OSSI. Sans rendre l'œuvre présente dans le discours (comme le suggère la prédominance des OSSI), la réception des années 1950 n'est donc pas non plus strictement silencieuse. En outre, ce qui se joue pendant ces huit années est crucial pour percevoir les *topoi* qui seront relayés dans la réception subséquente et ceux qui seront laissés de côté. Ces années agissent effectivement comme une zone de transition dans laquelle se prolonge la réception précédente et s'amorce la formation d'un discours dominant.

La réception des années 1950 est d'abord dominée par la vision caricaturale de Robert LaPalme dont sont reproduits à deux reprises la caricature « Salon du printemps<sup>(102b, 103)</sup> » et un texte (en version anglaise<sup>(102a)</sup> et française<sup>(105)</sup>) dans lequel il tente de définir l'automatisme à l'aide d'une longue phrase, à la fin de laquelle, il confesse : « [c]es explications, que je dois à un jeune dramaturge automatiste, sont claires. Cependant, j'avoue que mon *moi* embourgeoisé reste assez troublé, inquiet même<sup>(105)</sup>! » Le ton ironique de LaPalme, qui se moque à la fois de l'automatisme, de Gauvreau et des théories freudiennes, rappelle les railleries dont a fait l'objet le groupe au moment de la parution du manifeste. Or, si, dans la première réception, cet accueil moqueur côtoyait un discours moralisateur et sensationnaliste (celui de la « bombe » et du « scandale ») qu'ont seul retenu les chercheurs, la caricature de LaPalme, une fois publiée dans un album et dépouillée de ce discours qui visait à discréditer, voire à diaboliser, les membres du groupe, confère plutôt à ceux-ci le statut de personnages ayant marqué l'histoire artistique du Québec de façon ponctuelle, au même titre que Henri Letondal ou Robert Charbonneau qu'ils côtoient dans l'ouvrage. La réception se départit ainsi du ton grave qui présidait au moment de la première réception pour faire place à un discours plus anecdotique, voire gentiment glorificateur.

Le texte de Rémi-Paul Forgues ainsi que la réponse de Marcel Barbeau publiés dans la revue *Place publique* poursuivent également la discussion amorcée dans la première réception en abordant à la fois la philosophie automatiste et la position du groupe dans le milieu de l'art. D'abord, Forgues affirme que *Refus global* est à l'origine d'une dissension dans le groupe, ce qui l'amène à « distingu[er] deux tendances au sein de ce mouvement<sup>(104)</sup> » : une première, composée de Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle, voyant dans l'automatisme un moyen pour explorer de nouvelles voies artistiques et une deuxième concevant l'automatisme comme une fin en soi. À la distinction entre Borduas et les jeunes membres du groupe qui dominait en 1948-1949 se substitue ici une autre distinction qui fait passer P. Gauvreau, Leduc et Riopelle du côté de Borduas, alors que les jeunes, tels Barbeau et Mousseau, sont condamnés parce qu'ils s'« expriment [...] d'une façon drastique, aussi peu belle que possible » et qu'ils accordent « plus d'importance à l'œuvre symbole d'une réalité que comme expression de la beauté<sup>(104, p. 24)</sup> ». Si une partie du groupe continue d'être jugée négativement selon le critère esthétique de la beauté, la philosophie automatiste demeure, elle aussi, un point de litige. Dans la deuxième partie de son article, Forgues reprend en effet la question abordée précédemment, entre autres, par Gérard Pelletier, Jacques Dubuc et Robert Élie au sujet du rapport de l'automatisme au spirituel. S'appuyant sur « l'œuvre philosophique de Borduas » issue de « Refus global », il reproche au « maître [qui] a rêvé d'une nouvelle collectivité humaine » d'avoir « oublié que la recherche de la liberté ne peut se faire sans une élévation constante de l'âme<sup>(104, p. 25)</sup>. » Barbeau, dans sa réponse, se porte à la défense de Borduas en faisant valoir la libération de l'académisme que le maître a offerte à ses élèves, leur permettant d'acquérir de la maturité, ce qui forme, à son sens, la véritable « élévation de l'âme<sup>(106)</sup> ». Il relativise par ailleurs les allégations de dissidences à l'intérieur du groupe, affirmant qu'il s'agit plutôt d'une évolution naturelle menant chacun à « se retire[r] en lui pour laisser mûrir<sup>(106)</sup> » les leçons acquises en groupe.

Bref, ces deux textes – qui adoptent d'ailleurs une des principales formes discursives de la première réception, soit la polémique<sup>5</sup> – prolongent des discussions amorcées dans les années précédentes (dont celle sur la place de la religion dans la philosophie automatiste) et

---

<sup>5</sup> Selon une note de bas de page de la rédaction à l'article de Barbeau, cet échange devait « se poursuiv[r]e dans le prochain numéro<sup>(106)</sup> ». Or, il n'en sera rien pour une raison qui reste inconnue.

reprent certaines divisions commodes entre les membres du groupe ou entre esthétique et éthique automatistes. Cependant, ils proposent davantage de nuances : seuls quelques membres du groupe sont encore perçus comme dogmatiques et, sur le plan esthétique, la sphère d'acceptabilité s'est considérablement élargie : Forgues considère en effet que ce qu'il rebaptise « l'École de Saint-Hilaire » « ouvre à la peinture canadienne des horizons féériques<sup>(104, p. 26)</sup> »; il y inclut d'ailleurs « Au cœur des quenouilles » et « L'ombre sur le cerceau »<sup>6</sup> de Claude Gauvreau qu'il classe parmi les « œuvres géniales » ayant été produites dans un état d'esprit amenant l'artiste à « croire en la toute-puissance de son désir et de son expérience personnelle<sup>(104, p. 26)</sup> ». Aussi, malgré une réticence qui persiste sur le plan spirituel, l'ouverture de Forgues – qui, il faut le rappeler, a fréquenté les Automatistes<sup>7</sup> et dont l'article paraît dans une revue culturelle plutôt libérale – revalorise le mouvement, lui ouvrant la voie à une inclusion dans l'histoire culturelle. Quant à « *Refus global* », l'œuvre jouit désormais d'un double statut dans l'histoire du groupe : elle demeure la cause du renvoi de Borduas, mais elle est également devenue un « prétexte de dissensions » entre les membres. On sait aujourd'hui, grâce entre autres à la correspondance de Borduas, que le texte « En regard du surréalisme actuel »<sup>8</sup> a effectivement été à l'origine de tensions dans le groupe. Dès 1952 donc, le manifeste est considéré comme un moment décisif dans l'histoire du mouvement. Il deviendra dès lors, selon une formule consacrée du discours dominant, à la fois « le moment d'apogée et l'heure de dissolution du mouvement automatiste<sup>(112a)</sup> ».

On retrouve ce regard rétrospectif la même année dans l'entrevue que Jean-Luc Pépin réalise avec Borduas pour le journal *Le Droit* d'Ottawa<sup>(107)</sup>. Bien avant le questionnaire auquel répondra le peintre dans la revue *Situations* en 1959, Pépin revient sur les événements entourant « l'affaire "Refus global" » qu'il qualifie alors de « petit scandale », faisant écho au constat de Borduas : « Rien de tellement révolté dans cela et pourtant ce plaidoyer a choqué<sup>(107)</sup>... » L'euphémisme « plaidoyer », la négation du subversif et la minimisation de la réaction du public tendent à nouveau à dédramatiser et à atténuer la portée de « Refus global »

<sup>6</sup> Il ne mentionne toutefois pas leur présence dans le recueil *Refus global*.

<sup>7</sup> Il a notamment écrit, avant la publication du manifeste, deux articles dans *Le Quartier latin* portant sur Borduas et sur les Automatistes (voir *supra* « 4.3.1 Les premiers écrits des/sur les Automatistes », p. 93).

<sup>8</sup> Voir, entre autres à ce sujet, François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998, p. 440-448, et Gilles Lapointe, « Filiations et ruptures : la correspondance Borduas-Riopelle », *Études françaises*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, 1998, p. 193-216.

qui est du reste présenté comme un « manifeste de “l’art libre<sup>(107)</sup>” », terme gommant son incidence politique. En outre, bien que Pépin fasse mention du congédiement de Borduas, ce dernier témoigne des véritables conséquences de sa mise à pied :

J’y ai perdu beaucoup : mon emploi, des élèves, que sais-je encore. Comment le regretter pourtant : en renonçant à la majorité, j’apprenais à renoncer à moi-même. Aujourd’hui, mon bonheur est immense, je nage en pleine éternité. J’ai accepté ma folie, ajoute-t-il avec un rire franc et épanoui<sup>(107)</sup>.

L’image de martyr que la critique a construite de Borduas après son renvoi est ici désamorcée. Au final, le peintre aurait tiré profit de la situation – certes déplorable – et c’est un Borduas serein que présente Pépin à ses lecteurs de 1952. Or, après sa mort en 1960, seules les pertes évoquées dans la première phrase seront retenues. Le portrait de l’homme épanoui que décrit Pépin sera évacué au profit de la mythification qui, comme on le verra au chapitre sept, renoue avec certaines figures, telle celle du martyr, mise en place au lendemain du renvoi.

Pourtant, l’entrevue de Pépin est l’un des textes les plus cités dans la réception ultérieure, et ce, par les principaux exégètes de Borduas et de « *Refus global* » (François-Marc Gagnon<sup>(147c)</sup>, André-G. Bourassa<sup>(228, 246c, 290)</sup> et Gilles Lapointe<sup>(367t, 385b, 417b...)</sup>), de même que par Claude Gauvreau dans « L’épopée automatiste vue par un cyclope<sup>(153b, 345b)</sup> ». Le passage retenu par la critique n’est toutefois pas un de ceux qui relativisent le scandale causé par « *Refus global* » ou l’injustice faite à Borduas, mais celui qui renverse la perspective de lecture engendrée par le titre, alors que Borduas affirme : « Il n’y a d’ailleurs jamais eu de refus global – le titre n’est pas de moi –, il aurait fallu dire acceptation globale, de la vie, de ses richesses<sup>(107)</sup>. » Cette déclaration aura pour conséquence d’amorcer une relecture de l’œuvre en fonction, non plus des refus, mais des propositions qu’elle contient; une *lecture positive* qui aura toutefois de la difficulté à contrebalancer l’image de révolte et de subversion véhiculée par le discours dominant. De même, l’aveu de Borduas selon lequel il ne serait pas l’auteur du titre aura peu de conséquences sur la réception subséquente. À l’exception de Gauvreau qui s’interroge, dans une note de « L’épopée... », sur l’origine du titre, il faut attendre les réflexions de Pierre Popovic<sup>(296)</sup> et de Gilles Lapointe<sup>(417b)</sup> pour voir émerger un questionnement sur l’auteur présumé de ce titre. Or, ces études qui s’attardent sur la genèse de l’œuvre, sur de possibles influences (Popovic suggère Robert Élie, Lapointe évoque aussi Riopelle ou Breton) ne conduisent pas à une réelle mise en doute de l’attribution auctoriale de

l'œuvre au seul Borduas, laquelle aurait pu résulter en une relecture en fonction de la « polyauctorialité » du recueil, tel que proposé par Julie Gaudreault en 2007. Il s'agit là d'un des *angles morts* de la réception, ouvrant une brèche dans le discours dominant, mais dont la voie n'a jamais été véritablement explorée en raison de la prégnance de la triade manifeste-« Refus global »-Borduas qui subsiste depuis le renvoi du peintre et qui est également relayée dans un autre texte souvent cité, soit une entrevue d'André Breton au sujet de Borduas publiée dans *La semaine à Radio-Canada*. Le pape du surréalisme y affirme en effet que « le surréalisme s'est reconnu comme dans un miroir [*sic*] dans *Refus global* [*sic*], un manifeste du peintre canadien<sup>(108)</sup> ».

Si le texte de Breton réitère l'origine picturale de l'œuvre, ce qui est relativement nouveau dans la réception de 1950, c'est l'inscription de « *Refus global* » dans le domaine littéraire. On peut ainsi affirmer que, pendant la période, « la querelle de peintres devient une querelle de mots<sup>(109)</sup> », selon le titre d'un article de Pierre Gélinas. Dans ce texte autour de l'exposition « La matière chante », Gélinas soutient que, depuis l'affaire *Refus global*, « l'on retient d'abord [de l'automatisme] les innovations "littéraires" : les manifestes [...], les articles de M. Gauvreau, les lettres choisies de Borduas<sup>(109)</sup> » et les polémiques en général. Sans apprécier la langue de Gauvreau qu'il juge « un obstacle sérieux au développement de la pensée<sup>(109)</sup> », Gélinas y voit tout de même la seule nouveauté automatiste depuis dix ans : « les seuls progrès, écrit-il, se trouvent non pas dans les toiles [...], mais dans le vocabulaire de la critique<sup>(109)</sup> ». Pour lui, Gauvreau est donc le nouveau visage de l'automatisme et *Refus global* appartient au domaine de la littérature d'idées davantage qu'à celui des arts visuels.

L'entrée de « *Refus global* » dans le monde littéraire se voit confirmée par sa mention dans *l'Histoire littéraire de l'Amérique française* d'Auguste Viatte paru en 1954 et dans le texte de Gaston Miron « Situation de notre poésie » publié dans *La Presse* en 1957. Dans les deux cas, l'œuvre s'inscrit dans l'histoire de la littérature en fonction d'un *paradigme de rupture*.

Incarnation du surréalisme « aux bords du Saint-Laurent », l'automatisme est évoqué très brièvement chez Viatte dans la section « L'éclatement des cadres » :

Un artiste, Paul-Émile Borduas, lance, de 1947 à 1949, trois manifestes, *Prisme d'yeux*, *Refus global*, *Projections libérantes*, où il préconise non seulement l'écriture automatique, mais la rupture révolutionnaire avec la « décadence chrétienne »; un de

ses adhérents, Claude Gauvreau, fait jouer de petits drames surréalistes; ils n'atteignent d'ailleurs qu'un cénacle minime et semi-clandestin<sup>(110)</sup>.

*Refus global* fait donc son entrée dans l'histoire littéraire sous le signe du surréalisme, de la rupture et de la révolution, mais aussi sous celui de l'erreur et de l'insignifiance. Borduas n'est en effet pas l'auteur de *Prisme d'yeux* et la pièce « Au cœur des quenouilles » de Gauvreau, citée avec « Bien-être » en note, n'a jamais été jouée. Il demeure que Gauvreau, malgré le peu de visibilité que lui reconnaît Viatte, est présenté par la suite comme l'auteur allant le plus loin dans la vogue de la « poésie intuitive ». Il acquiert ainsi une importance équivalente à Borduas, bien que Viatte ne mentionne pas sa participation à *Refus global*.

Chez Miron, Gauvreau est aussi présenté comme un représentant du surréalisme d'après-guerre sans être associé à la création de *Refus global*, lequel n'est d'ailleurs attribué à aucun auteur. Le discours est concentré sur l'œuvre, conçue à nouveau comme rupture historique :

ce manifeste est une *date*. En propos de violence, de révolte, de refus, mais aussi de revendication, il ébranle [...] nos sentimentalismes, nos académismes [...]. *Pour la première fois chez nous*, la condition de l'artiste, de l'écrivain, sa liberté, sa fonction, sont posées devant notre société<sup>(111, je souligne)</sup>.

Cinq ans avant Pierre Vadeboncœur, Miron pose le *caractère inaugural* de *Refus global* mais, au contraire de l'essayiste, il fait porter la responsabilité de cette rupture sur l'œuvre et non sur un de ses auteurs. Or, le discours critique dominant retiendra le texte hagiographique de Vadeboncœur paru après la mort de Borduas plutôt que celui de Miron, lequel contient un discours plus nuancé à propos de l'œuvre et du groupe. Malgré la *lecture positive* qu'il en fait (il souligne certes les refus, mais aussi les revendications), Miron affirme ne pas partager d'emblée certaines intentions du manifeste, mais surtout il met en doute son impact sur le milieu de l'art, impact qu'il qualifie de « bref et tumultueux remous » :

le mouvement de *Refus global* n'a pas eu les répercussions attendues par ses promoteurs, du moins en littérature. Ils se sont souvent empêtrés eux-mêmes dans leur démarche, n'évitant pas la contradiction de base, l'absolutisme, le scandale pour le scandale qui leur fait parfois casser des pots déjà en miettes<sup>(111)</sup>.

Ainsi, l'attitude des Automatistes qui a engendré le silence à la fin de 1949 interfère encore, à cette époque, avec la reconnaissance de l'œuvre, mais en instaurant cette fois une distanciation permettant de relativiser sa portée et d'éviter l'excès apologétique.

En somme, deux voies distinctes se dessinent dans le parcours de réception du recueil *Refus global* entre 1950 et 1957. D'un côté, l'attribution de l'œuvre à Borduas réduit la lecture au texte éponyme. C'est le cas dans les entrevues de Borduas et de Breton, ainsi que dans la polémique entre Forgues et Barbeau qui traite du « *Refus global* [sic], que Borduas écrivit vers cette époque<sup>(104)</sup> ». De l'autre côté, les textes de LaPalme, de Viatte et de Miron réfèrent moins à Borduas qu'à Claude Gauvreau. Forgues, lui aussi, mentionne avec éloge les deux pièces du jeune dramaturge qui seront citées par Viatte. Certes, il ne s'agit pas là de commentaires sur le recueil, puisque les textes de Gauvreau sont évoqués de façon indépendante, selon une réception que je qualifie d'« autonome ». Mais, ces pièces n'ayant été diffusées que dans *Refus global*, leur connaissance par les critiques permet de faire l'hypothèse que celui-ci continue à circuler et à être connu, à tout le moins du milieu artistique<sup>9</sup>. La concentration du discours critique autour de la figure de Gauvreau, qui, de fait, devient le principal animateur de l'automatiste à Montréal une fois Borduas parti pour New York en 1953, a également pour conséquence une distanciation de la critique par rapport à l'œuvre et au mouvement. À l'opposé de Borduas, Gauvreau n'a pas fait l'objet d'une mythification dans les années précédentes; il a plutôt été l'objet de moquerie et d'incompréhension. Aussi, tout en lui reconnaissant une certaine innovation littéraire, les commentateurs demeurent-ils critiques à son égard. Sous la tutelle de Gauvreau et avec une distance de cinq à dix ans, le mouvement et, par ricochet, son manifeste n'apparaissent pas comme ayant eu une « influence précise<sup>(111)</sup> » sur les poètes de l'époque. Dans le cadre d'un article comme celui de Miron, qui se présente comme un portrait synchronique de la « Situation de notre poésie », le groupe automatiste figure un des « vagues courants » qui se dessinent à la fin des années 1950 et, s'il « fait date », c'est davantage en fonction de la « leçon » ou de la « prise de conscience » qu'il fournit à une génération<sup>(111)</sup>, que d'une réelle rupture historique. Le point de vue téléologique qui fera de « *Refus global* » le texte précurseur de la Révolution tranquille n'est pas encore possible dans le récit de réception à cette époque, ce qui donne une tout autre image de l'œuvre dont l'impact paraît encore négligeable.

---

<sup>9</sup> Deux autres hypothèses sont plausibles : Forgues a pu avoir accès aux textes par Gauvreau puisqu'il a fréquenté le groupe; Viatte qui cite, de façon erronée, les mêmes textes que Forgues lui a peut-être emprunté l'information, sans avoir eu en main l'original, ce qui inaugurerait la tradition de non-lecture du recueil.

Si j'ai longuement abordé la réception des années 1950, c'est notamment parce qu'elle permet de rappeler certains aspects de la première réception, mais aussi parce qu'elle contraste avec le récit qui sera constitué et relayé par la suite au sujet de l'œuvre automatiste. Ce regard rétrospectif, qui forme aujourd'hui un *angle mort* du discours dominant, permet en effet de mesurer l'importance du décalage entre le statut octroyé à « *Refus global* » avant et après le tournant des années 1960 et, par le fait même, de montrer la part de construction historique qui sous-tend le discours dominant sur « *Refus global* ». Mais, ce coup d'œil dans le rétroviseur révèle aussi que certains motifs (dont le *caractère inaugural*, le *paradigme de la rupture* et la *lecture positive*) étaient déjà présents avant la « redécouverte » dans les années 1960, nuancant ainsi ce *topos* du discours métacritique ultérieur.

### **6.2.2 La redécouverte des années 1960 (1958-1967)**

Aux dires du discours métacritique, « ce n'est que dix ans plus tard<sup>(367z)</sup> », « en février 1959, quand la revue *Situations* présente un dossier pour marquer le dixième anniversaire de sa publication<sup>(388, p. 9)</sup> », que *Refus global* sort de l'oubli. Bien que, comme on vient de le voir, le numéro de *Situations* ne constitue pas une complète redécouverte, il demeure que celui-ci occupe une position importante dans le parcours de réception puisqu'il inaugure la tradition des célébrations décennales soulignant la parution du manifeste.

Fondée par Jacques Ferron et Fernande Saint-Martin, *Situations* est une revue culturelle d'avant-garde à tendance socialiste qui « avait pour but de “critiquer” la société québécoise tout en assurant la liberté d'expression des écrivains et des artistes<sup>10</sup>. » Pour ce faire, elle publiait « trois types de textes : des articles de fond sur un sujet déterminé, d'intérêt politique ou social, des textes de création, et des chroniques touchant des domaines aussi variés que la peinture, le théâtre, la chanson, les spectacles et, évidemment, les livres<sup>11</sup>. » Son intérêt pour les questions à la fois politique et artistique et pour la création et les textes théoriques en fait un organe de choix pour commenter « *Refus global* » – tant le texte que le recueil –, dont elle reprend d'ailleurs les revendications<sup>12</sup>. Les deux textes paraissant dans le numéro de février

---

<sup>10</sup> André Marquis, « Conscience politique et ouverture culturelle : les éditions d'Orphée » dans GRELQ, *L'édition de poésie*, Sherbrooke, Ex Libris, « Études sur l'édition », 1989, p. 98.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>12</sup> Geneviève Boivin, dans une communication intitulée « Portrait d'une revue oubliée : la revue *Situations* » présentée lors des *Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ* en mai 2014, a en effet montré

1959 – ceux de Fernande Saint-Martin et de Sam Abramovitch – ainsi que les réponses de Borduas, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron et Claude Gauvreau à un questionnaire sur les répercussions du texte « Refus global » visent à situer l’automatisme par rapport aux autres mouvements artistiques mondiaux et à analyser la portée sociale de l’œuvre. Je ne retiendrai toutefois de ce dossier, perçu par plusieurs comme l’amorce d’une relecture de *Refus global*, que les dimensions politique, critique et pluridisciplinaire qui orientent la lecture.

En dépit de l’affirmation de Brigitte Deschamps selon laquelle « les prolongements sociaux n’apparaissent pas encore<sup>(375g, p. 179)</sup> » dans la lecture proposée par Saint-Martin, la seule présence de cet article dans une revue comme *Situations* suffit à insuffler aux propos sur l’art une connotation sociopolitique, puisque le titre de la revue renvoie aux réflexions sartriennes sur l’engagement artistique et sur la place de la littérature dans la politique. En outre, certaines considérations de Saint-Martin orientent bel et bien la lecture en ce sens, par exemple, lorsqu’elle soutient que « *Refus global* » « aurait pu être notre salut », en cela qu’« il donnait aux masses même peu instruites, les moyens d’accéder à une culture<sup>(112a, p. 17)</sup> ». Cette valorisation de l’aspect populaire et démocratique de l’art constitue la première lecture socialisante de l’œuvre automatiste, bien que le constat qu’en tire Saint-Martin en soit un d’échec. Patricia Smart souligne par ailleurs avec à propos qu’en unissant, sous la bannière de la « protestation sociale et religieuse [et des] traditions du non-conformisme<sup>(112a, p. 11)</sup> », les Automatistes et Papineau, « ce numéro de *Situations* constitue le premier signe de la création d’un nouveau panthéon de héros, progressistes et rebelles<sup>(388, p. 9)</sup> ». Enfin, le texte « L’artiste, la révolte », dans lequel Abramovitch qualifie les Automatistes de « politiciens en herbe » et « *Refus global* » d’« un des documents les plus révolutionnaires à paraître au Québec<sup>(112b, p. 24)</sup> », confirme l’apparition de la lecture politisée de l’automatisme comme mouvement de libération, lecture qui marquera l’ensemble de la réception des années 1960.

Or, malgré ce fort assentiment à l’égard de l’objectif révolutionnaire attribué à l’œuvre, l’analyse qui en est faite n’est pas sans comporter quelques critiques sévères. Les auteurs n’hésitent pas à évoquer les écueils, les limites et les incohérences de la pensée automatiste et de sa mise en pratique. Fernande Saint-Martin reproche par exemple à « *Refus global* » de proposer une synthèse idéologique « limitée, pour ne pas dire primaire<sup>(112a, p. 15)</sup> », en

---

comment *Situations* se réclame, tout au long de son existence, de l’héritage de Borduas. (Voir son mémoire de maîtrise en cours à l’Université Laval, sous la direction de François Dumont).

comparaison des travaux de Freud et de Breton desquels ils se réclament. De même, Abramovitch soutient qu'« analyser sérieusement le contenu de Refus global est chose malaisée, car on y rencontre de flagrantes erreurs d'interprétations de l'Histoire et aussi une vue plutôt naïve du développement social<sup>(112b, p. 24)</sup>. » Les blâmes qui continuent de pleuvoir sur le manifeste ont toutefois changé radicalement : ils ne portent plus sur l'aspect amoral de l'œuvre ou sur sa piètre qualité d'écriture, mais sur sa cohérence interne et sur sa rigueur intellectuelle. On perçoit là un véritable changement de paradigme dans l'horizon d'attente et dans les critères susceptibles de légitimer une œuvre : les dimensions éthique, axiologique et même esthétique cédant le pas aux dimensions théorique et scientifique. Les jugements posés sur l'œuvre, relevant d'une analyse rigoureuse, témoignent dès lors du nouveau statut accordé à *Refus global* : il ne s'agit plus du résultat d'une production esthétique dont on jugerait la réussite et l'accord avec les valeurs morales, mais d'un essai dont on évalue l'argumentation. Ce statut, non plus esthétique, mais *documentaire*, demeure cependant subordonné à un troisième statut – historique celui-là – qui fait de l'œuvre un moment inaugural dans l'histoire intellectuelle du Québec. En effet, selon Abramovitch :

Il importe peu que ce *document* soit, d'un point de vue académique, discutable, puisque l'intention et l'esprit dont il se pénètre sont de plus grande importance. Avant la parution de Refus global, des protestations individuelles contre l'atmosphère culturelle du Québec faisaient irruption de temps à autre, mais c'était là, la *première fois* qu'un groupe osait mettre en question ouvertement le statu quo<sup>(112b, p. 24, je souligne)</sup>.

Le texte d'Abramovitch reprend, sans le citer, plusieurs motifs du texte de Gaston Miron paru en 1957. Outre l'évocation du caractère inaugural de la prise de position sociale contenue dans « *Refus global* », les deux textes se terminent par une évaluation en deux temps de l'impact de l'œuvre sur la génération suivante. Abramovitch écrit :

En dépit du fait que certains ont appelé la dernière décade « l'âge de la conformité », elle a su produire *une légère secousse*. Toutefois, dix ans après la publication de Refus global, il n'est apparu aucun nouveau nihilisme pour mettre au défi les philosophies en faillite de l'Église et de l'État. [Or,] il y a encore *quelques* « *âmes perdues* » pour qui Refus global demeure le seul soutien<sup>(112b, p. 24, je souligne)</sup>.

L'expression « légère secousse » d'Abramovitch rappelant le « bref et tumultueux remous » de Miron, il apparaît que les deux intellectuels envisagent la prise de conscience automatiste comme un soubresaut n'ayant pas donné lieu à de réelles répercussions. Ils s'inscrivent

néanmoins eux-mêmes dans la filiation de l'œuvre, évoquant son influence sur une portion restreinte de la population : « L'important, affirmait Miron, c'est que *quelques-uns d'entre nous* ayons retenu la leçon de 1948<sup>(111, je souligne)</sup> », faisant écho aux « quelques "âmes perdus" » d'Abramovitch.

Le dernier aspect de la lecture de « Refus global » proposée dans ce numéro que j'aborderai avant d'élargir mon propos à la réception des années 1960 réside dans l'importance accordée par Saint-Martin à la pluridisciplinarité des Automatistes. Celle-ci insiste, dans son article, sur le fait que le groupe, formé « par des peintres, écrivains, comédiens, danseurs et chorégraphes, psychologue, photographe, chanteur et décorateur », « était le signe d'une rencontre, d'une communauté, d'une conjonction, la première chez nous, entre des disciplines artistiques et intellectuelles qui [...] entendait constituer une nouvelle définition de l'homme dans la synthèse de toutes ses possibilités<sup>(112a, p. 12)</sup>. » Cet éloge de l'interdisciplinarité l'amène ainsi à prendre pour objet de réflexion le recueil, dont elle mentionne la matérialité (« un mince volume [...] dont la sobriété typographique nous apparaît déjà comme datant de notre pré-histoire littéraire<sup>(112a, p. 10)</sup> »), en plus d'évoquer l'inclusion des « poèmes et [du] "Bien Être" de Gauvreau<sup>(112a, p. 17)</sup> » dans l'œuvre.

Dans leurs réponses au questionnaire sur l'impact de « *Refus global* » dix ans plus tard, les signataires évoquent aussi la pluridisciplinarité du groupe. Malgré une certaine réserve (Claude Gauvreau soutient que « les brèches pratiquées sont encore relativement superficielles [et qu']un vaste travail de conquête demeure en face du chercheur-artiste<sup>(112c, p. 44)</sup> »), ceux-ci soulignent l'importance du manifeste dans le domaine artistique : « Plusieurs jeunes peintres ardents de par la province redécouvrent Refus global ce qui les amène à évoluer vers d'autres sphères<sup>(112c, p. 37)</sup> », affirme Barbeau, alors que Ferron déclare : « En poésie, danse et peinture, il est évident que "Refus global" a eu une influence au Canada<sup>(112c, p. 40)</sup>. » Au début des années 1960, l'influence de « *Refus global* » se ferait donc sentir davantage dans les domaines artistiques que sur le plan sociopolitique. Malgré cela, Saint-Martin déplore l'absence de reconnaissance de la pluridisciplinarité par le reste de la critique de l'époque, voire par le milieu artistique lui-même : « l'on ne saurait assez regretter, affirme-t-elle, l'échec de cette tentative de grouper dynamiquement les créateurs du verbe et du geste<sup>(112a, p. 13)</sup> ».

En somme, la lecture généralement positive faite de l'œuvre dans ce numéro se solde néanmoins par un constat d'échec, au sens où, 10 ans après sa parution, le manifeste « ne semble pas [*sic*] avoir reçu aucun écho apparent<sup>(112a, p. 11)</sup> », et ce, tant sur le plan du rôle social joué par l'art que sur celui, esthétique, de la pluridisciplinarité. En ce sens, la lecture proposée ne se fait ni en dialogue avec la réception antérieure ni dans une perspective programmatique ou projective, mais sur le mode de la relecture et de la réactualisation ponctuelle. Certes, Saint-Martin conclut en affirmant qu'« il est encore tôt peut-être pour juger vraiment de son influence<sup>(112a, p. 18)</sup> », mais il demeure que ce qui l'intéresse au premier chef ce ne sont pas les potentialités futures de l'œuvre, mais son actualité, ses « paroles qui résonnent encore [...] parmi nous<sup>(112a, p. 18)</sup> ». Les critiques sévères à son endroit tendent d'ailleurs à invalider toute possibilité de survie de « *Refus global* » en tant qu'œuvre, ou même en tant que document crédible; seule sa qualité de moment de l'histoire intellectuelle du Québec semble lui valoir une inscription dans le récit historique, en fonction d'un paradigme de rupture. Il est à cet égard révélateur que le passage de l'œuvre retenu par Saint-Martin (celui qui « résonne encore ») est celui dans lequel Borduas énumère les aspects de la société avec lesquels il convient de rompre<sup>13</sup>. Ainsi, malgré la volonté de présenter les aspects positifs et constructifs de l'œuvre<sup>14</sup>, la critique retient surtout son aspect subversif, en rupture avec l'ordre établi.

Bref, s'il relaie certains motifs et modes de lecture déjà présents de façon plus diffuse dans le discours critique des années 1950, tels la mention des œuvres de Claude Gauvreau, la lecture positive, mais critique du manifeste ou son caractère inaugural, ce numéro de *Situations* insuffle à l'œuvre une nouvelle dimension politique qui élargit, voire renverse, le sens à donner à ce caractère inaugural : la rupture n'équivalant pas nécessairement à un commencement, l'œuvre n'est plus seulement perçue, de façon positive, comme le début d'une nouvelle aire sociale ou artistique, elle est aussi – voire surtout – la fin d'une autre.

---

<sup>13</sup> « 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. » (RG, p. 10.)

<sup>14</sup> Dans la foulée de la déclaration de Borduas faite dans *Le Droit* sept ans plus tôt<sup>(107)</sup> à propos du titre de l'œuvre, Saint-Martin affirme, sans toutefois citer cet article : « En dépit de son titre négatif, ce Manifeste était en réalité une tentative d'engager un dialogue, de jeter des ponts entre les individus<sup>(112a, p. 14)</sup> ».

Pour percevoir, de façon générale, les modifications qui s'opèrent dans la réception au cours des années 1960, il convient de dresser un portrait plus large de celle-ci. Incluant le numéro de *Situations*, paraissent, entre 1958 et 1967, 38 objets sémiotiques secondaires sur « *Refus global* » dont plus du tiers provient des revues *Situations*, *Cité libre* et *Liberté*. Ces périodiques à tendance progressiste et aux préoccupations politiques<sup>15</sup> infléchissent bien sûr la lecture faite de l'œuvre, d'autant que la première réédition du texte de Borduas<sup>16</sup>, à la suite de son décès en février 1960, prend place dans *La revue socialiste*<sup>(122a)</sup> et est précédée d'un texte de Marcel Barbeau intitulé « Une victime du conservatisme. L'exilé Borduas<sup>(122b)</sup>. »

La réception des années 1960 est donc caractérisée à la fois par une lecture politique inspirée des préoccupations du temps et par la mort de Borduas qui vient renforcer la lecture idéologique par la résurgence de la figure du martyr. Comme le souligne Patricia Smart, au cours de cette période, s'opère un « processus de réappropriation de Borduas » dont on fait « le père symbolique d'une génération orpheline ». La « correspondance entre les idées de Borduas et celles de la nouvelle génération nationaliste », poursuit-elle, fait en sorte que son destin individuel en vient à être perçu comme « préfigur[ant le] destin collectif des Québécois<sup>(388, p. 12-13)</sup> ». L'apogée de la mythification est atteint dans l'essai de Pierre Vadeboncœur, *La ligne du risque*, qui paraît d'abord dans *Situations* en 1962 et sur lequel je reviendrai<sup>17</sup>. Or, comme l'affirme Smart, « ce n'est pas le texte de *Refus global* [sic] qui intéresse Vadeboncœur, mais plutôt le geste de rupture qu'il représente » et la démarche individuelle de Borduas, « incarnation des valeurs de liberté, de non-conformisme et de création artistique<sup>(388, p. 15)</sup> », ce qui le différencie de Miron qui, au contraire, retenait l'œuvre sans l'auteur.

La prédominance accordée à l'homme plutôt qu'à l'œuvre dans cette décennie est flagrante dans la répartition des articles composée de 20 OSSP (53 %) (dont 19 portent sur Borduas), contre 11 OSSSI (29 %), 1 OSSM (2 %), aucun OSSH et seulement 6 OSSD (16 %), tous paru en 1959 ou 1960. Aussi, après la mort de Borduas, aucun texte ne porte directement sur « *Refus global* » : il est alors question soit du peintre, soit d'un sujet connexe lié à des

---

<sup>15</sup> Sur ces revues, voir notamment Andrée Fortin, « La place publique », *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 145-165.

<sup>16</sup> Une édition partielle est parue quelques mois plus tôt dans un numéro de la revue française *Aujourd'hui. Art et Architecture*<sup>(120)</sup>. Celui-ci, qui sera cité au début des années 1970, ne semble cependant pas avoir circulé dans la décennie 1960.

<sup>17</sup> Voir *infra* « 7.3.2.2 Pierre Vadeboncœur », p. 392.

questions sociopolitiques (par exemple dans deux des textes de Pierre Vadeboncœur) ou à l'histoire de la littérature et des arts visuels au Québec.

« *Refus global* » intègre en effet, à compter de 1964, une série d'ouvrages et d'articles de nature historiographique. Parmi ceux-ci, 4 prennent pour sujet le mouvement automatiste, 4 traitent avant tout de Borduas et 1 aborde spécifiquement le texte. Après la mort de Borduas, comme après son renvoi, ce sont donc principalement l'auteur et son texte qui occupent le discours et qui se taillent une place dans l'histoire. Que ce soit en arts visuels, dans la monographie de Guy Robert sur l'École de Montréal ou dans le catalogue de l'exposition *La peinture vivante au Québec*, ou en littérature, dans l'*Histoire de la littérature canadienne-française* de Gérard Tougas<sup>18</sup> ou dans l'article sur l'Hexagone de Jean Éthier-Blais, les auteurs retiennent le fait qu'en 1948 Borduas « publie le manifeste “Refus global”<sup>(145)</sup> », ils parlent alors du « “Refus global” de Borduas<sup>(141)</sup> », de « son refus de la société<sup>(137)</sup> », de « son célèbre manifeste, *Refus global* [*sic*]<sup>(142, p. 376)</sup> », ou de façon plus ambiguë, mêlant le pluriel et le singulier de « son *Manifeste des automatistes*<sup>(137)</sup> ». Mais, davantage que dans l'histoire de l'art ou dans l'histoire de la littérature, c'est dans l'histoire intellectuelle que s'inscrit le texte de Borduas dans les années 1960. Le peintre est en effet classé parmi les « intellectuels<sup>(137, p. 152)</sup> » et son texte est évoqué comme participant d'une « révolution hautement culturelle, idéologique<sup>(141)</sup> »; il marquerait « l'un des tournants les plus raides de la vie intellectuelle du Québec<sup>(139)</sup> » et serait un « document capital<sup>(137)</sup> »<sup>19</sup> pour « comprendre l'état d'esprit des années 1940-1950<sup>(136, p. 17)</sup> ». Bien qu'ils soutiennent qu'il s'agit d'un texte « à portée sociale autant qu'esthétique<sup>(145)</sup> », les auteurs retiennent surtout la première dimension et c'est à l'aune de celle-ci – et non de l'œuvre elle-même – qu'ils mesurent l'influence de l'automatisme sur les arts et la pensée de la génération suivante – dont les membres de l'Hexagone<sup>(139, 143)</sup>.

---

<sup>18</sup> Tougas reproduit d'ailleurs une partie du texte éponyme, à la fin duquel n'est inscrit que le nom de Borduas. Les autres signataires sont ainsi complètement occultés.

<sup>19</sup> Le statut documentaire de « Refus global » est exacerbé dans un texte attribué à Rolland Boulanger paru dans le catalogue de l'exposition *La peinture vivante au Québec*, en 1966. L'auteur, évoquant les travaux de la Commission Massey-Lévesque sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada qui se sont tenus en 1949 et 1950, affirme : « si les commissaires étaient intéressés à savoir ce que désiraient les peintres [...], ils avaient là [dans “Refus global”], un exceptionnel document<sup>(141)</sup>. » Bien qu'elle demeure dans le mode projectif, il s'agit probablement d'une des premières allusions à un usage politique de « Refus global ».

En fait, seuls deux de ces ouvrages et textes historiographiques évoquent l'existence du recueil. Dans *La peinture au Canada des origines à nos jours* de Russell Harper, la mention de « cette série d'essais » est imbriquée avec celle du « célèbre manifeste<sup>(142, p. 376)</sup> » de Borduas, si bien qu'on peine à saisir de quelle œuvre (le tout ou sa partie) il est question dans la suite du texte. Chez Georges-André Vachon, toutefois, le référent est clair : une note de bas de page de son article renvoie au « cahier rédigé par P.-E. Borduas, Claude Gauvreau, Bruno Cormier, Francine [sic] Sullivan et Fernand Leduc<sup>(143, p. 320, note 12)</sup> ». Sont également reproduits, à la suite du texte, des détails du poème de Gauvreau en couverture et du texte manuscrit de Leduc. Il demeure néanmoins que l'allusion à l'œuvre est brève : en dix lignes à peine, sont évoqués, d'une part, la filiation entre le surréalisme, *Refus global* et les poètes de l'Hexagone, et d'autre part, une comparaison du recueil avec le manifeste *Légitime défense* des étudiants antillais de Paris, tous deux décrits comme en rupture avec les valeurs traditionnelles de leur milieu. Ainsi, s'il mentionne le recueil et, même, en fait voir la matérialité, Vachon en donne une lecture (celle de la rupture) qui correspond au discours dominant et qui concerne principalement le texte éponyme.

En résumé, bien que les trois articles du numéro de *Situations* en 1959 évoquent tous le recueil ou une de ses composantes marginales, la mort de Borduas en 1960 vient recentrer le discours sur le peintre. Aussi, au moment d'intégrer les histoires littéraires et artistiques, l'œuvre est-elle réduite au texte éponyme et à son auteur principal. De surcroît, la réception des années 1960 subit l'influence du contexte sociopolitique et insère *Refus global* dans une perspective sociale – voire socialisante – lui conférant une dimension de rupture avec un passé étouffant. La critique de cette période a donc permis à la fois la redécouverte de l'œuvre et son insertion dans l'histoire grâce à l'émergence d'un discours critique unifié et dominant, lequel se fait cependant au détriment du recueil, qui se trouve quasi effacé.

### **6.2.3 Artistes et spécialistes : les années 1970 (1968-1977)**

La tranche de la réception qui va de 1968 à 1977 compte 122 OSS répartis en 34 OSSD (28 %), 42 OSSP (34 %), 7 OSSH (6 %), 6 OSSM (5 %) et 33 OSSI (27 %). Comme la répartition statistique des OSS ne révèle pas d'orientation marquée dans cette période, je partirai à nouveau d'un des nœuds de la réception pour en dégager les grandes tendances,

lesquelles seront par la suite explicitées en fonction de l'ensemble de la réception décennale. Constituant près de 7 % des OSS de cette décennie et étant cité à plus de soixante reprises dans la réception ultérieure, le numéro de *La Barre du jour* consacré aux Automatistes en 1969 propose en effet un portrait représentatif des tendances de la réception des années 1970.

D'abord, les textes de Marcel Fournier<sup>(153d)</sup> et d'Alain Richard<sup>(153f)</sup> prolongent la lecture sociopolitique amorcée dans les années 1960 autour du texte éponyme envisagé comme un « geste de contestation culturelle<sup>(442, p. 45)</sup> ». Comme le souligne Julie Gaudreault, ces textes « porte[nt] les empreintes très nettes du contexte idéologique<sup>(442, p. 45)</sup> » à tendance marxiste et ils trouvent écho dans le texte de François-Marc Gagnon traçant un parallèle entre le choix de la peinture non-figurative par Borduas et son « opposition croissante au milieu bourgeois<sup>(153g, p. 206)</sup> ». Une autre partie du numéro est consacrée à la diffusion de textes des Automatistes et comporte une reproduction du texte éponyme (intégré dans le texte de Claude Bertrand et Jean Stafford), des lettres inédites de Borduas, l'essai de 1949 « Projections libérantes<sup>(153a)</sup> », de même que le texte clé de Gauvreau « L'épopée automatiste vue par un cyclope<sup>(153b)</sup> ». En accordant une place aussi importante aux documents de première main et aux témoignages, le numéro renforce le statut d'événement historique digne de mémoire entourant *Refus global*. Enfin, *La Barre du jour* amorce la lecture savante de l'œuvre avec deux textes de spécialistes : François-Marc Gagnon<sup>(153g)</sup> (dont il s'agit d'ailleurs d'un des premiers textes) et Bernard Teyssède<sup>(153h)</sup>, spécialiste de Fernand Leduc, auxquels s'ajoute l'article de tendance formaliste de Bertrand et Stafford, intitulé simplement « Lire *Refus global* [*sic*]<sup>(153e)</sup> », qui fait du texte éponyme un réel objet d'analyse.

La lecture sociopolitique de « Refus global », non seulement se poursuit dans les années 1970, mais elle s'intensifie : avec la Révolution tranquille, la critique attribue un caractère prophétique au texte. On assiste alors, comme le signale Brigitte Deschamps, « à la rencontre d'un texte et d'un moment historique<sup>(367z)</sup> ». C'est dans ce contexte que François-Marc Gagnon<sup>(199)</sup> propose de « Refus global » une lecture reposant sur les thèses du sociologue Marcel Rioux, selon laquelle le texte de Borduas « se donnera pour double tâche de liquider une fois pour toutes l'idéologie de conservation [...] et de proposer un dépassement du rattrapage culturel<sup>(199, p. 81)</sup> », idéologie dont se rapprocherait le mouvement Prisme d'Yeux<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Voir à ce propos, *supra* « 4.2 Autour de Prisme d'Yeux », p. 82 et suivantes, et notamment la note 20, p. 88.

Marcel Fournier et Robert Laplante s'appuient, pour leur part, sur les théories de Pierre Bourdieu pour décrire les luttes symboliques entre les deux groupes (celui de Pellan et celui de Borduas) qui cherchent à « occuper, dans le champ artistique québécois, une même position<sup>(224, p. 148)</sup> ». À divers degrés, plusieurs OSS relaieront ces lectures sociologiques de l'œuvre qui deviendront rapidement dominantes. On en trouvera des échos dans des revues de gauche, comme *Possibles*<sup>(224)</sup>, *Chroniques*<sup>(209)</sup> ou *Maintenant*, où Michèle Lalonde, dans un article, fait de « Refus global » un des jalons de « l'entreprise de SÉCULARISATION puis de DÉCOLONISATION systématique de la conscience et de la société canadiennes-françaises<sup>(207b, p. 62)</sup> ». De même, Hubert Aquin, dans « Littérature et aliénation », qualifie le texte de Borduas de « cri de libération », « première bombe sous les structures de notre société, renouant avec la révolution de 1837-1838<sup>(226, p. 135)</sup> ».

Sous l'influence d'auteurs comme Aquin, Lalonde, ou Miron avant eux, « Refus global » devient un symbole dans le milieu artistique des années 1970; il y acquiert une « portée contestataire » qui en fait « le point de référence de différents mouvements de contestation, celui des étudiants de cégeps, la grève de l'École des beaux-arts<sup>21</sup>, l'Opération Déclit[,] les manifestes-agis<sup>(367z)</sup> » ou le spectacle *Chansons et poèmes de la résistance* qui comprenait une présentation de Robert Myre<sup>(160)</sup> renvoyant à la pièce « Au cœur des quenouilles » de Gauvreau. En parallèle à cette appropriation de *Refus global* par la tranche militante du milieu artistique, l'œuvre intègre également le milieu de la contre-culture : des artistes tels Serge Lemoyne et Claude Péloquin sont présentés comme des héritiers de Borduas<sup>(190, p. 41)</sup>, une citation du texte éponyme coiffe un manifeste pour la libération sexuelle<sup>22</sup>, Raoul Duguay s'intéresse au texte de Sullivan<sup>(177)</sup> et au théâtre de Claude Gauvreau<sup>(181c)</sup>, lequel assure par ailleurs une entrée à l'œuvre automatiste dans l'anthologie *Québec Underground 1962-1972*<sup>(198)</sup>. Cette portion de la réception accorde une place importante aux composantes marginales du recueil qui inspirent les artistes et sont à l'origine de la proportion grandissante des OSSH : le caractère artisanal, hétérogène et multidisciplinaire du recueil rejoint en effet les préoccupations des artistes des années 1970 qui explorent les frontières des arts et des

---

<sup>21</sup> La reproduction de « Refus global » distribuée lors de la grève à l'École des beaux-arts en 1968 n'a pas été retenue au corpus, car elle se fait de façon clandestine; elle témoigne néanmoins de l'usage fait de l'œuvre dans des contextes de revendications étudiantes. Voir à ce sujet *infra* « 7.5.2.1 Réutiliser : « Refus global » comme intertexte », p. 447 et suiv.

<sup>22</sup> « Manifeste du mouvement coup de poing », *Mainmise*, novembre 1974, p. 34-35. Celui-ci n'a toutefois pas été retenu au corpus puisqu'on y trouve uniquement cette citation.

médiums et font éclater les cadres d'exécution. Ainsi, le milieu artistique s'empare de l'œuvre automatiste à la fois dans une perspective revendicatrice à teneur nationale – laquelle réfère surtout au texte –, et dans une perspective esthétique contre-culturelle, empruntant au recueil et à ses composantes marginales.

La deuxième tendance de la réception des années 1970 – à laquelle participent également les productions artistiques évoquées auparavant – inclut les hypertextes, les rééditions et les témoignages rendant concrète la présence de l'œuvre et de ses auteurs dans la société. Dans la décennie qui va de 1968 à 1977 paraissent en effet douze rééditions, complètes ou partielles, du texte de Borduas, ainsi que deux rééditions du recueil. L'accès au(x) texte(s) s'avère(nt) alors grandement facilité. En plus d'apparaître dans deux journaux étudiants<sup>(161,162)</sup>, une histoire de la littérature<sup>(157)</sup>, trois anthologies de manifestes ou de textes sociopolitiques<sup>(156, 174, 231)</sup>, un article analytique<sup>(153e)</sup> et un essai savant<sup>(229)</sup>, le texte éponyme est reproduit dans quatre ouvrages portant sur Borduas : une biographie<sup>(194)</sup>, une étude<sup>(232)</sup> et deux éditions de ses écrits<sup>(208, 227)</sup>. On assiste alors à la consécration de la figure de l'écrivain Borduas et à l'intégration du texte dans un nouveau corpus – celui des écrits du peintre –, ce qui a pour effet de consommer la rupture entre le texte et son premier contexte de parution. Or, parallèlement, le recueil connaît ses deux seules rééditions pendant cette période et l'intérêt pour les autres membres du groupe s'accroît considérablement. De fait, parmi les OSSP, une majorité (64 %) porte sur les auteurs des composantes marginales. Certes, la mort de Gauvreau en 1971 et la représentation de sa pièce *La charge de l'original épormyable* l'année suivante font en sorte que celui-ci occupe la plus grande part (19/27) des OSSP ne portant pas sur Borduas, mais on compte également 4 OSSP sur la danse ou sur Sullivan, 3 sur Leduc et 1 sur Riopelle. On publie d'ailleurs, pendant cette période, les *Œuvres créatrices complètes* de Gauvreau ainsi que l'album de photographies prises par Perron de la chorégraphie *Danse dans la neige* de Sullivan.

Les témoignages des auteurs (« Quand les automatistes parlent... des automatistes<sup>(169a)</sup> ») et des proches des Automatistes (dont Jacques Ferron<sup>23</sup> et Gilles Hénault<sup>(209)</sup>) attestent de la

---

<sup>23</sup> Le point de vue de Jacques Ferron est très présent dans cette tranche de la réception. Trois de ses textes<sup>(158, 184, 186)</sup>, dont deux connaissent une réédition<sup>(213a, b)</sup>, ont été retenus au corpus, mais on pourrait leur en ajouter deux autres traitant, non pas de *Refus global*, mais de « Maître Borduas » (*Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 176-179 (réédité dans *Escarmouches*, 1975)) et de « Claude Gauvreau » (*Du fond de mon*

légitimité que ceux-ci ont atteinte – en partie grâce à leur participation à « *Refus global* » – dans la société québécoise, statut qui leur offre la possibilité d’exprimer leur point de vue sur les enjeux de l’époque. Marcelle Ferron est par exemple appelée à exprimer, pour la revue *Maintenant*, son « idée du Québec »<sup>24</sup>, alors que Claude Gauvreau est invité à livrer un « témoignag[e] sur la poésie canadienne-française contemporaine<sup>(155)</sup> ». Cette légitimité accordée aux auteurs et signataires de *Refus global* est également mise à contribution dans le but de restituer « le climat du milieu artistique dans les années 1940<sup>(163)</sup> », duquel ils ont été les témoins privilégiés. Leurs témoignages donnent alors une apparence d’authenticité, de justesse, à une partie de la réception qui cherche moins à réactualiser « *Refus global* » qu’à le recontextualiser, voire à reconstituer l’époque de sa rédaction par la présence d’œuvres et d’entretiens envisagés comme des « Documents<sup>(146)</sup> », selon le titre du dossier du *Devoir* sur les vingt ans du manifeste. De même, les titres qui coiffent un texte de Fernand Dumont (« En ce temps-là au Québec<sup>(176b)</sup> »), une conférence de François-Marc Gagnon (« Le refus global en son temps<sup>(199)</sup> ») et un entretien avec Thérèse Renaud-Leduc (« Au temps du *Refus global*<sup>25</sup> ») témoignent d’une lecture sociologique sous le mode de l’analepse.

Enfin, la réception des années 1970 amorce la lecture savante de *Refus global*, grâce à des chercheurs qui font du mouvement automatiste leur champ de spécialisation. Certes, Guy Robert a déjà fait paraître en 1964 *École de Montréal*<sup>(136)</sup> dans lequel une section est réservée au mouvement automatiste, mais cet essai n’a pas la prétention scientifique qui accompagne ses ouvrages des années 1970, tels *Borduas*<sup>(194)</sup>, paru aux Presses de l’Université du Québec, ou *L’Art au Québec depuis 1940*<sup>(201)</sup>, qui demeurera une référence en histoire de l’art québécois durant plusieurs années. Son ouvrage sur Riopelle<sup>(165)</sup>, de même que son étude *Borduas ou le dilemme culturel québécois*<sup>(232)</sup> comptent également parmi les premières monographies abordant le travail des Automatistes. Pour sa part, François-Marc Gagnon, professeur au département d’Histoire de l’art de l’Université de Montréal depuis 1966, publie son premier texte sur l’automatisme en 1968<sup>(147c)</sup>. Au cours de la période, en plus de son

---

*arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 201-288). Malgré cette présence massive, son regard ironique et critique ne semble pas avoir d’impact sur le discours dominant.

<sup>24</sup> Marcelle Ferron, « Je suis très optimiste », *Maintenant*, n<sup>os</sup> 137-138, juin-septembre 1974, p. 44-45.

<sup>25</sup> Thérèse Renaud Leduc, « Au temps du *Refus global* », *Perspectives*, 4 décembre 1971, p. 22-27 [republié dans *La Presse*, 26 février 1972, p.C2.] Texte non retenu au corpus car, malgré son titre, il ne traite pas de « *Refus global* », mais de la période 1944-1946.

premier ouvrage sur Borduas<sup>(220)</sup>, 5 autres de ses textes ont été retenus au corpus, en plus de la direction d'un numéro de la revue *Études françaises*<sup>(187)</sup> et de la présentation d'une édition de textes de Borduas<sup>(227a)</sup>. Finalement, Jean Éthier-Blais, qui complète une thèse sur les idées esthétiques et littéraires de Borduas, qui sera publiée en 1979<sup>(250)</sup>, rédige, au cours de la période, trois textes<sup>(168, 180, 185)</sup> visant à resituer le mouvement dans le contexte intellectuel des années 1940.

Bien que seulement 4 des 11 textes de Gagnon et d'Éthier-Blais rappellent le cadre de parution original, on peut tout de même affirmer, avec Julie Gaudreault, qu'une particularité des lectures savantes est de « porte[r] davantage attention au recueil<sup>(442, p. 49)</sup> ». Chacun des cinq ouvrages de Guy Robert parus pendant cette période évoque en effet le recueil. Dans *Borduas*<sup>(194)</sup>, Robert y consacre une section entière, ce qui en fait la première véritable étude sur le sujet, bien que la lecture proposée soit surtout descriptive. Soulignons aussi, dans cette veine, l'essai de Jean Fisette *Le texte automatiste*, proposant une approche sémiotique du Texte automatiste à partir de *Refus global*; et celui de Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire*, dans lequel l'auteur « cherche à définir “l'unité du recueil<sup>(442, p. 55)</sup>” ».

En somme, au cours de la décennie 1968-1977, 40 % des OSS font mention du recueil *Refus global*. Ceux-ci proviennent pour la plupart des lectures savantes examinant le recueil, des textes relevant de la contre-culture et de ceux s'intéressant aux composantes marginales par le biais d'une étude sur leur auteur. Il demeure tout de même que 43 % des OSS ne traitent que de « Refus global », principalement en fonction du paradigme sociopolitique de la contestation et de la rupture. Le texte de Borduas est alors perçu comme le pivot qui fait basculer de la Grande Noirceur à la Révolution tranquille et qui, faisant table rase, permet la construction d'une société nouvelle. Aussi, comme l'a bien observé Brigitte Deschamps, à compter de la fin des années 1960, « par un renversement directement lié à la modification de la scène politique, on célèbre le manifeste pour toutes les raisons qui l'avaient précisément fait condamner en 1948<sup>(375g, p. 181)</sup>. »

#### **6.2.4 Pour ou contre *Refus global* : les années 1980 (1978-1987)**

En comparaison avec la tranche chronologique qui précède, le corpus critique de la décennie qui débute en 1978, avec le trentième anniversaire de la parution de « *Refus global* », est

inférieur de 25 % : alors que 122 OSS ont été publiés dans les années 1968-1977, seuls 92 paraissent entre 1978 et 1987. Cette diminution s'explique à la fois par un changement de contexte et par une nouvelle façon d'aborder l'œuvre, comme l'expose Brigitte Deschamps :

De 1968 à 1978, le climat politique s'est profondément transformé : on oublie alors la portée politique du manifeste pour s'intéresser davantage à un moment marquant de l'histoire de l'art au Québec. Au cours des dix dernières années, les automatistes ont fait l'objet d'expositions et les nombreuses rééditions du manifeste ont assuré sa diffusion. Il ne s'agit donc plus de diffuser le manifeste mais d'en approfondir la connaissance<sup>(375g, p. 181)</sup>.

« *Refus global* », de texte et d'œuvre contestataires qu'il était, devient événement artistique et objet d'étude. René Viau déplore d'ailleurs qu'à côté des expositions et de la parution du livre de François-Marc Gagnon sur Borduas, « les aspects sociaux du Refus Global [n'aient pas] davantage [été] mis en lumière<sup>(242b)</sup> » lors de la commémoration de 1978. La réception des années 1980 poursuit ainsi la lecture savante, laquelle se départit cependant de l'influence de la sociologie pour inscrire davantage l'œuvre dans le domaine artistique. Dans cette optique, l'approfondissement des connaissances se fait, d'une part, par une mise en cause du statut jusque-là attribué à l'œuvre et, d'autre part, par une plus grande ouverture aux auteurs des composantes marginales, lesquels offrent, pour la plupart, des voies de recherche peu explorées. Ces orientations se dessinent déjà dans la distribution des types d'OSS du corpus décennal, lequel est composé de 25 OSSD (27 %), dont plusieurs proviennent d'ouvrages savants; de 30 OSSP (33 %), dont seulement 8 sont consacrés à Borduas, ce qui témoigne de l'intérêt pour les autres auteurs; de 11 OSSM (12 %), soit près du double de la décennie précédente, signe que la réception de l'œuvre et le statut que lui ont octroyé les critiques antérieurs fait l'objet de discussions; de 3 OSSH (3 %) et de 23 OSSI (25 %) d'horizons divers, dont certains poursuivent tout de même la lecture nationaliste des années 1970.

Si une partie de la réception des années 1980 relaie en effet la lecture des années 1970, entre autres par les travaux de François-Marc Gagnon<sup>(244, 284)</sup>, par l'inclusion de « Refus global » dans des anthologies de textes à caractère sociopolitique<sup>(231, 258, 289)</sup> ou par la réédition des articles à teneur sociologique de Michèle Lalonde<sup>(252)</sup> et de Marcel Fournier<sup>(292, 293)</sup>, il s'opère dans les années 1980 un tournant visant à dénoncer ce qui est perçu comme un gauchissement de l'œuvre par le discours nationaliste. La critique interroge « le culte des

Automatistes<sup>(241b)</sup> » et son effet jugé dévastateur sur l'œuvre. Trois nouveaux modes de lecture sont alors proposés : une lecture visant l'appropriation subjective de l'œuvre, une lecture savante objectivante et une lecture savante démythifiante.

D'abord, des auteurs tels François Charron et André Beaudet, jugeant que le texte de Borduas a été « surréalisé, thématisé, terrorisé, sémiotisé<sup>(264, p. 56)</sup> » à outrance s'en prennent à la fois à « ceux qui s'entêtent à récupérer [l'expérience automatiste], à en faire un porte-flambeau pour leur nationalisme<sup>(251, p. 33)</sup> » et aux chercheurs qui, par leurs lectures savantes, « annul[ent] systématiquement l'irréparable de la violence polémique<sup>(251, p. 34)</sup> » de « *Refus global* ». Allant à l'encontre du « rapatriement en cours, en ce temps de célébration et de gonflement d'une identité nationale<sup>(264, p. 55)</sup> », les deux auteurs proposent plutôt de l'œuvre automatiste une lecture aux résonances philosophiques et morales liée à leur propre rapport à l'œuvre. S'inscrit également dans cette voie critique, l'essai poétique de Janou Saint-Denis sur Claude Gauvreau qui s'ouvre ainsi : « Claude Gauvreau/ tel que/ vu lu et vécu par Janou Saint-Denis<sup>(245, p. 18)</sup> ». La subjectivité – le *vécu* – est ici au cœur de l'étude qui cherche à faire voir l'incidence du manifeste sur la vie des auteurs. Le texte éponyme – puisque c'est de lui qu'il est question chez Beaudet et Charron – est donc perçu « non pas [comme] engagé, mais [comme] engageant la posture d'un sujet parlant dans le monde<sup>(264, p. 58)</sup> » et exigeant une réception active, productrice d'une nouvelle œuvre originale. En effet, comme le soutient Gilles Lapointe, « engager sous forme écrite le dialogue avec *Refus global* suppose chez [ces auteurs] l'invention d'une forme neuve, qui se situe en marge du canon<sup>(449f, p. 171)</sup> ». En ce sens, pour les auteurs empruntant cette voie de l'appropriation, « la lecture de *Refus global* [*sic*] est encore d'une brûlante actualité<sup>(264, p. 56)</sup> » : le texte apparaît comme un interlocuteur toujours pertinent pour envisager le rapport de l'homme au monde et à ses propres désirs. Par sa portée libératrice, il « échapp[er]ait à toute attitude d'enfermement<sup>(264, p. 56)</sup> », soutient Beaudet qui reprend ici un des *topos* de la réception : celui de la constante actualité et de l'incorruptibilité de l'œuvre. En dépit des critiques qu'ils adressent à la récupération nationaliste faite du texte de Borduas, ces auteurs adoptent donc eux aussi un mode de lecture mythifiant, conservant à l'œuvre toute sa puissance symbolique<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Selon Jean Fiset, l'octroi d'une valeur symbolique, mais non *nationalisante*, à « *Refus global* » relève d'un phénomène de génération : « Je suis de la génération des 30-35 ans, écrit-il en 1985. Et comme plusieurs collègues et amis de cet âge, j'ai été fasciné par les Automatistes, leur pensée, leur imaginaire, leur action, de

La valeur symbolique, ou à tout le moins l'importance historique attachée à « *Refus global* », est également conservée intacte dans une partie des lectures savantes des années 1980. L'article du *Dictionnaire des œuvres littéraires québécoises* qui est consacré au manifeste en 1982 en témoigne, qui affirme que sa publication « fut un événement de première importance dans l'histoire culturelle du Québec<sup>(279c, p. 853)</sup> ». De telles formules attestant du statut de l'œuvre abondent dans la réception savante; elles visent à justifier l'intérêt porté à l'œuvre dont l'importance ne serait pourtant plus à prouver. Or, une fois la valeur de l'œuvre posée, les auteurs sont en mesure de se détacher des considérations axiologiques afin de proposer de l'œuvre une lecture se voulant objective. Les chercheurs qui se penchent sur « *Refus global* » durant ces années adoptent en effet un mode de lecture et des lieux de discours visant à les dissocier des lectures nationalistes qui les ont précédés. Aux revues idéologiques de gauche succèdent donc, comme supports privilégiés, les revues spécialisées (*Jeu, Lettres québécoises, artscanada*) et universitaires (*Études françaises* et *Voix et images*) et surtout les monographies. La réception savante constitue une part importante des OSS de 1978 à 1988. De fait, les spécialistes des Automatistes que sont François-Marc Gagnon, Jean Ethier-Blais, Jean Fisette, René Viau, André-G. Bourassa et Ray Ellenwood occupent près du tiers de la réception de cette décennie. La période s'amorce, en 1978, avec la parution du *Paul-Émile Borduas 1905-1960*<sup>(244)</sup> pour lequel Gagnon recevra le prix du Gouverneur général et dont le sous-titre, *Biographie critique et analyse de l'œuvre*, donne à voir l'ambition savante de l'ouvrage, de plus de 500 pages. Dix ans plus tard, l'édition critique des *Écrits* de Borduas<sup>(298)</sup> aux Presses de l'Université de Montréal, sous la direction de Bourassa, Fisette et Gilles Lapointe, clôt la période. Cette édition dans la prestigieuse collection « Bibliothèque du Nouveau Monde », en plus de faire accéder de façon définitive Borduas au statut d'auteur, vise explicitement à « remplacer la connaissance mythique par une connaissance scientifique<sup>(298, p. 15)</sup> ». Cependant, tant chez Gagnon que dans les *Écrits*, comme le signale Julie Gaudreault, « l'analyse du recueil est immédiatement exclue pour laisser place au commentaire du texte inaugural<sup>(442, p. 57)</sup> », lequel « n'apparaît pas comme le produit d'une "exigence collective", mais comme l'œuvre d'un seul homme<sup>(442, p. 57)</sup>. »

---

sorte que nous, de cette génération, formons un collectif qui a trouvé là un point d'ancrage<sup>(287b, p. 465)</sup>. » Il cite, en note, quelques-uns des individus concernés : François Charron, Philippe Haeck, André-G. Bourassa, Jacques Marchand... Bref, plusieurs collaborateurs de la *Nouvelle Barre du jour* et des *Herbes rouges*.

Néanmoins, pendant les années 1980, d'importantes monographies savantes sont également consacrées aux autres membres du groupe. Claude Gauvreau devient *poète et mythocrate* sous la plume de Jacques Marchand<sup>(253)</sup> et Riopelle, *chasseur d'images* sous celle de Guy Robert<sup>(267)</sup>. Comme ceux de Borduas, les écrits de Fernand Leduc font l'objet d'une publication<sup>(266)</sup> et le peintre se voit consacré un ouvrage par Jean-Pierre Duquette<sup>(260)</sup>. Quant à Françoise Sullivan, son œuvre fait l'objet d'une rétrospective au Musée d'art contemporain en 1981, ce qui donne lieu à la publication d'un catalogue<sup>(265)</sup> et de plusieurs articles<sup>(262, 263, 270, 272, 274, 283)</sup>. De fait, Sullivan est l'objet d'autant d'OSSP que Borduas (9), devant Gauvreau (6), Riopelle (4) et Leduc (2). René Payant va même jusqu'à affirmer, dans un texte intitulé « Sullivan plutôt que Borduas » :

Si la pensée de Borduas peut offrir quelque intérêt, si d'autre part le *Refus global* [sic] reste sans aucun doute un fait d'importance majeure dans l'histoire du Québec [...]. La portée de son œuvre est probablement davantage sociologique [...]. Au contraire, [...] la production artistique de Sullivan est fortement inspirante pour le contexte contemporain<sup>(270)</sup>.

Si Viau ne nie pas la valeur historique et sociologique du texte de Borduas, sur le plan esthétique et dans une perspective contemporaine, il lui semble daté, c'est pourquoi il lui préfère la multidisciplinarité de l'œuvre de Sullivan.

Le regard critique de Viau participe au dernier mode de lecture de cette période, soit la lecture savante démythifiante, laquelle, au contraire des deux autres (l'appropriation subjective et la lecture savante objectivante), ne se contente pas de remettre en cause la lecture sociopolitique des années 1970 pour proposer une lecture, ou subjective, ou objective; elle met en cause le statut même qui est accordé au texte. Jusqu'alors lue en fonction du paradigme de la rupture ou de la prise de conscience dans l'histoire de la société québécoise ou de la vie d'un individu, l'œuvre automatiste est désormais envisagée en fonction du discours social de son époque et des manifestations de la modernité qui l'ont précédée. Yvan Lamonde et Esther Trépanier, ainsi que Pierre Popovic cherchent effectivement, à la fin des années 1980, à « repenser le concept de rupture<sup>(296)</sup> » et à réévaluer les « mythes originaires<sup>(294, p. 11)</sup> » tel « Refus global ». Ceci a pour effet de mettre en cause le caractère contestataire des idées contenues dans le texte de Borduas, ménageant un espace pour d'autres œuvres et d'autres discours qui, jusque-là, étaient restés dans l'ombre.

Les années 1980 sont donc le théâtre de discussions sur la lecture à faire de « *Refus global* », mais aussi sur son statut dans l’histoire culturelle québécoise et sur les hiérarchisations généralement admises dans les milieux artistiques. Outre René Payant qui préfère Sullivan à Borduas, Francine Dufresne réplique à Guy Viau<sup>(239)</sup> que « Pellan avait rompu le silence bien avant *Refus global*<sup>27</sup> »; François Charron, qui voit dans l’essai démythificateur de Jacques Marchand un plaidoyer « contre » Gauvreau, s’affirme pour sa part, dans une lettre au *Devoir*, « Pour Gauvreau<sup>(249)</sup> »<sup>28</sup>; et Gilles Toupin, qui pourtant participe aux commémorations, s’interroge sur l’intérêt de « célébrer *Refus global* tous les dix ans<sup>(241b)</sup> » et fait de Riopelle « le vrai peintre du groupe, le génie pictural<sup>(241b)</sup> ». Ces quelques exemples témoignent de l’entreprise de démythification qui s’amorce dans les années 1980, laquelle provoque en retour une réaction défensive. Certes, comme le mentionne Gilles Lapointe, on « condamn[e] une utilisation étroitement nationaliste de *Refus global* », mais certains cherchent tout de même à en défendre « l’héritage “inoui” » et à le « protéger contre l’acculturation et la banalisation progressive » qui le menace du moment où il devient « objet de connaissance et de savoir<sup>(449f, p. 171-172)</sup> ». Il demeure néanmoins qu’en ce qui a trait au recueil, cette réévaluation du statut de « Refus global » s’avère salvatrice : celui-ci est en effet mentionné dans près de la moitié (44/92) des OSS de cette période et il est le sujet de 11 % des OSS du corpus, ce qui fait de la décennie 1978-1987 la période pendant laquelle le recueil est le mieux représenté.

### **6.2.5 La stagnation du discours : les années 1990 (1988-1997)**

La décennie 1988-1997 compte 75 OSS, ce qui constitue encore une diminution par rapport à la décennie précédente. Pourtant, Brigitte Deschamps désigne l’année 1988, « l’année *Refus global* », selon le titre d’un article<sup>(303)</sup> qui recense les diverses manifestations prévues à l’occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire de la parution. L’apparente contradiction s’explique par la nature de ces manifestations : pour reprendre le sous-titre d’un autre article, on peut affirmer qu’en 1988, « la pensée automatiste [est] libérée de ses mots<sup>(304)</sup> ». Les commémorations sont en effet surtout composées d’événements ponctuels, telles des expositions, des pièces de

<sup>27</sup> Francine Dufresne, « Pellan avait rompu le silence bien avant *Refus global* », *Le Devoir*, 20 septembre 1978, p. 15.

<sup>28</sup> Marchand répliquera dans un article intitulé « Qui est contre Gauvreau? », *Le Devoir*, 2 juin 1979, p. 28.

théâtre, des conférences, etc.<sup>29</sup> qui, pour la plupart, n'ont pas laissé de traces écrites, à l'exception des catalogues d'exposition et de quelques articles de périodiques<sup>30</sup>. Grâce à eux l'année 1988 occupe néanmoins plus de 20 % du corpus d'OSS de la décennie. C'est dire qu'au cours des neuf autres années, l'intérêt pour « *Refus global* » continue de s'amenuiser.

Dans l'ensemble, la réception des années 1990 présente une continuité avec la décennie précédente, comme en fait foi une distribution similaire des OSS : 21 OSSD (28 %), 23 OSSP (31 %), 12 OSSM (16 %), 1 OSSH (1 %) et 18 OSSI (24 %). L'intérêt pour les auteurs des composantes marginales, la lecture savante, de même que les discussions entourant le statut de l'œuvre demeurent donc au cœur de cette tranche de la réception.

La prédominance des OSSP atteste à nouveau de l'intérêt soutenu envers les auteurs des composantes marginales. Comme le laisse entendre le titre de l'exposition organisée à la Bibliothèque nationale, *Refus global et ses environs : 1948-1988*<sup>(311)</sup>, la volonté d'élargir le champ d'intérêt et de recherche afin « de mieux faire connaître d'autres signataires du manifeste [...] et [de] mettre en valeur la multidisciplinarité du groupe<sup>(375g, p. 183)</sup> » perdure. Or, davantage que Gauvreau, Sullivan, Leduc ou Maurice Perron qui sont l'objet d'un à quatre OSSP, c'est à travers Riopelle que le recueil jouit d'une plus grande visibilité (avec 8 OSSP) pendant cette période, alors que sont organisées plusieurs expositions de son œuvre peint dans les musées et galeries de la province<sup>31</sup>. Quant à Borduas, il ne fait l'objet que de 7 OSSP et, à l'exception d'un catalogue d'exposition<sup>(312)</sup>, ceux-ci proviennent majoritairement du domaine

---

<sup>29</sup> Pour les expositions, mentionnons : la rétrospective Borduas au Musée des beaux-arts; l'exposition des lauréats du Prix Paul-Émile-Borduas au Musée du Québec; l'événement *Le Refus global et ses environs* à la Bibliothèque nationale; la présentation de photographies et de documents à la chapelle du Bon Pasteur et à la Maison de la culture de la Petite-Patrie; et l'exposition de manuscrits, de photographies et d'affiches « Claude Gauvreau et le *Refus global* » dans l'édifice Ernest-Cormier. Au théâtre, on peut assister à *Gauvreau*, un montage, par François Barbeau, de textes de Claude Gauvreau produit par le théâtre La Rallonge et joué à la salle Fred-Barry; à *Signer*, un collage de textes de Gauvreau racontant l'histoire du groupe écrit par Anne Legault et joué par les finissants du Conservatoire d'art dramatique; ou à *Rencontre avec Borduas*, une mise en scène des écrits du peintre réalisée par Gilbert Dupuis et jouée à l'auditorium Maxwell-Cummings du Musée des beaux-arts. Le Musée d'arts contemporains accueille, pour sa part, un colloque international Borduas, ainsi que la reconstitution de huit chorégraphies de François Sullivan et de Jeanne Renaud.

<sup>30</sup> Aucun des pièces ou montages théâtraux énumérés dans la note précédente n'a donné lieu à une publication. Le texte de *Signer* est toutefois disponible pour consultation au Centre des auteurs dramatiques.

<sup>31</sup> Entre autres : en 1991-1992, *Jean-Paul Riopelle* au Musée des beaux-arts de Montréal; en 1994, *Terre et Feu, Laves émaillés* au Musée d'art contemporain et *Œuvres vives et l'Hommage à Rosa Luxembourg* à la galerie Michel Tétreault; et en 1996, *Rétrospective 1946-1986* à la Galerie Claude Lafitte et *Hommage à Rosa Luxembourg* au Musée du Québec. Pour une liste exhaustive des expositions, voir Yseult Riopelle (dir.), *Jean-Paul Riopelle. Catalogue raisonné 1939-1953*, Montréal, Hibou éditeur, 1999.

de la littérature : à la suite de la parution d'*Écrits I*<sup>(298)</sup> en 1987 paraît *Écrits II* (journal et correspondance)<sup>(351)</sup> en 2 tomes en 1997, sans compter la réédition des principaux textes de Borduas en format poche en 1990<sup>(316)</sup>. Avec la parution des *Écrits sur l'art*<sup>(345)</sup> de Gauvreau en 1996, on peut affirmer que le discours des Automatistes est omniprésent pendant cette période. Or, celui-ci n'est ni neuf (les doublons comptent pour plus de 20 % dans cette période, le total le plus élevé depuis les années 1950), ni neutre (le portrait que dresse Gauvreau du groupe relève bien souvent de l'« épopée » mythificatrice), ce qui n'est pas sans avoir un impact sur le discours dominant au sujet de « *Refus global* », comme on le verra dans la troisième section du chapitre sept.

On voit également réapparaître, dans cette décennie, un intérêt pour les témoignages sur le mouvement automatiste. Les travaux de Gilles Lapointe sur la correspondance des membres du groupe ne sont certainement pas étrangers à cet engouement pour les souvenirs personnels et les « anecdotes autour du *Refus global*<sup>(333a)</sup> ». Outre la correspondance de Borduas<sup>(351)</sup> et celle de Gauvreau avec Jean-Claude Dussault<sup>(331)</sup>, paraissent, entre autres, des entretiens avec Riopelle<sup>(330, 337)</sup>, Leduc<sup>(340)</sup>, Marcelle Ferron<sup>(344)</sup> et Pierre Gauvreau<sup>(354)</sup>, en plus des nombreux événements auxquels sont conviés les signataires pour le 40<sup>e</sup> anniversaire. Comme c'était le cas vingt ans plus tôt, au moment des commémorations de 1968, l'« importante participation de plusieurs signataires du manifeste à différentes activités donne à celles-ci un cachet d'authenticité<sup>(375g, p. 183-184)</sup> ». Or, elle contribue également à la stagnation du discours critique, lequel reste tributaire des souvenirs des membres du groupe, et de leur point de vue subjectif.

Si le discours savant demeure important dans cette tranche de la réception, il prend toutefois une dimension plus généraliste : il a pour une bonne part quitté l'université pour intégrer des lieux de discours plus larges. Les textes de cette période sont en effet surtout publiés dans des revues tels *Parcours*, *Vie des arts* ou *Lettres québécoises*, qui, bien que spécialisées, sont plus accessibles que les revues universitaires. De même, à l'exception des deux tomes des *Écrits II* de Borduas, les monographies paraissent dans des maisons d'édition au contenu moins scientifique, tel les Éditions de l'Homme ou Lidec pour la plupart des entretiens. La parution de *Refus global et autres écrits* en édition de poche chez Typo est symptomatique de cette tendance qui fait entrer l'œuvre de Borduas dans le discours collectif commun; il n'est plus l'apanage des seuls artistes ou chercheurs, mais est perçu comme

appartenant à la culture générale. Sa présence dans les manuels de littérature publiés après la refonte des programmes collégiaux, en 1993, en est une autre preuve.

« 40 ans, le temps des questions » titre Jean Basile dans le dossier spécial de *La Presse*, faisant alors allusion à la perplexité de certains critiques quant au statut accordé à « Refus global », ce « texte [qui] paraît aujourd’hui bien lacunaire, un peu naïf<sup>(302b)</sup> », avoue-t-il. Tout comme dans la décennie précédente, la valeur et le statut de l’œuvre sont mis en cause et discutés au cours des années 1990. La hausse de 4 % des OSSM est en ce sens révélatrice. La parution, en 1992, de la thèse de Pierre Popovic sur le discours social des années 1948 à 1953 trouve des échos chez François Dumont<sup>(329)</sup> qui décèle dans *Refus global* les *topoi* du discours commun présent dans la poésie de l’époque, ce qui vient à nouveau nuancer le caractère novateur et subversif généralement associé au manifeste automatiste. Le paradigme de la rupture est également reconsidéré par Marcel Rioux qui affirme, dans *Un peuple dans le siècle*, que « la Révolution tranquille n’est pas spontanée, mais est un aboutissement. De même, [...] le *Refus global* de Borduas, publié en 1948 [...] s’expliqu[e] par certains changements survenus pendant la guerre<sup>(317, p. 43)</sup>. » Ainsi, tant l’époque que l’œuvre sont réévaluées en fonction d’un nouveau paradigme privilégiant l’idée de continuité et de discours social commun à celle de rupture.

La dominance de la figure de Borduas et son héritage sont aussi remis en cause dans cette période, notamment dans une polémique opposant les détracteurs de l’art non figuratif<sup>32</sup>, lesquels dénoncent le poids symbolique accordé à Borduas dans le monde de l’art, aux défenseurs du peintre, dont Serge Lemoyne, qui en font, au contraire, « l’un des pères de la Révolution tranquille<sup>33</sup> ». Cette polémique rappelle que, malgré une volonté de démythifier l’homme et l’œuvre, le discours dominant sur « Refus global » et sur Borduas continue de circuler pendant les années 1990, et ce, tant dans les milieux populaires que savants. En effet, François-Marc Gagnon ne débute-t-il pas ainsi l’« avant-propos » du catalogue de la rétrospective Borduas au Musée des beaux-arts : « Il est difficile aujourd’hui d’imaginer un Québec replié sur lui-même [...], un Québec d’avant “Refus global”<sup>(312, p. 17)</sup> », relayant alors le motif de la *rupture inaugurale* qui a contribué à façonner la société québécoise. Dans une

---

<sup>32</sup> Voir *infra* « 7.4.2.4 La démythification », p. 431-432.

<sup>33</sup> Serge Lemoyne, « L’art est loin d’être coincé entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 30 octobre 1991, p. B3.

optique semblable, la revue *L'actualité* fait le parallèle entre les événements de Mai 68 et « Refus global » qu'elle qualifie d'« autre révolution », affirmant notamment que « le Québec d'aujourd'hui ne serait pas ce qu'il est s'il n'y avait pas eu Paul-Émile Borduas et le *Refus global* [sic]<sup>(306)</sup> ». À propos de la première réception de l'œuvre, la journaliste ajoute : « pas un jour ne s'écoule sans qu'un article ne crucifie les signataires<sup>(306)</sup>. » Au *topos* de la *rupture inaugurale* s'ajoutent ici ceux de la *révolution* et du *scandale*, participant à la mythification de l'œuvre et à la victimisation de ses auteurs. On pourrait également citer le motif qui fait de « *Refus global* » l'*entrée dans la modernité*<sup>34</sup> québécoise qui persiste malgré l'ouvrage de Lamonde et Trépanier paru quelques années plus tôt. Ou encore évoquer la *lecture négative*, celle du *refus* entraînée par le titre de l'œuvre : « Jamais un titre de manifeste n'aura si bien porté son nom<sup>(309)</sup> », peut-on lire dans un article de *La Presse* lui-même intitulé « Un refus tout à fait global ». Aussi, malgré la dénégation de Borduas datant de 1952 et l'amorce d'une lecture positive qui l'a suivi, « *Refus global* » continue d'être perçu davantage comme une œuvre de contestation que comme une œuvre proposant une nouvelle philosophie, un nouveau mode de pensée.

En somme, bien qu'elle ressemble à la réception des années 1980, celle de la décennie 1990 est moins novatrice : l'intérêt pour les auteurs passe par la réédition de leurs écrits ou par leurs témoignages plutôt que par l'analyse de leurs œuvres, la lecture savante tend à se rapprocher du discours dominant et à intégrer des lieux de discours moins spécialisés, et la réévaluation du statut octroyé à l'œuvre a pour conséquence paradoxale de raviver le discours mythificateur. Le récit commun réduisant *Refus global* au texte de Borduas, lequel est lu, dans une perspective sociopolitique, comme un texte subversif, un moment de rupture dans l'histoire du Québec, est ainsi bien ancré dans la réception. Aussi, malgré le fait que 33 OSS (44 %) de cette période mentionnent le recueil, les titres de 2 OSS faisant de *Refus global* leur sujet principal donnent à voir le traitement qui lui est bien souvent réservé : « On a eu du mal à en vendre 100<sup>(302a)</sup> » et « Quelques anecdotes sur *Refus global*<sup>(333a)</sup> » révèlent en effet que ce qui intéresse la critique, c'est la genèse de l'œuvre, dans la perspective d'une histoire anecdotique reposant sur les témoignages des auteurs davantage que sur l'analyse.

---

<sup>34</sup> « L'entrée dans la modernité s'est faite avec le manifeste *Refus global* de Paul-Émile Borduas et du groupe des peintres automatistes en 1948<sup>(299)</sup> ».

### 6.2.6 Enflure et lassitude : les années 2000 (1998-2008)

La tranche chronologique de réception allant de 1998 à 2008 se distingue des précédentes par l'ampleur qui caractérise les célébrations entourant le 50<sup>e</sup> anniversaire de la parution de « *Refus global* ». En effet, 120 des 194 OSS qui la composent, soit 62 %, paraissent en 1998 ou dans les deux années suivant les célébrations. À l'opposé, la réception de 2008 ne compte que 11 OSS (6 %), dont plus de la moitié (soit les textes regroupés par Gilles Lapointe dans son recueil *La comète automatiste*) sont des doublons sans lien direct avec le 60<sup>e</sup> anniversaire. À l'enflure discursive de 1998 répond ainsi une forme d'essoufflement et de lassitude dont témoigne le titre ironique d'un article du *Devoir* : « Les Automatistes, prise 40 000<sup>(446)</sup> ».

Au contre-discours amorcé dans les années 1980 qui s'en prenait à la récupération nationaliste du pamphlet de Borduas et à celui des années 1990 qui s'attaquait au paradigme de rupture<sup>35</sup> s'ajoute, au cours de cette période, une critique sévère du phénomène de commémoration<sup>36</sup> : « On en a marre d'en parler et d'en entendre parler<sup>(366a)</sup> », affirment par exemple quelques-unes des signataires dans une entrevue accordée à *La Presse*. Pierre Vadeboncœur, dont le texte « La ligne du risque » a fortement contribué à la réification du discours sur « Refus global » dans les années 1960, dénonce, pour sa part, en 2000, la « dérive [...] des interminables célébrations<sup>(402, p. 82)</sup> » de 1998 qui se sont contentées de « suivre et de reconduire », sans médiation ni esprit critique, « *Refus global* » comme s'il s'agissait d'un passé toujours présent. Il s'en prend également à la récupération qui a fait de l'œuvre « le ciment contemporain du conformisme anti<sup>(402, p. 85)</sup> ». « *Refus global* » – voire son titre seul – sert en effet, en 1998, de prétexte à plusieurs groupes et individus pour exprimer leur mécontentement envers la société au tournant du millénaire. Or, souvent, l'œuvre n'est qu'instrumentalisée : elle devient un simple intertexte accrocheur susceptible de conférer à l'entreprise à la fois une légitimité et un caractère revendicateur. Ce type de récupération – qui est plutôt une *réutilisation* – réduit l'œuvre au statut de symbole, voire d'image de

---

<sup>35</sup> Certains chercheurs et critiques de la période poursuivent également dans cette voie, dont Michel Biron qui rapproche le ton et le style de « Refus global » au genre du sermon<sup>(375d)</sup> et Philippe Dubé qui fait paraître un article dont le sous-titre est « Il faut de toute urgence réinscrire le *Refus global* dans la séquence d'un mouvement amorcé bien avant sa publication<sup>(369)</sup>. »

<sup>36</sup> Cette critique est paradoxale puisque, comme le souligne Gilles Lapointe, dans certains cas, le commentateur ou le périodique désapprouvant les commémorations n'est pas sans y « apport[er] une contribution significative<sup>(427b, p. 98)</sup>. »

marque, au sens où il assure à toute entreprise qui s'y associe visibilité et valeur marchande. Gilles Lapointe décrit d'ailleurs bien ce phénomène dans un article intitulé significativement « Borduas limitée inc.<sup>(392d)</sup> ». À cet égard, il est révélateur qu'à la fin de la période, Jérôme Delgado dans *Le Devoir* affirme à propos d'œuvres des Automatistes exposées dans une galerie à l'occasion du 60<sup>e</sup> anniversaire : « c'est comme si ce lot devenait inestimable du seul fait que leurs auteurs ont signé un manuscrit fétiche<sup>(446)</sup>. »

Si le contre-discours entourant le manifeste et ses célébrations est si acerbe, c'est en effet parce que le discours dominant s'impose dans les commémorations. Le « devoir de mémoire<sup>(392b)</sup> » à l'endroit de « *Refus global* » se teinte même alors d'une certaine nostalgie : l'œuvre automatiste, par un curieux revirement résultant sans doute du révisionnisme historique entourant la période dite de la « Grande Noirceur », devient le symbole d'une époque où l'art était engagé et où celui-ci pouvait, semble-t-il, changer les choses. Les nombreuses comparaisons entre les époques pré- et post- Révolution tranquille se soldent ainsi à l'avantage de la première, alors que la fin de siècle est dépeinte comme une période sombre où l'art est « inquiet<sup>(385)</sup> » et dans laquelle « les artistes [...] sont tellement écrasés et soumis à la loi du “système” des arts visuels que plus rien ne passe, ou même tout passe dans l'indifférence du terrorisé<sup>(363)</sup> ». On oppose alors « la capacité d'indignation » des Automatistes à « l'immobilisme, l'ironie et le cynisme<sup>(374)</sup> » régnant en 1998 et on déplore qu'« on n'écri[ve] plus de manifestes [bien que] les motifs d'engagement et les raisons de se manifester so[ient] encore aussi nombreux que fondamentaux<sup>(368d, p. 37)</sup>. » « *Refus global* » – « geste hardi et magnifique<sup>(367d)</sup> », aux dires de la ministre de la culture, Louise Beaudoin – en vient ainsi à renverser complètement l'image de la fin des années 1940, qualifiés il y a encore peu de temps de « Grande Noirceur ». Au mot de la ministre répond en effet, dans le numéro spécial du *Devoir* consacré aux 50 ans de *Refus global*, celui du premier ministre de l'époque, Lucien Bouchard, pour qui la fin des années 1950 apparaît dès lors comme une époque glorieuse : « 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<sup>(367d)</sup>. » Ces deux textes constituent à la fois un exemple et une légitimation (par leur statut officiel) d'un nouveau discours qui tente, tant bien que mal, de concilier la relecture de la période duplessiste et le caractère mythique de « *Refus global* » qui repose sur l'idée de rupture et de subversion.

En somme, la commémoration de 1998 et la réception des années suivantes sont marquées par une polarisation des discours. En témoigne la polémique engendrée par le documentaire *Les Enfants de Refus global* de Manon Barbeau<sup>(362)</sup> sur laquelle je reviendrai<sup>37</sup>, ainsi que l'échange entre Philippe Dubé, d'une part, et Gilles Lapointe et Ginette Michaud, d'autre part, lesquels défendent la valeur de « *Refus global* » en réponse à l'article « Quand le culte occulte<sup>(369a)</sup> » de Dubé. Les deux professeurs d'université affirment alors :

La force de *Refus global* – et c'est la raison pour laquelle cette commémoration a toujours un sens aujourd'hui – réside précisément dans sa volonté d'ouvrir et d'articuler le débat esthétique aux enjeux sociopolitiques et culturels les plus vivants de la société québécoise<sup>(370)</sup>.

Bref, en 1998, la critique porte moins sur la valeur de l'œuvre que sur la nature laudative des commémorations et sur leur pertinence. L'argument qui dominera alors est celui de la *constante actualité* de « *Refus global* », de son *adaptabilité* et de son caractère transhistorique qui d'emblée apparaissent comme n'étant plus à prouver.

Polarisé, le discours des années 1998-2008 est aussi concentré : les 194 OSS sont en effet contenus dans 95 ouvrages ou numéros de périodiques. En fait, près de la moitié des OSS proviennent de 9 sources : les cahiers ou numéros spéciaux du *Devoir*<sup>(367, 432)</sup>, de *Vie des Arts*<sup>(368)</sup>, de *L'Action nationale*<sup>(373)</sup>, d'*Études françaises*<sup>(375)</sup> et de *Spirale*<sup>(392)</sup>; la série d'articles de René Viau dans *La Presse*<sup>(372)</sup>; les actes du colloque *Les Automatistes à Paris*<sup>(400)</sup> et le recueil d'articles de Gilles Lapointe<sup>(449)</sup>. Il y a donc une concentration de la réception autour de certains événements, de certains critiques (Gagnon, Viau et Lapointe) et de certains lieux de discours qui, tout en donnant l'impression d'offrir un regard exhaustif sur le phénomène « *Refus global* », restreint les points d'entrée dans l'œuvre et les lieux de diffusion du discours critiques.

Formant 14 % du discours critique de cette période, les 28 articles du numéro de 1998 du *Devoir* retenus au corpus<sup>38</sup> sont révélateurs du « lieu de mémoire » qu'est devenu « *Refus global* ». Divisé en cinq sections (le manifeste, les signataires, l'esthétique, les débats et la réception) définissant autant d'angles d'approche, ce dossier présente à la fois les composantes du mythe (la révolte<sup>(367o)</sup>, l'espoir et la liberté<sup>(367s)</sup> contenus dans l'œuvre; le

---

<sup>37</sup> Voir *infra* « 7.4.2.4 La démythification », p. 432.

<sup>38</sup> 4 articles ont été écartés parce qu'ils ne proposaient pas de lecture de « *Refus global* ».

scandale de sa parution<sup>(367z)</sup>; la rupture historiographique qu'elle crée<sup>(367c,f)</sup>) et la « révision du mythe<sup>(367k,v)</sup> », jusqu'à son éventuel dépassement en fonction de préoccupations actuelles<sup>(367q)</sup>; il s'intéresse aux divers signataires<sup>(367j, l, m)</sup> et retrace la genèse<sup>(367f)</sup> et la réception<sup>(367i, n, t, z)</sup> de l'œuvre. Or, en dépit de la diversité des opinions présentées et des sujets abordés dans ce dossier, le seul fait de consacrer 24 pages à la commémoration de « *Refus global* » contribue à donner de celui-ci une image mythique : il est alors perçu comme un nœud identitaire de la collectivité québécoise, en fonction duquel il y aurait « un avant et un après le 9 août 1948<sup>(367e)</sup> » au Québec. Le référent principal de « *Refus global* » dans ce dossier est bel et bien le texte éponyme qui y est d'ailleurs reproduit en entier dans une typographie recherchée<sup>(367e)</sup>. De fait, seuls 9 textes du dossier mentionnent le recueil, alors que « Refus global » y est mentionné 22 fois. Le numéro du *Devoir* reflète en ce sens la proportion de l'ensemble de la réception dans laquelle 34 % des OSS réfèrent au moins une fois au recueil.

Pour dresser un juste portrait de la réception des années 1998-2008, il convient finalement de mentionner quelques nouvelles lectures se situant en dehors de la polarisation des discours autour du mythe « *Refus global* ». Il s'agit d'abord des lectures féministes proposées par Rose-Marie Arbour<sup>(367p, 375f)</sup> et Patricia Smart<sup>(368f, 387)</sup>, auxquelles s'ajoutent les articles de Jocelyne Lepage<sup>(366a)</sup> et de Jeanne Mazarin<sup>(371)</sup>. Ces lectures, en examinant le groupe automatiste sous un nouvel angle – celui de ses membres féminins –, en viennent à souligner la place importante de la pluridisciplinarité chez ces artistes ayant exploré diverses pratiques. Dans une optique similaire, Louise Vigneault s'intéresse à la construction de l'identité artistique chez Sullivan, Borduas et Riopelle en fonction de leurs pratiques et de leur positionnement dans le milieu des arts. Elle sort ainsi du paradigme identitaire strictement nationaliste pour explorer l'identité sous un angle anthropologique.

Parmi les autres nouveautés de cette décennie, on remarque la forte présence de Maurice Perron (9 OSSP) dont les photographies commencent à être étudiées, ou simplement envisagées comme des composantes de l'automatisme. On note également la série des OSSH qui font passer les Automatistes du côté de la fiction ou qui font de « *Refus global* » un hypotexte à l'origine de nouvelles productions. Si ceux-ci reconduisent fréquemment le mythe sur le mode de la réutilisation, ils ont la particularité de le faire sous une forme originale, aussi seront-ils abordés, au chapitre sept, comme une forme de discours parallèle. En outre, à

la faveur des nouvelles préoccupations sociales du tournant du siècle, de nouveaux passages du texte éponyme sont cités et commentés; ce sont principalement ceux traitant du rationalisme, de la mondialisation, de la productivité, de la technocratie ou de « la cruelle lucidité de la science » (RG, p. 5) et de son impact sur l'environnement<sup>39</sup>.

Enfin, doivent être mentionnés les récents travaux de François-Marc Gagnon, pour leur contribution à l'étude de l'automatisme, et de Johanne Lamoureux, pour leur influence sur ma réflexion. Gagnon, bien qu'il participe au discours dominant et à sa réification, fournit en 1998, avec *Chronique du mouvement automatiste*, un document de référence prenant la forme d'un récit. Par cette forme autotélique – et malgré (ou peut-être grâce à) la conscience de Gagnon, d'écrire « un récit qui part du présent<sup>(384, p. 8)</sup> » –, cet ouvrage se dégage des débats de l'époque et des précédents travaux de l'auteur; sa nature principalement descriptive en fait une œuvre ouverte, susceptible d'appuyer une variété d'interprétations et d'ouvrir la porte à de nouvelles lectures. Johanne Lamoureux se penche, pour sa part, sur les multiples paradoxes entourant *Refus global*, sa réception et son rôle dans la reconnaissance culturelle des arts contemporains au Québec. Ce faisant, elle soulève des questions que j'ai aussi été amenée à me poser concernant « le jeu des marginalisations et des redécouvertes » de *Refus global* ainsi que le « nouveau visage multidisciplinaire<sup>(407, p. 182)</sup> » du mouvement automatiste mis de l'avant par la critique depuis les années 1980, lequel permet une relecture de l'œuvre.

En somme, la distribution des 194 OSS du corpus parus entre 1998 et 2008 témoigne bien de la nature de la dernière tranche chronologique de réception étudiée. On y observe en effet un nombre presque égal d'OSSD (54 (28 %)) et d'OSSP (55 (28 %)), ce qui s'explique globalement par les commémorations qui, aux deux extrémités de la période, concentrent le regard sur l'œuvre, alors qu'à l'intérieur de celle-ci, les décès de Riopelle, de Perron et de Cormier, de même que le centenaire de Borduas ramènent l'attention vers les individus. Par

---

<sup>39</sup> Voici quelques-unes des citations prisées au cours de ces années : « Supprimez les forces précises de la concurrence des matières premières, du prestige, de l'autorité et [les nations dominantes] seront parfaitement d'accord. Donnez la suprématie à qui vous voudrez, le complet contrôle de la terre à qui vous plaira, et vous aurez les mêmes résultats fonciers »; « L'efficacité de malheur imposée à l'homme et par l'homme seul »; l'« exécrable exploitation, maintenue tant de siècles dans l'efficacité au prix des qualités les plus précieuses de la vie »; « un rendement maximum est exigé »; « Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité »; « 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. » (RG, p. 6-8) Ces citations sont tirées de <sup>(367, 368, 373, 381, 387, 388, 372, 376, 392, 407, 421, 432)</sup>

ailleurs, pendant ces 11 années paraissent 47 OSSM (25 %), soit un nombre presque équivalent aux OSSD, ce qui révèle l'intérêt accordé à « l'écho du *Refus global* [*sic*]<sup>(373e)</sup> », ou plutôt aux « échos de *Refus global* [*sic*]<sup>(450)</sup> », c'est-à-dire aux discours à son sujet, au statut qui lui a été octroyé et aux lectures qui en ont été faites antérieurement<sup>40</sup>. Le métadiscours constitue en effet – dans cette tranche chronologique, mais aussi dans l'ensemble de la réception subséquente – une part importante du discours de réception, qui en vient à intégrer le discours dominant. La mention de la réception antérieure (scandale, redécouverte, récupération...), du statut problématique attribué à l'œuvre (rupture ou non, mythe...) ou des multiples lectures dont il peut être l'objet (plurisémie, potentiel d'actualisation, incorruptibilité...) forme désormais une topique du discours<sup>41</sup>. Enfin, cette tranche de réception est également composée de 10 OSSH (5 %), signe du caractère emblématique dont jouit l'œuvre devenue hypotexte, et de 28 OSSI (14 %) portant surtout sur des questions d'histoire de l'art et sur la place et le rôle de l'art dans la société québécoise du tournant du siècle, preuve que si la lecture politisée s'est estompée, la portée sociale de l'œuvre demeure un point de référence pour le milieu artistique de cette décennie.

---

<sup>40</sup> Il s'agit bien entendu du plus haut pourcentage dans les périodes étudiées, ce qu'avait déjà constaté Johanne Lamoureux à l'époque : « D'une commémoration à l'autre, il me semble qu'un malaise grandissant se dessine que trahit, dans la masse des textes et des essais parue cette année, le pourcentage accru d'articles qui s'intéressent davantage au geste commémoratif, à la litanie et aux mythes qui s'installent, qu'à l'objet célébré<sup>(392h)</sup>. »

<sup>41</sup> Voici quelques exemples puisés au hasard dans la période 1998-2008 : « *Refus global*, ce célèbre manifeste québécois dont la publication en 1948 fit scandale<sup>(361)</sup> »; « Le manifeste *Refus global* est toujours aujourd'hui un texte qui résiste, un texte difficilement "récupérable" [...] qui continue de faire faux bond à toutes les idéologies, de gauche ou de droite, qui cherchent à l'utiliser à leurs fins propres<sup>(368b)</sup> »; « Borduas, devenu mythe et institution, se retrouve dans cette voie-là. Il devient un outil de la société<sup>(380, p. 23)</sup>. »

## Conclusion : la topique du *récit commun*

Tout compte fait, le survol de la réception accompli dans ce chapitre a permis de mettre en évidence la constitution du discours dominant autour de certains *topoi* concernant autant la lecture à faire de l'œuvre que sa réception ou son insertion dans l'histoire. Bien qu'ils se modifient au fil du temps, en regard de contre-discours qui les nuancent ou les contredisent, ces *topoi* déterminent les points d'entrée possibles pour aborder *Refus global* ou pour inscrire une nouvelle lecture à l'intérieur du *récit commun* à son sujet, selon le concept de Micheline Cambron ramené à l'échelle, plus modeste, de la réception d'une œuvre.

Cambron, dans *Une société, un récit (1967-1976)*, met en évidence le récit commun de la culture québécoise qui se fait jour à travers le discours culturel de l'époque étudiée; je cherche, pour ma part, à dégager le récit qui se construit, dans la diachronie, autour d'une œuvre, à partir du discours critique à son endroit. Le récit commun tel que défini par Cambron est constitué d'un discours *hégémonique* ou *modélisant* et de *mécanismes de mise à distance* :

Le récit hégémonique est un système stable, doté de permanence dans la longue durée, alors que les mécanismes de mise à distance sont non systémiques; le récit hégémonique est présent suivant des modalités très semblables d'une œuvre à l'autre, alors que les mécanismes de mise à distance [...] semblent varier selon les œuvres<sup>42</sup>.

Ramené à l'échelle de la réception de *Refus global*, le *récit commun* sur l'œuvre fonctionne de façon similaire : il est composé, d'une part, d'un récit *dominant* (le terme « hégémonique » étant moins pertinent pour parler du discours sur une œuvre ponctuelle), relativement permanent une fois fixé et partagé par la grande majorité des critiques, et d'autre part, de *contre-discours* variés venant ponctuellement remettre en question ce *discours dominant*, tout en participant du *récit commun*. En effet, pour paraphraser Cambron, j'affirmerais que le « récit commun paraît profondément paradoxal, puisque celui-ci se trouve composé d'un récit [*dominant*] et des [*contre-discours*] déployés *contre* lui<sup>43</sup> ». Ainsi, le *récit dominant* (produit du discours dominant) correspond à la lecture faite de l'œuvre qui est partagée et relayée de façon continue et cohérente depuis sa constitution dans les années 1960 jusqu'en 2008; ce récit constitue le nœud du discours, la voie principale, à partir de laquelle les critiques

---

<sup>42</sup> Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 181.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 182.

peuvent – voire doivent – prendre position à l’égard de « *Refus global* », s’ils veulent que leur lecture soit légitimée dans l’ensemble de la réception. D’où l’aspect modélisant que Cambron confère au récit hégémonique qui intègre uniquement les lectures susceptibles de s’inscrire dans la série des lectures antérieures ayant forgé – par le processus de concurrences et d’accumulation des discours – un discours cohérent sur l’œuvre. C’est en effet à partir de ce récit hégémonique, de ses présupposés et de ses cadres épistémologiques, que se développent les contre-discours, lesquels proposent une contestation ou un contrepoint au discours dominant, mais aussi une consolidation des *topoi* à partir desquels l’œuvre peut être saisie. Les divers *contre-discours* entrent en dialogue avec ce noyau modélisant qu’est le *récit dominant*, afin de le contredire, de le nuancer et d’en renverser le caractère doxologique mais, ce faisant, ils l’alimentent et contribuent à sa diffusion à travers diverses modulations<sup>44</sup>. Dans la logique dialogique du discours social, *récit dominant* et *contre-discours* participent donc du *récit commun* sur l’œuvre, lequel s’articule autour de certaines idées maîtresses formant des voies d’accès à l’œuvre. Un résumé des trois des principaux *topoi* rencontrés dans le parcours de réception de « *Refus global* » permettra d’observer de quoi – *récit dominant* et *contre-discours* – le *récit commun* est ici composé.

Le premier *topos* rencontré est celui, temporel, mais aussi épistémologique, de la rupture. Apparu dès les années 1950 dans le texte de Gaston Miron, il prend d’abord les traits du *caractère inaugural* octroyé à l’œuvre, lequel va de pair avec une *lecture positive* de celle-ci, c’est-à-dire une lecture qui va au-delà de l’idée de refus annoncée par son titre pour interroger ce qu’elle propose. Au cours des années 1960, avec l’arrivée de la Révolution tranquille, le texte de Borduas – puisque c’est généralement de lui qu’il s’agit – acquiert une valeur prophétique. Au caractère inaugural tend alors à se substituer l’*idée de rupture*, intimement lié

---

<sup>44</sup> Marc Angenot, théorisant le discours social d’une époque affirme en effet que l’hégémonie du discours « se compose [...] des règles canoniques des genres et des discours (y compris la marge des variances et déviations acceptable). » (1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Preambule, « L’univers des discours », 1989, p. 22). Reprenant le concept d’Angenot, Jocelyn Létourneau explique ce phénomène en ces termes : « On pourrait dire que le discours social a réponse à tout il est *toujours déjà là* avec ses genres, ses thèmes et ses préconstruits. Il étend son champ de thématiques et de cognitions acceptables allant même jusqu’à intégrer des “idées à la mode” et des paramètres narratifs ou argumentatifs de telle sorte que les désaccords, les mises en question, les recherches d’originalité et de paradoxes s’inscrivent encore en référence aux éléments dominants, en confirment la dominance alors même ils cherchent à s’en dissocier ou à s’y opposer. » (Jocelyn Létourneau, « Le “Québec moderne” : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Discours social/Social Discourse*, vol. IV, n<sup>os</sup> 1-2, hiver-printemps 1992, p. 66-67.)

à celle de *refus*, car, si le texte annonce le changement, il ne l'initie pas; dans la perspective des années 1960 et 1970, il symbolise donc plutôt la fin d'une époque et il est surtout lu en mode négatif, en fonction de son opposition à la société duplessiste. Au cours des deux décennies suivantes, le paradigme de la rupture qui a intégré le discours dominant est remis en question parallèlement au révisionnisme historique entourant la Grande Noirceur. Le statut de l'œuvre automatiste se voit alors réévalué : celle-ci apparaît en *dialogue* avec le discours social de son époque. Le paradigme est alors renversé passant de la rupture à la continuité. Or, au tournant du siècle, à la faveur de la nostalgie d'une époque où il était encore possible de s'indigner, le *topos* de la rupture refait surface, bien que de façon plus nuancée : c'est alors l'époque qui est présentée comme une période d'*évolution* et de bouillonnement intellectuel, signe que la réévaluation des années précédentes a porté ses fruits. Bref, que « *Refus global* » symbolise l'amorce d'une nouvelle époque, la fin d'une autre, une incarnation du discours social qui lui est contemporain ou la nostalgie d'une époque révolue, il est sans cesse discuté par rapport à cette image d'*œuvre pivot* que lui a tût octroyé le récit dominant. Son statut est donc intimement lié avec l'historiographie québécoise comme on le verra au prochain chapitre.

Un deuxième *topos* du récit dominant est celui, idéologique, de la dimension politique de l'œuvre. Apparaissant d'abord dans le discours socialiste qui voit dans l'art automatiste une source potentielle de démocratie sociale, la lecture politique de « *Refus global* » est par la suite le fait d'artistes et de sociologues qui tentent de l'intégrer au discours nationaliste. Malgré la dénégation sévère dont fait l'objet cette récupération dans les années 1980 et 1990, l'œuvre continue d'être lue en fonction du paradigme sociopolitique mettant à l'avant-plan les idées qui y sont défendues. Certains critiques insistent alors sur l'apolitisme de Borduas et de son texte<sup>(302b, 339)</sup> – ce qui ne les exempte pas d'une réflexion de nature politique –; d'autres l'associent plutôt à l'anarchisme<sup>(261c, 315)</sup>, en font une œuvre non pas « engagée, mais engageant[e] »<sup>(264, p. 58)</sup>, au sens où elle oblige son lecteur à réfléchir sur son rapport au monde, ou proposent une distinction entre *le* politique dont participe « *Refus global* » et *la* politique dont il tente de se détacher<sup>(269)</sup>. Aussi le manifeste en vient-il à être perçu comme un document susceptible d'expliquer les positionnements sociaux et artistiques des Automatistes ou plus largement « le climat du milieu artistique dans les années 1940<sup>(163)</sup> ». Peu importe l'angle sous lequel se présente le récit commun, l'herméneutique y cède le pas à une *lecture*

*idéologique* qui persistait encore en 2005, alors que François-Marc Gagnon affirmait que « les idées politiques de Borduas gagneraient à être mieux connues du grand public<sup>(432g)</sup> ».

Enfin, un dernier groupe de *topoi* présent dans le discours dominant relève, pour sa part, du métadiscours. Il s'agit du *scandale* de la parution, de la *répression* de la première réception, du *silence* des années 1950, de la *redécouverte*, de la *mythification* et de l'*actualisation* qui, une fois réunis selon diverses variantes, forment un récit de réception exemplaire : celui d'une « œuvre maudite<sup>(115)</sup> », censurée, mise au purgatoire puis sauvée *in extremis* de l'oubli auquel elle était condamnée pour devenir chef d'œuvre et symbole national. Or, comme on l'a vu, au cours de la réception des années 1950, l'œuvre est plutôt réputée avoir été accueillie par un « bref et tumultueux remous » et avoir eu peu d'échos par la suite. Ce n'est donc qu'après la mort de Borduas que réapparaît le motif du scandale, déjà rencontré au moment de la première réception, et il faut attendre 1978, au moment du 30<sup>e</sup> anniversaire de la parution, pour que se mette en place le récit dominant, selon lequel,

Coup de tonnerre dans le silence des années 1940, *Refus global* fait scandale [...]. Cette brèche qu'est le *Refus global* sera [toutefois] colmatée. Borduas perdra son emploi. [...] Le *Refus global* sera [alors] ignoré, oublié [...]

[Après avoir été redécouvert,] *Refus global* est devenu un point de repère important dans l'histoire du Québec. [...]

[Pour cela, il faut r]essuscit[er] le message révolutionnaire du *Refus global* [...], ressusciter les morts pour faire réfléchir les vivants<sup>(239)</sup>.

À la lumière de ce dernier *topoi*, on comprend mieux le statut des années 1950 dans le récit de réception : soit, les critiques n'y ont vu qu'une période d'oubli et de silence puisqu'ils y recherchaient l'origine du discours mythificateur, lequel ne se met réellement en place qu'à partir de 1960; soit, ils ont occulté cette période, au cours de laquelle le discours était plus diffus et nuancé, afin de poser rétrospectivement les bases du récit dominant sur « *Refus global* » en parallèle avec le récit de la Révolution tranquille, ce qui permet d'insuffler à l'œuvre une part de l'aura mythique de cette période de l'histoire québécoise<sup>45</sup>.

Dans les dernières décennies de la réception, sous l'impulsion des commémorations, se sont adjoints au récit dominant les *topoi* de l'*actualité permanente* et de l'*incorruptibilité* de l'œuvre, lesquels contribuent à justifier les célébrations par la conviction que « *Refus global* »

---

<sup>45</sup> À ce sujet, voir *infra* « 7.4.2 « Refus global », la Grande Noirceur et la Révolution tranquille », p. 423 et suiv.

serait doté d'une polysémie et d'une ouverture à même de maintenir constante sa pertinence. Autrement dit, selon la dialectique de Gadamer, « Refus global » continuerait de répondre aux questions que lui posent ses nouveaux lecteurs –, et cela, malgré toutes les récupérations dont il a fait l'objet – et c'est pour cette raison que l'œuvre comme les commémorations à son endroit demeurent pertinentes. Le phénomène de commémoration donne en effet l'impression que « *Refus global* » est une œuvre intemporelle, une ressource renouvelable aux propos universels. Or, un regard sur la réception entre les anniversaires permet d'observer la façon dont le discours est relayé et s'adapte – ou plutôt adapte l'œuvre – aux nouveaux contextes de réception, afin de maintenir sa pertinence, de préserver, comme le souligne Johanne Lamoureux, la qualité de « miroir idéalisé/idéalisant<sup>(407a, p. 184)</sup> » qui explique la permanence des mythes. L'actualité du manifeste automatiste repose, en ce sens, davantage sur le regard que l'on porte sur lui que sur une forme d'intemporalité qui lui serait intrinsèque.

Le paradigme de la rupture, la lecture sociopolitique et le métarécit de réception qui configurent le récit dominant sur « *Refus global* » viennent donc s'ajouter à des éléments constitutifs de ce récit qui était déjà présents dès la première réception, après le renvoi de Borduas, telles l'attribution auctoriale de l'œuvre à Borduas et la concentration du discours autour du texte éponyme. Le recueil *Refus global* est donc, on le constate, écarté de ce récit commun qui représente l'œuvre automatiste comme – je paraphrase : *un texte sociopolitique écrit par Borduas, s'opposant à la Grande Noirceur dont il a été victime – unanimement conspué à sa parution puis relégué aux oubliettes – et annonçant la Révolution tranquille qui, en le redécouvrant, lui a fait justice.*

## CHAPITRE SEPTIÈME

### FAIRE SON CHEMIN : DE (NOUVEAUX) OBSTACLES À LA RÉCEPTION

Le 9 août 1948, sous le signe du Lion, paraissait un texte signé par le peintre Paul-Émile Borduas et contresigné par 15 jeunes artistes de toutes disciplines. Il fut lancé à la Librairie Tranquille et tiré à 400 exemplaires distribués en cachette, sous le manteau, tant son contenu était explosif. Ce qui est absolument remarquable pour l'époque et que peu de gens soulignent quand on parle aujourd'hui du *Refus global* [*sic*], c'est que les signataires comptaient presque autant de femmes que d'hommes, c'est-à-dire neuf hommes et sept femmes. On ne voyait jamais ce genre de proportion hommes/femmes à cette époque, dans n'importe quel domaine, et pas même aujourd'hui, bien trop souvent. C'est donc un jalon important, voire un exploit historique, en plus du contenu du manifeste<sup>(450, p. 13)</sup>.

Tirée de la préface d'Hélène Pedneault à l'essai de Jonathan Mayer *Les échos du Refus global* paru à l'automne 2008, cette citation ouvre le plus récent ouvrage retenu au corpus. Elle témoigne de la présence, jusqu'à la fin de la période étudiée, des *topoi* du récit dominant sur « *Refus global* » dont elle constitue une incarnation éloquente : le référent est le pamphlet « Refus global »<sup>1</sup>, texte attribué à Borduas et qualifié de « manifeste », auquel sont rattachés le caractère subversif, l'aura de scandale entourant sa parution, la censure dont il aurait fait l'objet<sup>2</sup> et la rupture historiographique, selon laquelle il aurait « fait bondir le Québec du XIX<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle d'un coup sec<sup>(450, p. 13)</sup>. » Pedneault relaie parfaitement ici le récit dominant sur l'œuvre, en y adjoignant une préoccupation personnelle, liée à l'implication des femmes dans le groupe – laquelle n'est toutefois ni si neuve ni si rare en 2008<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Pedneault évoque le recueil plus loin alors qu'elle cite un extrait du texte de Sullivan, mais son référent principal demeure le texte; les autres composantes ont un statut secondaire, comme en témoigne le passage : « Ce texte [“La Danse et l'espoir”], avec d'autres signés Claude Gauvreau et Bruno Cormier, entre autres, accompagnait le manifeste du *Refus global* [*sic*] dans l'édition originale du mois d'août 1948<sup>(450, p. 23, je souligne)</sup>. » Quant à l'essai de Mayer, il ne mentionne nullement le recueil.

<sup>2</sup> En réalité, *Refus global* n'a jamais été vendu sous le manteau, comme on le verra (*infra* « 7.4.1.2 Le mythe « Refus global » : le », p. 419-421). À ce mythe du scandale et de la persécution, Pedneault ajoute plus loin qu'à la parution, « les radios et les journaux massacrèrent le texte et ses signataires », ce qu'elle qualifie d'« assassinat en règle puisque les signataires du *Refus global* [*sic*] ne purent jamais s'expliquer<sup>(450, p. 15)</sup> ». Or, on l'a vu, les Automatistes ont maintes fois fait paraître des lettres dans les journaux pour expliquer leur position et défendre Borduas et son pamphlet.

<sup>3</sup> Depuis 1988, la plupart des femmes (et certains hommes) ayant écrit sur « *Refus global* » ont mentionné la proportion hommes/femmes sans nécessairement en faire un enjeu. Voir, entre autres, Jocelyne Lepage<sup>(302)</sup>.

À la lumière de cette persistance et de cette prégnance du récit dominant – bref, de ce qui est devenu le « mythe “Refus global” » –, il apparaît clairement que le recueil occupe une place secondaire dans la réception qui a été faite de « *Refus global* » et qu’au cours des 60 années qui nous séparent de sa parution, le discours s’est concentré sur le texte éponyme. Le présent chapitre, qui porte sur l’ensemble de la réception de 1950 à 2008, sans qu’il n’y soit opéré de découpage chronologique, a pour but de poursuivre l’analyse des obstacles rencontrés par le recueil *Refus global* l’empêchant de s’inscrire dans l’histoire. Plusieurs d’entre eux s’inscrivent d’ailleurs en continuité avec les cinq difficultés étudiées dans la première partie.

Dans un premier temps, il sera question du problème de la diffusion qui, par sa nature pragmatique, prolonge celui de la matérialité du recueil. L’étude des rééditions du texte et du recueil, ainsi qu’une attention particulière portée aux choix des éditions de référence par la critique fera apparaître la première et principale cause de la réception partielle du recueil, soit son manque de disponibilité dans la sphère culturelle. Dans un deuxième temps, on verra comment la pluridisciplinarité du recueil se heurte à nouveau à la segmentation disciplinaire, notamment dans le contexte de la recherche universitaire. L’autonomisation des disciplines, déjà amorcée en 1948, se concrétise dans la réception subséquente et fait en sorte que l’étude de *Refus global* est orientée en fonction de la volonté des disciplines de se définir par une histoire et des spécificités formelles qui leur sont propres. J’étudierai, dans un troisième temps, la prise en charge de l’œuvre par la critique, mais aussi par ses auteurs. La fin de la première réception a été marquée par l’intervention polémique des Automatistes. Or, il est intéressant de constater que, dans la réception subséquente, leurs commentaires sur l’œuvre ne sont plus discrédités, mais au contraire légitimés. Les écrits de Claude Gauvreau, au même titre que les textes de Pierre Vadeboncoeur et de François-Marc Gagnon, participent à la constitution et à la réification du sens attribué à l’œuvre, formant ce que j’appellerai des *verrous*. Le quatrième temps sera consacré à l’entreprise de mythification qui s’élargit pour passer du *mythe Borduas*, amorcé dès son renvoi en 1948, à celui de « Refus global ». Mis en parallèle avec le discours historiographique entourant la Révolution tranquille, le texte

---

<sup>366</sup>, Anne-Marie Gingras<sup>(309)</sup>, Françoise Tétu de Labsade<sup>(318)</sup>, Rose-Marie Arbour<sup>(332, 367p, 375e)</sup>, Hélène de Billy<sup>(342)</sup>, Yvan Lamonde<sup>(367h)</sup>, Marie-Andrée Chouinard<sup>(367o)</sup>, Patricia Smart<sup>(368f, 387)</sup> et René Viau<sup>(372b)</sup>.

éponyme est perçu comme ayant une dimension prophétique qui lui confère le statut de symbole du destin national. Un tel statut ne peut que consacrer le texte au détriment des autres composantes qui, on le verra, ne peuvent soutenir une telle concordance. Enfin, dans un dernier temps – le cinquième –, j’analyserai l’entrée du pamphlet dans la mémoire, laquelle agit de façon inverse au discours moqueur de la critique de la première réception qui visait à discréditer le recueil. Au contraire, après 1950, et surtout à compter des années 1960, « Refus global » est pris très (trop, disent certains) au sérieux et devient un barème de la connaissance et de la transmission culturelle. Jugé connu de tous, il peut d’ailleurs servir d’intertexte et d’hypotexte pour de nouvelles productions et son mythe intègre même la fiction.

Puisque, comme le souligne Judith Schlanger, « [c]ommencer à exister dans les lettres, cela signifie entrer dans un circuit de visibilité<sup>4</sup> » et que, parallèlement « [m]ourir à la mémoire, c’est perdre sa visibilité<sup>5</sup> », le parcours proposé dans ce chapitre évoque comment, à partir de 1950, l’œuvre acquiert (ou, au contraire, perd) de la visibilité, en franchissant diverses étapes (obstacles) menant à la consécration. Il s’agit d’abord d’exister, c’est-à-dire d’être éditée et diffusée (1<sup>ère</sup> étape), puis d’être classifiée à l’intérieur d’une discipline, d’un genre ou d’une forme (2<sup>e</sup> étape) afin de pouvoir, par la suite, être étudiée et commentée (3<sup>e</sup> étape). Certaines œuvres, qu’on qualifie de classiques, d’emblématiques ou de patrimoniales, peuvent alors être mythifiées, puis démythifiées (4<sup>e</sup> étape), pour enfin intégrer la mémoire et inspirer de nouvelles productions (5<sup>e</sup> étape).

Le parcours exposé ici épouse donc celui de « Refus global », derrière lequel se profile, en négatif, celui de *Refus global* dont l’obstacle principal est de sortir de l’ombre du texte éponyme. Aussi, à chaque obstacle étudié, je ferai correspondre, dans le dernier tiers de chaque section, des contre-discours, des initiatives ou des pistes de réflexion – bref, des *réceptions parallèles* – offrant au recueil des possibilités de visibilité et de relectures ponctuelles provenant de voies marginales et de lieux discursifs excentrés.

---

<sup>4</sup> Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l’œuvre », 1992, p. 141.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 140.

## 7.1 Exister : l'importance de la diffusion

« L'édition représente donc un moment essentiel dans la constitution de l'identité littéraire d'un texte : elle décide de son existence publique, et fixe la norme sous laquelle il sera propagé, le format et le péri-texte et le prix<sup>1</sup>. »

Il a beaucoup été question, dans les pages précédentes, de la critique en tant qu'instance de légitimation (ou de condamnation) de l'œuvre littéraire. Or, pour que la critique puisse exercer ses fonctions normative et pédagogique, celle-ci doit auparavant avoir accès à l'œuvre. Cette tâche qui consiste à rendre l'œuvre disponible au jugement critique, ou simplement à la lecture par le public, échoit à l'éditeur. Inversement, lorsqu'une œuvre connaît un succès critique et commercial important et qu'en raison de sa popularité, l'œuvre en vient à être épuisée, c'est à nouveau à l'éditeur qu'il incombe de la rééditer ou, plus souvent, de la réimprimer. En effet, comme le souligne Patrick Guay, « la réimpression répond généralement à une demande, [alors que] la réédition vise, dans bien des cas, à la susciter<sup>2</sup> », notamment en raison de circonstances extérieures (adaptation cinématographique, anniversaire...). Contrairement à la réimpression, « simple reproduction conforme au tirage précédent<sup>3</sup> », la réédition suppose une modification de la forme (compilation, édition partielle, modernisation de l'orthographe...) ou de la présentation (ajout d'une préface, de commentaires, d'illustrations...) du texte, découlant de l'initiative et de l'intention d'un critique ou d'un éditeur. La réédition, comme mode d'appréhension d'une œuvre, participe donc pleinement à la réception de celle-ci en tant qu'objet sémiotique secondaire direct (OSSD). Elle apparaît donc également comme une des principales formes de légitimation et de consécration d'une œuvre, consécration, affirme Guay,

qui, dans le discours préfaciel, prend parfois l'allure d'une réactualisation (ce texte reste lisible) ou d'une réhabilitation (ce texte avait été mal lu). Chacun des modes de réédition produit ses effets propres : l'édition de luxe, par exemple, représente une consécration plus grande que le poche, mais moins retentissante dans la mesure où son prix et sa diffusion restreinte l'empêchent de rejoindre le public touché par celui-ci<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Jacques Michon, « Édition », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 217.

<sup>2</sup> Patrick Guay, « La réédition au Québec », *Québec français*, n° 100, 1996, p. 84.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 85.

Cette première section du chapitre sept a pour but d'étudier le rôle des rééditions dans la réception de « *Refus global* ». On a vu, dans la deuxième partie, en quoi la matérialité du recueil *Refus global* pouvait constituer un obstacle à sa survie en raison de la difficulté de lecture qu'elle occasionne. Or, elle nuit aussi à sa circulation : la rareté de l'objet et sa composition artisanale et hétérogène en font un ouvrage pouvant difficilement intégrer le marché commercial du livre. Les 400 exemplaires écoulés<sup>5</sup>, celui-ci serait alors voué soit à l'oubli ou, tout au plus, à la rareté et à l'éphémère qui conviennent au genre du manifeste, et ce, bien que des copies tapuscrites aient vraisemblablement circulé au début des années 1950<sup>6</sup>. Les premières rééditions ne correspondraient donc pas à une redécouverte du texte ou à une volonté de le sauver de l'oubli, puisque celui-ci a continué de circuler et qu'il est connu du public (la réédition dans *La revue socialiste* en 1960 est d'ailleurs faite à « la demande de plusieurs [...] lecteurs<sup>(122b)</sup> »). Elles résulteraient plutôt de la conjoncture entourant la mort de Borduas, laquelle amorce la tradition des rééditions du texte éponyme.

Au nombre de 36, ces rééditions révèlent l'importante circulation dont l'œuvre a bénéficié et qui lui a permis d'intégrer des lieux de discours divers et de jouir des lectures renouvelées qu'offre la modification du paratexte. Or, c'est majoritairement le texte éponyme qui profite de cette diffusion. On en compte en effet 33 rééditions<sup>7</sup> : 17 complètes, dans des revues, des anthologies de manifestes ou dans les recueils des écrits de Borduas; et 16 partielles, dans des manuels et des histoires de la littérature ou dans des recueils d'essais ou des monographies sur l'histoire du Québec. Quant au recueil, il fait l'objet de trois rééditions : deux sous forme d'ouvrage autonome et une dans un catalogue d'exposition. Sans être l'objet d'un nombre élevé de rééditions, il constitue tout de même, on le verra, une des sources principales du discours critique, ce qui vient contredire l'hypothèse d'une non-réception. Enfin, il faut noter

---

<sup>5</sup> Les opinions divergent quant au succès de la vente en 1948. D'une part, un article de la première réception annonce que « le manifeste des automatistes s'est vendu en quelques jours<sup>(9)</sup> » et Borduas, dans sa correspondance, confirme que « l'édition est épuisée depuis le mois de novembre » et doit s'excuser auprès de plusieurs personnes qui souhaitent obtenir un exemplaire<sup>(298, p. 284, 319, 321 et 389)</sup>. D'autre part, des critiques plus tardifs soutiennent qu'« [ils ont] eu du mal à en vendre 100<sup>(302a)</sup> » ou que « il ne s'est vendu très peu d'exemplaires, de sorte que, pour écouler cette édition, il fut décidé plus tard, d'envoyer gratuitement les nombreux exemplaires restants dans divers musées, ce qui explique que cette édition soit devenue introuvable<sup>(279c, p. 853)</sup>. »

<sup>6</sup> Voir Gilles Lapointe, « Un texte aux multiples résonnances », *Vie des arts*, n° 170, printemps 1998, p. 29.

<sup>7</sup> Une liste des rééditions est fournie en annexe II (p. xix). Les différentes rééditions sont également identifiées par des symboles dans la bibliographie de fin de partie (p. 538).

que trois éditions des écrits de Borduas contiennent également « Commentaires sur des mots courants » et « En regard du surréalisme actuel », ce qui donne à ces textes un statut particulier parmi les composantes marginales puisqu'ils connaissent une plus large diffusion.

Postulant avec Dominique Garand qu'« à travers les diverses éditions d'un texte, il est possible de retracer l'histoire de sa lecture [et que] chaque nouvelle édition propose une interprétation<sup>8</sup> », j'aborderai ici différentes rééditions du texte éponyme et du recueil afin d'examiner l'impact du paratexte sur la lecture de l'œuvre et, par le fait même, de comprendre ce qui, dans les circonstances et les lieux de discours des rééditions, conduit à favoriser une lecture du texte éponyme indépendamment de son premier contexte de parution en recueil.

### ***7.1.1 Les éditions de référence***

Parmi les types de relais qu'emprunte le discours critique sur une œuvre, les éditions forment certes un des plus communs et un des plus faciles à retracer. En effet, un auteur faisant référence à une œuvre doit, selon les normes admises dans les milieux savants, en fournir la source. Dans le but de déterminer quelles sont les éditions les plus utilisées dans la réception de « *Refus global* », j'ai donc répertorié les éditions de référence mentionnées dans chacun des OSS. Les résultats de cette collecte constituent assurément une des surprises de mes recherches. Toutefois, en raison de l'usage restreint fait de la référence dans le corpus critique, ces résultats ne sont que partiellement représentatifs.

Sur les 532 OSS du corpus, seuls 128 (soit moins du quart) fournissent l'édition qui sert de source à leurs propos. La proportion monte toutefois à 41 % dans les OSS qui citent un extrait de l'œuvre. Il demeure que plus de la moitié des articles citant un extrait des textes ne fournit pas de référence. Deux pistes d'explication se dessinent lorsqu'on observe la progression du nombre de références en fonction des années, laquelle suit une trajectoire parabolique dont le sommet se situe dans les années 1980, moment où 70 % des articles citant l'œuvre indiquent la source de leurs citations. Les années 1980 correspondant à l'émergence des lectures savantes, on peut faire l'hypothèse qu'en amont de cette date, la référence, comme norme bibliographique, n'était pas une pratique systématique. Par ailleurs, puisque cette décennie

---

<sup>8</sup> Dominique Garand, « La politique éditoriale comme contrat de lecture », dans E. D. Blodgett et A. G. Purdy (dir.), *Prefaces and Literary Manifestoes/ Préfaces et manifestes littéraires*, Alberta, Université of Alberta, 1990, p. 2.

correspond aussi à la hausse de l'intérêt pour les composantes marginales, on peut avancer que les critiques abordant ces composantes sont davantage portés à fournir leur source, alors que, inversement, plus les années avancent, moins il paraît nécessaire à ceux traitant uniquement du texte éponyme de renvoyer à une édition précise puisque celui-ci, déjà consacré, est jugé connu de tous. Sans que cette hypothèse soit entièrement confirmée par les statistiques, on relève effectivement que les OSS citant une composante marginale fournissent plus souvent (dans 49 % des cas) une source que ceux ne citant que le texte éponyme (35 %). Bref, le fait que peu de critiques renvoient à une édition de référence – bien que cela fasse en sorte que le choix des éditions présenté précédemment n'est pas nécessairement représentatif des œuvres consultées par les critiques – s'avère tout de même révélateur du statut acquis par « Refus global » dans la réception : celui-ci semble en effet être une œuvre qui n'a plus besoin de référence, comme s'il appartenait au domaine commun.

La tendance qui consiste à mentionner davantage la source d'un texte marginal que celle d'un texte appartenant au fond culturel commun peut par ailleurs fournir une explication à un autre constat surprenant de mes recherches, soit le fait que les critiques renvoient presque aussi souvent à une des quatre éditions du recueil (incluant l'original) qu'à une des 33 éditions du texte éponyme. Alors qu'on aurait pu croire que les critiques avaient surtout travaillé avec une des nombreuses éditions du texte éponyme, ce qui aurait empêché le contact avec les autres composantes (expliquant ainsi leur occultation), il semble en être autrement, du moins chez ceux fournissant leur source<sup>9</sup>. Parmi les éditions citées en référence, 60 (47 %) renvoient à une édition du recueil (incluant l'original) et 72 (56 %) à une édition du texte éponyme séparé de son premier contexte de parution<sup>10</sup>. Il convient cependant d'envisager la possibilité que certaines des 30 références au recueil original tiennent de la convention, sans que l'œuvre elle-même ait réellement été consultée; d'ailleurs, peu d'OSS référant à l'édition de 1948 chez Mithra-Mythe fournissent une référence complète, voire un numéro de page pour leur citation. Il demeure néanmoins que la réédition du recueil aux éditions Anatole Brochu en 1972 a un quotient de citation (nombre de citations par année depuis sa parution) équivalent à celui du recueil original : il est donné comme source 24 fois

---

<sup>9</sup> On peut cependant continuer de croire que les critiques ne citant aucune source ont majoritairement eu accès à une édition du texte plutôt qu'à une des rares éditions du recueil.

<sup>10</sup> Un même OSS peut renvoyer à plus d'une source, d'où le fait que l'addition des deux chiffres excède 100 %.

en 36 ans, alors que le recueil de 1948 est cité 30 fois en 48 ans<sup>11</sup>, pour un quotient de 0,6 dans les deux cas. Bref, l'édition de 1972 vient remplacer le recueil original depuis longtemps épuisé et devient une édition de référence, surtout pour traiter de *Refus global* dans son ensemble ou d'une composante marginale, puisqu'elle n'est mentionnée que 4 fois dans les OSS ne citant que « Refus global ». Quand il est question du texte éponyme, l'édition de référence la plus souvent évoquée est celle des *Écrits* de Borduas parue en 1987 aux Presses de l'Université de Montréal. Avec 26 références en 21 ans, elle possède le plus haut quotient de citation (1,2), mais surtout cette édition critique marque un tournant dans le mode de référence de l'œuvre. Alors qu'avant 1988, 68 % des auteurs renvoyaient à une édition du recueil et seulement 39 % à une des 19 éditions du texte parues alors, après cette date, la proportion s'inverse : il n'y a plus que 33 % des critiques qui renvoient à une édition du recueil, contre 75 % qui recourent à une édition du texte. L'édition critique, qui se présente comme une édition de référence, réussit donc à faire autorité et à remplacer les autres éditions, effaçant notamment la forme recueillistique dans laquelle le texte est paru à l'origine. Dès lors, le recueil ne jouit plus du relais de l'édition pour survivre dans l'histoire.

Dans les prochaines sections, j'aborderai plus en détail l'impact sur la lecture de l'œuvre de quelques rééditions du texte et du recueil. Mais déjà, ce bref regard sur la circulation des éditions et sur le choix des éditions de référence fait voir comment le recueil, même s'il constitue une source importante avant 1987, est désavantagé par le faible nombre de ses rééditions en comparaison de celles du texte qui sont non seulement nombreuses, mais qui proviennent de différentes disciplines et de différents lieux de discours, ce qui lui assure une plus large diffusion et une plus grande visibilité. Il est cependant essentiel de rappeler que les statistiques fournies ici renvoient aux OSS qui mentionnent l'édition à laquelle ils réfèrent. De fait, 402 des 532 OSS ne fournissent aucune édition de référence lorsqu'ils traitent de « *Refus global* », dont 172 qui citent pourtant un extrait d'un des textes du recueil. Étant donné que 77 % de ces citations sans référent proviennent du texte éponyme, il semble raisonnable d'affirmer que le caractère mythique de l'œuvre en vient à dispenser la critique d'un renvoi à une édition, et d'autant moins à l'œuvre originale. C'est d'ailleurs ce que suggère cette note de Jean Éthier-Blais dans son essai *Autour de Borduas* :

---

<sup>11</sup> Le quotient de citation du recueil original est calculé en fonction du nombre de citations par année depuis la première réédition (1960), soit au moment où les critiques ont le choix entre plusieurs éditions.

Le lecteur aura constaté que je ne cite qu'exceptionnellement un renvoi à *Refus global* [sic]; il en ira de même pour *Projections libérantes*. Ces deux textes sont courts et quiconque veut se reporter aux écrits de Borduas retrouvera facilement les citations que je propose<sup>(250, p. 186, note 22)</sup>.

### 7.1.2 Rééditions du texte éponyme

Le parcours éditorial du texte éponyme « Refus global » débute simultanément, à la suite du décès de son auteur, en France, dans la revue *Aujourd'hui. Art et architecture*<sup>12</sup> et, au Québec, dans *La revue socialiste*. S'amorcent alors trois traditions de rééditions parallèles : les anthologies, manuels et histoires de l'art ou de la littérature<sup>13</sup>; les écrits de Borduas; les ouvrages sur la société québécoise<sup>14</sup>. Dans tous les cas, puisqu'elles relèvent soit des écrits d'un auteur, soit d'une historiographie disciplinaire (artistique ou sociale), ces rééditions offrent peu de possibilités de lecture à un recueil collectif, pluridisciplinaire et artistique.

#### 7.1.2.1 « Refus global » et Borduas au sommaire des anthologies

Chronologiquement – on l'a observé dès la première réception –, l'intérêt pour Borduas devance l'intérêt pour « Refus global ». Aussi n'est-il pas surprenant que les premières rééditions du texte s'inscrivent dans des revues ou des ouvrages qui, sans être encore des recueils de ses écrits, portent sur Borduas. Outre la réédition partielle dans le dossier consacré à Borduas dans *Aujourd'hui. Art et architecture*<sup>(120)</sup> en 1960, on compte des rééditions du texte dans le catalogue de l'exposition *Paul-Émile Borduas 1905-1960*<sup>(133)</sup> qui a eu lieu au

---

<sup>12</sup> Comme le signale Brigitte Deschamps, dans ce cas, « il s'agit d'une coïncidence; en effet, Charles Delloye préparait ce numéro de la revue avec Borduas, et ce ne sont que les circonstances qui le transformèrent en hommage posthume. » (« La réception de *Refus global* de 1948 à 1988 » [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études des arts, 1998, p. 36.)

<sup>13</sup> L'usage du terme « réédition », dans le cas des extraits parus dans des manuels et des ouvrages d'histoire, peut paraître inapproprié. Il demeure que ce type de reprise – toujours partielle – qui s'apparente à la publication de morceaux choisis va au-delà de la simple citation : il donne à lire un extrait du texte généralement assez long et jugé représentatif de l'ensemble; il exige en outre un paratexte qui l'isole de la partie explicative ou du récit historique qu'il vient illustrer. Bref, le morceau choisi et son paratexte, comme la réédition, proposent un « mode d'emploi de l'œuvre » (pour un exemple de cette fonction, voir Micheline Cambron et Sophie Dubois, « *Les Anciens Canadiens*. Du morceau choisi comme mode d'emploi de l'œuvre », actes du colloque *Les Anciens Canadiens de Philippe Aubert de Gaspé, 150 après. Préfigurations et réfraction*, à paraître au Presses universitaires du Québec). Aussi, tout en étant consciente de la distinction entre ces deux modes de publication, ai-je choisi de les considérer ensemble, comme l'ont aussi fait d'autres avant moi (voir, entre autres, la liste des rééditions dans <sup>(298, 311 et 316)</sup>

<sup>14</sup> Cinq rééditions ponctuelles n'appartenant à aucune de ces catégories ont été écartées de cette section, soit celle incluse dans un article de *La Barre du jour*<sup>(153e)</sup>, celles des essais *Le texte automatiste* de Jean Fisette<sup>(229)</sup> et *Du Refus global à la responsabilité entière* de Yolaine Tremblay<sup>(401)</sup>, celle dans le catalogue d'exposition *Refus global et ses environs*<sup>(311)</sup> et celle dans le cahier spécial du *Devoir* en 1998 <sup>(367e)</sup>.

Musée des Beaux-arts de Montréal en 1962, dans la monographie de Guy Robert<sup>(194)</sup> parue en 1972 et, en anglais, dans un numéro de 1979 d'*Artscanada*<sup>(246b)</sup>.

Borduas est défini, dans ces quatre parutions, comme « un chercheur solitaire, un animateur, un pionnier, un théoricien, un maître<sup>(120)</sup> » et « Refus global » y est décrit comme participant de ses « Écrits théoriques<sup>(120)</sup> » et traduisant « le sens général de [sa] pensée<sup>(133)</sup> ». Or, malgré l'individuation dont fait l'objet Borduas dans ces publications, chacun mentionne, au moment de la réédition du texte, l'existence du recueil original. Le texte éponyme est alors présenté comme « l'essai d'introduction<sup>(133)</sup> », « *the introductory manifesto*<sup>(246b)</sup> », « la première partie<sup>(194)</sup> » ou « le texte de base [du] manifeste "Refus global" [*sic*]<sup>(120)</sup> ». Ainsi, bien qu'on reconnaisse que le peintre occupe une « place prépondérante<sup>(120)</sup> » dans le recueil (tant par le nombre de ses textes que par leur importance dans la philosophie du groupe), il demeure que l'œuvre est considérée comme un travail collectif. La section d'une trentaine de pages que consacre Guy Robert à *Refus global*<sup>(194, p. 199-134)</sup> dans un ouvrage pourtant intitulé *Borduas* témoigne de la place que conserve le recueil dans les entours du texte jusqu'à la fin des années 1970, dans le milieu culturel à tout le moins. D'ailleurs, le paratexte de ces quatre publications issues des arts visuels est composé de multiples illustrations : photographies et toiles de Borduas certes, mais aussi traces visuelles de la matérialité du recueil : *Artscanada* utilise la graphie originale du titre pour la réédition et reproduit (dans un article adjacent à la réédition) une photographie de la page couverture et de la dernière page du cahier original de « Refus global »<sup>15</sup>. En donnant ainsi à voir le recueil, cette réédition rappelle le caractère artisanal de l'œuvre et l'inscrit pleinement dans le domaine artistique<sup>16</sup>. Bien que, comme le signale Robert, « Refus global » fasse désormais partie « du fond idéologique québécois<sup>(194, p. 122)</sup> », il est plutôt qualifié, dans les textes de présentations de ces rééditions, d'« événement plastique », « centre et articulation motrice du développement du mouvement artistique canadien<sup>(120)</sup> », ayant influencé les générations subséquentes d'artistes et de poètes<sup>(246b)</sup>. Bref, ces rééditions, bien qu'elles ne republient que le texte de Borduas – et, dans deux cas<sup>(120, 246b)</sup>, des extraits des « Commentaires sur des mots courants » –, rappellent à la fois son origine artistique et son contexte de parution original.

<sup>15</sup> La légende est d'ailleurs claire : « Refus global, *with cover watercolor by Jean-Paul Riopelle, and last page showing names of signatories*<sup>(246b)</sup> ».

<sup>16</sup> À l'exception de Turner qui déclare que « Refus global » « ne traite nullement d'esthétique<sup>(133)</sup> ». Or, l'inclusion du texte dans un catalogue d'exposition vient en quelque sorte contredire cette dénégation.

Dans les mêmes années paraissent trois rééditions partielles du texte éponyme qui prennent pour édition princeps celle de la revue *Aujourd'hui*<sup>17</sup>. Les histoires littéraires de Gérard Tougas<sup>(137)</sup> et de Pierre de Grandpré<sup>(157)</sup> et l'anthologie de la littérature d'Auguste Viatte<sup>(179)</sup> reproduisent des extraits de « Refus global » dont ils proposent une lecture similaire à celle exposée précédemment. D'emblée, les trois auteurs inscrivent le texte dans le domaine artistique, mais il s'agit ici non plus d'arts visuels, mais de littérature; plus spécifiquement, « Refus global » est associé au genre poétique. Il est présenté comme une œuvre qui, par son influence sur les jeunes poètes, fait le pont entre le surréalisme et la nouvelle poésie québécoise<sup>18</sup>. De Grandpré et, après lui, Françoise Tétu de Labsade<sup>(318)</sup> et Michel Laurin reproduisent eux aussi la page titre de *Refus global* comprenant le poème de Gauvreau illustré par Riopelle. Par contre, dans les trois cas (comme dans *Aujourd'hui*), la reproduction n'accompagne pas directement la réédition, mais se trouve dans une section avoisinante, ce qui a pour conséquence de masquer le lien entre le texte publié et son contexte original de parution. De plus, seule Tétu de Labsade informe, dans une légende, que le dessin est de Riopelle<sup>(318, p. 180)</sup>; chez Laurin, il n'y a ni légende ni référence, alors que de Grandpré se contente de mentionner, dans la table des illustrations, qu'il s'agit du « manifeste "Refus global" signé par un groupe d'artistes québécois<sup>(157)</sup> ». Bref, les illustrations semblent ici n'avoir d'autre fonction que d'aérer la mise en page afin de rendre l'ouvrage attrayant pour l'étudiant. Le parallèle entre le texte et l'image n'est pas explicité et ne sert ni à une mise en contexte ni à un approfondissement du texte en fonction de son contexte de parution, ni même à une exposition de l'automatisme pictural ou littéraire, dans le cas du poème de Gauvreau.

Contrairement au traitement réservé au recueil dans la revue française *Aujourd'hui* et dans les trois autres parutions consacrées à Borduas issues des arts visuels, dans les ouvrages (surtout littéraires) à vocation plus didactiques<sup>19</sup>, le recueil n'est presque jamais mentionné. La logique des anthologies et des manuels, qui cherchent à fixer le canon à transmettre,

<sup>17</sup> En réalité, il est probable que de Grandpré et Viatte se basent sur l'ouvrage de Tougas puisque leur référence prend exactement la même forme « reproduit dans la revue *Art et architecture*, n° 26, avril 1960 », laquelle oublie le titre de la revue (*Aujourd'hui*) pour n'en fournir que le sous-titre.

<sup>18</sup> Il « incitera un bon nombre de poètes à se lancer dans l'aventure surréaliste, qui fera éclater les cadres de la poésie canadienne<sup>(137)</sup> »; il « marqu[e] l'irruption du surréalisme dans la poésie canadienne<sup>(179)</sup> ».

<sup>19</sup> Cet ensemble d'OSS comprend, outre les ouvrages de Tougas, de Grandpré et de Viatte, les anthologies de Gilles Marcotte<sup>(259)</sup>, de Laurent Mailhot<sup>(281)</sup>, de Michel Erman<sup>(326)</sup> et de Louis Belzile<sup>(174)</sup>, l'histoire culturelle de Françoise Tétu de Labsade<sup>(318)</sup> et trois manuels de littérature destinés au niveau collégial : ceux de Luc Bouvier et Max Roy<sup>(341)</sup>, de Michel Laurin<sup>(347)</sup> et de Heinz Weinmann et Roger Chamberland<sup>(349)</sup>.

suppose en effet l'association d'une œuvre à un auteur – Borduas – clairement identifié au sommaire. Ainsi, bien que la plupart de ces ouvrages soulignent, dans le texte de présentation, le fait que le texte ait été cosigné, un seul évoque son caractère collectif<sup>(347)</sup> et un autre son origine recueillistique<sup>(157)</sup>. Au sommaire ou dans le titre de l'extrait, le texte est toutefois attribué au seul « Paul-Émile Borduas »<sup>20</sup> et, bien souvent, seul son nom se retrouve à la fin du texte, les signatures des autres membres n'étant pas reproduites. Laurent Mailhot, dans l'anthologie *Essais québécois, 1837-1983*<sup>(281)</sup> parue en 1984, inclut d'ailleurs l'extrait de « Refus global » dans un bloc de quatre textes de Borduas, attestant le statut d'auteur que celui-ci a acquis depuis la première édition de ses écrits, en 1974. Sans être fausse, cette attribution auctoriale unique, par sa fréquente réitération, tend à s'imposer dans la conscience collective qui situe le texte et son auteur dans une relation d'exclusivité, empêchant d'envisager un élargissement de la représentation de « *Refus global* », soit du côté de l'œuvre elle-même – en fonction du recueil –, soit du côté de son auteur – en fonction d'une origine collective du texte.

#### 7.1.2.2 « Refus global » dans les écrits de Borduas

Laurent Mailhot, dans son anthologie, affirme à propos de Borduas : « ce non-intellectuel est un penseur, ce peintre un écrivain<sup>(281)</sup> ». Ainsi, si la littérature s'est emparée du texte « Refus global » pour l'intégrer dans des manuels et histoires de la littérature, elle coopte également son auteur qu'elle consacre rapidement comme écrivain.

Bien que Gilles Hénault en ait évoqué l'idée dès 1962<sup>21</sup>, la publication des écrits du peintre s'amorce, en 1974, avec l'édition de « Refus global » et de « Projections libérantes » chez Parti pris, sans préface ni commentaires justificatifs. Le titre donné à l'ouvrage, *Textes*<sup>(208)</sup>, place néanmoins les deux écrits dans le domaine littéraire, alors que les orientations idéologiques de la maison d'édition (laïcité, socialisme et indépendance du Québec)<sup>22</sup> tendent à aiguiller la lecture vers les aspects sociopolitiques des textes. Parti pris republie ces

---

<sup>20</sup> L'anthologie de Michel Laurin constitue, dans ce contexte, une exception intéressante, qui introduit « Refus global » dans les pages consacrées à Claude Gauvreau et en fait une « œuvre collective produite sous la direction du peintre Paul-Émile Borduas<sup>(347)</sup> ».

<sup>21</sup> Au lendemain de la mort du peintre, il écrit : « il serait inconcevable qu'on lui élève un monument sans entreprendre en même temps la publication de ses écrits<sup>(128)</sup>. »

<sup>22</sup> Voir Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 3 : La bataille du livre 1960-2000*, Montréal, Fides, 1999, p. 32-36.

textes<sup>(227b)</sup> en 1977 dans une nouvelle édition revue et augmentée<sup>23</sup> dont le titre descriptif, *Refus global; Projections libérantes*, efface l'aspect littéraire qu'apportait le titre générique précédent, alors que la lecture idéologique est renforcée par l'ajout d'une introduction de François-Marc Gagnon<sup>(227a)</sup>, d'un essai sociologique de Marcel Fournier et Robert Laplante<sup>(227e)</sup> et d'un texte mythificateur de Gauvreau sur Borduas<sup>(227f)</sup>. Cette réédition participe donc pleinement du discours dominant qui, en 1977, sous la plume de Gagnon et l'influence de la sociologie, présente l'œuvre comme une contestation de l'idéologie de conservation et comme un geste de rupture permettant à la collectivité québécoise de se prendre en main<sup>(227a, p. 19-22)</sup>.

Plus intéressante est l'édition bilingue, *Écrits/Writings*, également préparée par François-Marc Gagnon, avec l'aide de Dennis Young pour la traduction. Publiée conjointement à New York et à Halifax dans une « collection qui s'intéresse aux sources matérielles de l'art contemporain<sup>24</sup> », cette réédition du texte est composée de plusieurs rappels de son cadre de parution original : non seulement le texte est-il désigné comme « la préface de *Refus global*<sup>(243b, p. 14)</sup> » et les composantes marginales sont-elles énumérées, mais, en plus du texte republié, on trouve dans l'ouvrage des photographies de la jaquette et de la page titre du recueil (dont une en couverture de l'ouvrage), ainsi qu'un fac-similé du cahier original de « Refus global », ce qui permet d'en observer la mise en page et la typographie. Il existe donc, dans cette édition – qui relève non de la littérature, mais des arts visuels –, une volonté de préserver une trace du paratexte d'origine et de l'inscrire dans l'histoire de l'art québécois<sup>25</sup>.

À l'opposé, l'édition critique et l'édition de poche qui paraissent en 1987 et 1990 travaillent à affirmer le caractère proprement littéraire de « Refus global » en l'intégrant à un

---

<sup>23</sup> L'édition de *Textes* en 1974 étant défectueuse (il y manquait les pages 4 et 5 de l'édition originale), on peut supposer que cette nouvelle édition visait d'abord à corriger cette défectuosité.

<sup>24</sup> André Paradis, « Écriture libérante » [compte rendu], *Vie des arts*, vol. 24, n° 96, 1980, p. 93.

<sup>25</sup> Bien que cela ait peu d'impact sur le destin du recueil, il est intéressant de noter que, bien que Gagnon situe à nouveau le texte de Borduas en regard du « contexte idéologique de la période<sup>(243b, p. 16)</sup> », le cadre de l'édition bilingue oblige les auteurs à une réflexion sur les traits de l'écriture borduasienne (le recours à l'aparté, les tournures pléonasmiques...) et sur le « style parlé » de l'auteur qu'ils expliquent par le fait que Borduas n'a pas eu « le privilège d'une longue éducation » et qu'il « s'est formé à l'école des poètes maudits et des surréalistes<sup>(243b, p. 7)</sup> ». Bref, d'une part, l'appartenance de cette édition au domaine des arts visuels fait en sorte que « Refus global » y est bel et bien lu comme le texte d'un peintre, comportant ses particularités stylistiques, mais aussi ses lacunes alors que, d'autre part, le travail de traduction requis pour cette édition exige une attention à ces particularités. Il en résulte donc paradoxalement une lecture plus « littéraire » que celles présentées dans les éditions qui s'inscrivent explicitement en littérature.

nouveau corpus constitué des écrits de Borduas. Comme il se doit dans ce type d'édition savante les textes sont accompagnés d'un lourd appareil critique paratextuel (introduction, notes de bas de page, exemplaires de la version manuscrite, chronologie, inventaire des états du texte, bibliographie, biographie...) qui contribue à en faire voir l'intérêt et la qualité littéraire. Contrairement à l'opinion de certains critiques qui voient en Borduas davantage un « écrivain<sup>26</sup> » qu'un écrivain, les éditeurs de ces éditions savantes, André-G. Bourassa, Gilles Lapointe et Jean Fisette, posent d'emblée les qualités d'auteur de Borduas :

Quant à la qualité, elle ne devrait pas faire de doute non plus, vu la nouveauté et la pertinence des idéologies défendues, de même que la vivacité et la compétence de certaines écritures [...]. Borduas écrivait avec un souffle dont les qualités de communication nous paraissent aujourd'hui évidentes, sans parler de la beauté formelle de certains textes [...]<sup>(298b, p. 17)</sup>.

Si l'éloge du style borduasien est moins soutenu dans l'édition de poche où Bourassa et Lapointe mentionnent simplement que « le style, plutôt pragmatique au départ, demeure toujours direct au fil des ans<sup>(316b, p. 8)</sup> », il demeure que, dans ce type d'édition, il n'y a pas de place pour la réserve : les textes publiés doivent être dignes d'intégrer le corpus littéraire, non seulement à titre de documents ou de « *Textes* » comme c'était le cas en 1974, mais à titre d'œuvres ou d'« *Écrits* », c'est-à-dire de résultat d'un processus créateur conscient. Or, tout en supposant à l'œuvre une qualité littéraire première, l'édition savante contribue également à légitimer en retour cette écriture en vertu du pouvoir consécuteur de l'édition critique décrit ainsi par Marcel Olskamp :

grâce à [l'édition critique], des documents naguère strictement historiques ont maintenant acquis le statut d'œuvres littéraires à part entière. D'autre part, ce mouvement de « littérisation » des textes contribue à *créer* la littérature québécoise et à étendre le champ du littéraire<sup>27</sup>.

L'édition critique agit ainsi en fonction d'une logique circulaire qui octroie à des textes comme ceux de Borduas le statut d'œuvres littéraires pour que ceux-ci puissent ensuite participer à la création du récit de la littérature québécoise. Il n'en va pas autrement de

---

<sup>26</sup> Voir notamment la note précédente et le texte de Pierre Vadeboncœur, « L'«écrivain» Borduas » (*Liberté*, vol. 26, n° 5, 1984, p. 88-90). Ce qualificatif n'est toutefois pas péjoratif chez Vadeboncœur qui apprécie « ce qu'il y a de remarquable dans cette écriture », exempte de « moyens littéraires » (p. 88).

<sup>27</sup> Marcel Olskamp, « Un pari institutionnel : l'édition critique au Québec », *Études françaises*, vol. 28, n° 1, 1992, p. 167.

l'édition de poche qui, sans prétendre à la même érudition, possède un même pouvoir consécuteur de par sa mission consistant à « assurer la pérennité et la diffusion d'œuvres marquantes du fonds littéraire<sup>28</sup> ». Éditer une œuvre en format poche, c'est en effet attester de l'appartenance de celle-ci au fonds littéraire et contribuer à sa perpétuation. Dans cette optique, « Refus global », malgré son origine artistique et sa lecture, le plus souvent, sociopolitique, se voit conférer, en partie grâce à ces rééditions, le statut de texte fondamental<sup>29</sup> de la littérature québécoise.

En plus d'intégrer la sphère littéraire, « Refus global » intègre également, dans ces éditions, une nouvelle logique recueillistique, celle des écrits de Borduas, dont l'objectif est tout autre que le contexte original : il s'agit de consacrer l'œuvre littéraire du peintre, d'en montrer la cohérence et d'en tracer l'évolution. Par conséquent, même si les deux éditions (critique et de poche) mentionnent, quelque part dans le paratexte, que « Refus global » est d'abord paru dans un recueil auquel il a donné son nom, l'abondance même de ce paratexte et la logique qui le guide tendent à faire de cette information une simple donnée factuelle que d'autres éléments contribuent à occulter au profit du nouveau contexte de publication. Ainsi, alors que « Refus global » figure au premier rang de l'édition de poche, dans l'édition critique, le classement chronologique, qui vise à faire voir l'évolution de la pensée de Borduas, le relègue en page 314, au 13<sup>e</sup> rang des textes présentés. Ceci tend, d'une part, à amoindrir son importance symbolique en regard des autres écrits du peintre<sup>30</sup> et, d'autre part, à effacer le rôle « préfaciel » qu'il jouait dans le recueil original, en facilitant l'accès aux composantes marginales. En outre, dans l'édition critique, comme dans celle de poche, les trois textes tirés du recueil et attribués à Borduas ne sont pas présentés ensemble, ceci empêche une lecture dialogique de ces textes, qui pourraient pourtant être envisagés comme un bloc dans les écrits du peintre en raison du lieu commun de leur première publication.

---

<sup>28</sup> « À propos de Typo », *Typo. Une société de Québecor Média*. [En ligne] [www.edtypo.com/apropos.aspx](http://www.edtypo.com/apropos.aspx) (consulté le 10 août 2014).

<sup>29</sup> Le descriptif de la collection « Bibliothèque du Nouveau Monde » des Presses de l'Université de Montréal dans laquelle sont publiés les trois volumes des *Écrits* de Borduas indique en effet qu'elle « rassemble les textes fondamentaux de la littérature québécoise » (« Bibliothèque du Nouveau Monde », *PUM. Les Presses de l'Université de Montréal*. [En ligne] [www.pum.umontreal.ca/catalogue/collections/bibliotheque-du-nouveau-monde](http://www.pum.umontreal.ca/catalogue/collections/bibliotheque-du-nouveau-monde) (consulté le 10 août 2014)).

<sup>30</sup> Les auteurs qui participent au collectif *Œuvres majeures, œuvres mineures?* dirigé par Catherine Volpilhac-Augier (Lyon, Ens Editions, « Signes », 2004) font bien voir, à partir de différentes études de cas, comment la coprésence d'œuvres majeures et d'œuvres mineures dans l'édition des œuvres complètes d'un auteur peut résulter, soit en une valorisation des œuvres mineures, soit à une relativisation de certaines œuvres majeures.

Enfin, la présentation soignée des deux éditions savantes contraste avec l'aspect artisanal du recueil original dont on ne retrouve d'ailleurs ni photographies, ni autres traces visuelles. En fait, dans l'édition critique, ce qui apparaît comme le contexte premier de l'œuvre, ce n'est pas le recueil, mais les divers manuscrits, dont sont reproduites certaines feuilles. L'authenticité de l'œuvre et de la pensée de Borduas que l'édition critique vise à restituer repose ainsi sur les premières versions manuscrites, alors que les dernières versions se ressentiraient, quant à elles, d'« une certaine prise en charge du texte du manifeste par les jeunes » membres du groupe<sup>(298b, p. 243-244)</sup>. Le caractère collectif de l'œuvre – qu'il s'agisse du recueil ou même du texte éponyme – est donc écarté de la logique d'une édition qui vise précisément à faire voir la cohérence et l'originalité de l'œuvre d'un auteur singulier.

En somme, l'édition critique, de même que l'édition de poche, ont l'avantage de fournir du texte de Borduas une version fiable, corrigeant par exemple les lacunes de l'édition de 1974. Aussi servent-elles d'instruments de recherche reconnus, ce qui explique leur fort quotient de citation, la légitimité savante surpassant, dans les considérations méthodologiques, celle qui reposerait sur l'authenticité de l'édition originale; en témoigne la diminution des références au recueil à partir de 1988<sup>31</sup>. En outre, malgré la neutralité et le refus de toute démarche interprétative dont se réclament les éditions savantes, l'organisation des textes et le paratexte supposent des choix qui induisent ou empêchent certaines lectures. Ainsi, les éditions des écrits de Borduas, qui confèrent d'emblée un statut d'auteur singulier au peintre, une qualité à son écriture et une cohérence à son œuvre écrite, conditionnent la lecture de « Refus global » qui existe dorénavant, indépendamment de *Refus global* et de l'histoire de l'art, dans un cadre littéraire légitimant. Dès lors, la lecture du texte en fonction d'un contexte de parution subversif, artisanal et collectif est rendue improbable.

### 7.1.2.3 « Refus global » dans les ouvrages sociopolitiques

La rédaction de *La revue socialiste* qui réédite « Refus global » peu après la mort de Borduas ne s'appuie pas sur cet événement, mais sur une parenté idéologique pour justifier la publication : tout en se dissociant de « l'anarchie en politique<sup>(122b)</sup> » qu'ils trouvent dans le texte, les éditeurs embrassent ce « cri d'angoisse pathétique et courageux d'artistes brimés

---

<sup>31</sup> Voir *infra* « 7.1.1 Les éditions de référence », p. 320.

dans leur liberté d'expression [...], cette aspiration à la libération intégrale de l'homme<sup>(122b)</sup>. » Par cette lecture qui procède d'abord par dénégation, le texte de Borduas se voit rattaché à deux courants politiques : l'anarchisme dont les éditeurs se détachent et le socialisme grâce à la seule insertion du texte dans cette revue explicitement socialiste. En outre, comme je l'ai déjà mentionné, la réédition est accompagnée d'un article de Marcel Barbeau intitulé « Une victime du conservatisme. L'exilé Borduas », dont l'en-tête allègue : « Chez un peuple assujetti les chemins de l'épanouissement personnel sont barricadés<sup>(122a)</sup>. » Cette réédition constitue donc un véhicule important de la lecture politique et nationaliste faite de « Refus global » et de la construction de la figure de Borduas comme symbole de ce peuple brimé dans sa liberté d'expression.

Sorti de son cadre premier de parution (le recueil automatiste), accompagné d'un paratexte tendancieux (titre de la revue, article d'accompagnement, paragraphe justificatif) et aidé d'un hors-texte favorable (la mort de Borduas), « Refus global » se prête donc dans *La revue socialiste* à une lecture politique plus facilement justifiable en dehors du contexte du recueil, lequel insère plutôt le texte dans un contexte artistique.

Bien qu'on la retrouve parfois dans les ouvrages issus du milieu culturel, la lecture politique de « Refus global » est surtout relayée dans le paratexte des rééditions publiées dans *Le Quartier latin*<sup>(162)</sup> en 1970; dans les anthologies de textes à caractère sociopolitique parues entre 1969 et 1983, *French-Canadian Nationalism*<sup>(156)</sup>, *Le Manuel de la parole. Manifestes québécois*<sup>(231)</sup>, *Le Québec en textes, 1940-1980*<sup>(258, 289)</sup> et *Histoire des idées au Québec. Des troubles de 1837 au référendum de 1980*<sup>(280)</sup>; et, encore en 2008, dans l'essai *Les échos de Refus global* de Jonathan Mayer<sup>(450)</sup>. Comme pour *La revue socialiste*, les titres des ouvrages orientent déjà l'horizon d'attente du lecteur : d'emblée, « Refus global » est perçu comme un manifeste appartenant à l'histoire des idées et portant sur le nationalisme québécois. Un regard au sommaire des anthologies révèle par ailleurs que le texte est présenté comme le fait du seul « Paul-Émile Borduas » et que son insertion dans des sections telles « Refus et mutation<sup>(258)</sup> » et « La mutation : un monde s'éveille au monde<sup>(280)</sup> » ou dans un numéro de journal intitulé « Le silence éclate<sup>(162)</sup> » le situe, sur le plan historiographique, dans une perspective de rupture sociale. Encadré du « Manifeste unioniste » et du « Manifeste ouvrier-progressiste »<sup>(231)</sup> ou de textes d'Ernest Gagnon et d'André Laurendeau<sup>(280)</sup>, il apparaît

effectivement comme un texte d'idées à même d'illustrer l'histoire intellectuelle du Québec ou de soutenir une analyse sociétale, comme l'indiquent les quatrièmes de couverture des ouvrages de Jonathan Mayer<sup>(450)</sup> et de Ramsay Cook<sup>(156)</sup>. Ainsi, avant même d'entrer dans le texte, le paratexte de ces rééditions prépare à la lecture d'un texte à caractère sociopolitique.

Les textes de présentation vont dans le même sens, mais ils ajoutent à l'inscription sociopolitique une atténuation du caractère artistique en affirmant, par exemple, que le texte « n'est pas seulement de la poésie, mais une analyse politique serrée<sup>(231)</sup> » ou qu'il « dépass[e] largement le champ de la peinture<sup>(258)</sup>. » Même dans des anthologies qui contiennent des textes littéraires, « Refus global » est le plus souvent utilisé pour dresser un portrait de la société québécoise à l'époque duplessiste ou pour présenter les « idées révolutionnaires<sup>(258)</sup> » de Borduas; la lecture qui en est faite est donc instrumentalisée dans le but de la faire participer du récit sociopolitique québécois. Y sont alors ajoutées, par exemple, des notes infrapaginales validant ou précisant les informations fournies dans le texte, afin que les lecteurs aient un juste portrait de l'histoire et de la société québécoises qui y sont décrites.

Inversement, dans d'autres rééditions, « Refus global » sert plutôt à poser un regard critique sur la société contemporaine. Les éditeurs du *Quartier latin*, qui le reproduisent en novembre 1970, justifient leur édition par le fait que le texte « coll[e] à l'actualité<sup>(161)</sup> » : l'incarcération d'intellectuels pendant les événements d'octobre les amène en effet à poser que « les idées révolutionnaires continuent aujourd'hui comme alors d'être bannies de la société<sup>(161)</sup> ». Parce qu'elle rappelle la nécessité de « lutter avec détermination<sup>(161)</sup> », la réédition de « Refus global » devient en quelque sorte un geste mobilisateur; le donner à lire, c'est lui supposer un effet pragmatique : celui de la prise de conscience. De même, 38 ans plus tard, Jonathan Mayer affirme que « l'héritage de *Refus global* [sic] n'est pas seulement un héritage à célébrer ou à se remémorer, mais à actualiser et à réutiliser en l'adaptant au contexte d'aujourd'hui<sup>(450, p. 32)</sup> ». Aussi part-il de lui pour interroger des acteurs culturels (entre autres, Yvon Deschamps, Isabelle Blais, Biz de Loco Locass, mais aussi Marcel Barbeau, Françoise Sullivan...) « sur la situation actuelle de [la] nation<sup>(450, p. 33)</sup>. »

Qu'il s'agisse de présenter l'époque de la rédaction du texte ou de se servir de celui-ci pour penser la société contemporaine, dans les deux cas, le motif principal qui est retenu est celui de la libération. Or, alors que *Le Quartier latin* en 1970 « me[t] l'accent sur la libération de l'individu », laquelle « passe par une lutte communautaire<sup>(161)</sup> », 7 ans plus tard, dans *Le*

*Manuel de la parole*, la lecture est inversée : « la libération collective, affirme le manifeste, ne se fera que si elle s'appuie sur la libération des individus<sup>(231)</sup>. » En 1980, Boismenu, Mailhot et Rouillard, délaissant la question de la libération individuelle, parlent simplement de la « libération totale de la société québécoise<sup>(258)</sup> ». La mise en série de ces trois lectures permet d'observer l'effet du récit hégémonique sur la lecture de « Refus global », alors que s'impose, au fil des années, la lecture sociopolitique présentant la libération sociale comme la finalité du texte, au détriment de la libération individuelle. Dans cette optique, il est révélateur que les deux rééditions partielles publiées en 1980 et 1983 retranchent la fin du texte, c'est-à-dire la section « Règlement final des comptes » critiquant le communisme, les propos sur les activités artistiques du groupe, l'appel à la conservation du « trésor poétique »<sup>32</sup> et l'espoir dans la réalisation de l'homme dans une collectivité qui n'est plus celle du peuple, mais celle d'un groupe d'individus<sup>33</sup>. Ainsi dépouillé de ses critiques à l'endroit de la politique de gauche et de ses allusions au domaine artistique et à l'individualité, « Refus global » correspond mieux au discours dominant qui s'est forgé à son propos, de même qu'à son nouveau contexte de publication, à l'intérieur d'ouvrages à caractère sociopolitique.

Bref, ce que ces rééditions donnent à lire de « Refus global », ce sont surtout les parties historiographiques du texte (l'histoire nationale du « petit peuple » et la décadence de la civilisation chrétienne), la révolte qu'il contient et la quête d'une libération sociale qu'il propose, mais ce qu'elles en écartent, ce sont les moyens envisagés pour arriver à cette libération. Daniel Latouche, dans l'introduction au *Manuel de la parole*, classe d'ailleurs « Refus global » parmi les manifestes qui « se contentent de dénoncer un état de fait que l'on juge inacceptable sans nécessairement proposer une action concrète<sup>(231)</sup>. » En effet, comme je l'ai soutenu en introduction<sup>34</sup>, pour saisir les moyens proposés dans *Refus global* pour

---

<sup>32</sup> « Un magnifique devoir nous incombe aussi : conserver le précieux trésor qui nous échoit. [...] Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. » (RG, p. 15.) Chez Vincenthier, le texte est raccourci encore davantage : il exclut également le premier passage où il est question de ce « trésor » de nature artistique à même de participer à la libération : « Le magique butin magiquement conquis à l'étranger attend à pied d'œuvre. Il fut rassemblé par tous les vrais poètes. [...] Tous les objets du trésor se révèlent inviolables par notre société. Ils demeurent l'incorruptible réserve de demain. [...] Ils attendent pour devenir actifs (sur le plan social) le dégageement des nécessités actuelles. » (RG, p. 9-10.)

<sup>33</sup> Il convient de distinguer, dans « Refus global », le « nous », profondément dystopique, du petit peuple présenté au départ du « nous » communautaire final qui est à la fois plus petit et plus grand que le « nous » national, en ce sens qu'il regroupe des individus tendant vers la fraternité humaine. Sur la fracturation du « nous » dans « Refus global », voir Micheline Cambron<sup>(392e)</sup>.

<sup>34</sup> Voir *supra* « Refus global : un manifeste? », p. 8.

comblent ce « sauvage besoin de libération » (RG, p. 15), il faut prendre en considération les incarnations artistiques de l'automatisme présentées dans le reste du recueil. En sortant « Refus global » de son contexte de parution original et en le confinant à la sphère sociopolitique, les auteurs et compilateurs rendent les quelques vagues propositions contenues dans le texte<sup>35</sup> difficiles à expliciter. Aussi est-il compréhensible qu'ils préfèrent évacuer les passages traitant de la nature artistique des activités du groupe pour ne conserver que les parties historiographiques et la prise de position sociale.

Tout compte fait, la lecture politique faite de « Refus global » est rendue possible à la fois par la troncature du texte, par le nouveau paratexte qui l'accueille et, à l'opposé, par l'absence du paratexte original et des autres composantes textuelles et visuelles qui l'accompagnaient dans le recueil. Cette lecture qui classe « Refus global » dans la sphère des idées se fait donc au détriment de sa nature artistique et collective. À l'exception de deux rééditions qui l'évoquent brièvement<sup>36</sup>, le recueil n'est d'ailleurs jamais mentionné dans les rééditions issues de la sphère sociopolitique et, dans trois de ces sept rééditions, les noms des signataires n'ont pas été reproduits. Borduas y est ainsi présenté comme le seul auteur du texte.

Il convient cependant de noter que, contrairement aux éditions des écrits de Borduas qui jouissent de hauts quotients de citation, aucune de ces rééditions n'a un quotient plus élevé que 0,1, ce qui signifie qu'elles ne sont pas considérées comme des éditions de référence. Il en va de même des rééditions dans des ouvrages didactiques du domaine culturel. La raison est simple : « Refus global » n'y est pas présenté comme un texte qui se suffit à lui-même; il est soit utilisé comme un document factuel témoin d'une époque, soit comme une œuvre servant à poser un regard critique sur la société contemporaine – l'objet d'étude est alors la société et non le texte.

En somme, si l'on conçoit la réédition, non plus comme un produit, mais comme un acte de production, un travail consistant à répéter un texte paru antérieurement, il est intéressant de l'envisager comme une forme extrême de la citation, d'autant que la réédition vise ici à extraire un texte (ou une partie de ce texte) de son contexte de parution original pour l'inclure

---

<sup>35</sup> « Place à la magie! Place aux mystères objectifs! Place à l'amour! Place aux nécessités » (RG, p. 10)

<sup>36</sup> *La Revue socialiste*, à la fin du texte, mentionne – non sans quelque ambiguïté – qu'il s'agit de la « [r]éproduction intégrale de l'article de P. É. Borduas paru dans "Refus global" [*sic*], cahier miméographié publié en 1948<sup>(122b)</sup> ». Dans l'essai de Mayer<sup>(450)</sup>, le recueil n'est évoqué que dans la préface de Pedneault.

dans un nouvel ensemble : écrits de Borduas, histoire culturelle, anthologie, etc. Dans cette perspective, l'acte de la réédition, comme celui de la citation étudié par Antoine Compagnon<sup>37</sup>, procède d'une double opération de prélèvement et de greffe; la réussite de la transplantation repose alors sur le nouveau paratexte qui a pour tâche de donner cohérence et unité à l'ensemble. Ceci a pour conséquence que, même si le texte demeure exactement le même, le cadre de son énonciation – « la force qui s'[en] empare [...] et qui le répète<sup>38</sup> » – est différent puisqu'il résulte de l'intention des éditeurs. Dès lors, l'interrogation de Compagnon s'avère pertinente :

La question « que veut-il? » paraît la seule qui convienne à la citation : elle suppose en effet que quelqu'un d'autre s'empare du mot, l'applique à autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent. Le même objet, le même mot change de sens selon la force qui se l'approprie : il y a autant de sens qu'il y a de forces susceptibles de s'en emparer<sup>39</sup>.

Il y aurait donc autant de sens à un texte comme « Refus global » que de contextes d'édition, le paratexte, qui relève des éditeurs, jouant le rôle de cadre énonciateur susceptible de modifier l'appréhension et la saisie que le lecteur fait de l'œuvre. Aussi diverses stratégies ont-elles été utilisées pour que « Refus global » réponde aux objectifs fixés par les auteurs et éditeurs des différentes rééditions : attribution auctoriale unique qui permet la fixation d'un canon dans les ouvrages didactiques, troncature de certains passages pour que le texte corresponde mieux à la lecture sociopolitique, annotation et présentation soignée afin de l'intégrer dans le domaine de la grande littérature, etc. Parmi ces stratégies, l'effacement du contexte de parution original apparaît, dans bien des cas, comme une nécessité afin que celui-ci ne nuise pas à l'intégration du texte dans son nouveau corpus (écrits de Borduas ou textes marquants de l'histoire du Québec) ou dans un récit historiographique qui en fait une rupture socioculturelle importante. Il demeure néanmoins que quelques ouvrages, issus principalement des arts visuels, rappellent et donnent à voir l'aspect manifestaire, pluridisciplinaire et recueillistique de « *Refus global* », puisque celui-ci répond au besoin de ces éditions de préserver l'inscription du texte dans la sphère artistique.

---

<sup>37</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. Voir p. 31 et suiv.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 38.

Bref, les éditeurs, conscients que « recoller ne restitue jamais l'authenticité<sup>40</sup> », comme le signale Compagnon, semblent avoir deux choix au moment de rééditer une œuvre : soit ils tentent de recréer une authenticité à partir du nouveau contexte, mettant l'accent sur le travail de la greffe; soit ils rappellent, par divers indices, l'authenticité originelle, insistant sur l'opération de prélèvement à la base de toute réédition.

### **7.1.3 Rééditions et autres modes de diffusion du recueil**

Avec ses trois rééditions, le recueil *Refus global* connaît une fortune critique bien moindre que celle de son texte éponyme. Il demeure néanmoins que ces éditions forment des lieux de discours participant à la survie – ou plutôt à la résurgence – de l'œuvre dans l'histoire. En outre, le recueil profite, comme on le verra, d'autres voies, plus marginales, pour rester présent dans la mémoire.

#### 7.1.3.1 Les rééditions du recueil

C'est au début des années 1970 que le recueil est en quelque sorte redécouvert, alors qu'il fait l'objet de deux rééditions : dans le catalogue de l'exposition *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955* publié par le Ministère des Affaires culturelles en 1971 et, de façon autonome, aux éditions Anatole Brochu en 1972. Une troisième réédition, en anglais, est réalisée par Ray Ellenwood en 1985. J'évoquerai peu ici cette dernière, puisqu'il en sera question plus loin<sup>41</sup>, mais il est significatif que le titre retenu par Ellenwood, *Total refusal. The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, signale d'emblée le caractère « complet » de l'œuvre, positionnant ainsi cette édition en porte à faux avec les éditions « partielles » ne reprenant que le texte de Borduas.

À l'origine de la première réédition complète de *Refus global* se situe l'exposition *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955* qui commence au Grand Palais de Paris en octobre 1971 et se termine au Musée d'art contemporain de Montréal en janvier 1972. Le catalogue, destiné tant au public français que québécois, a pour but de « faire revivre cette époque héroïque<sup>(176, p. 7)</sup> ». Il contient, en plus des informations sur les toiles exposées, un texte de Bernard Teyssède<sup>(176a)</sup> résumant l'histoire de l'automatisme montréalais, un autre de Fernand

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>41</sup> Voir *infra* « 7.3.3 La réception étrangère : le salut hors du récit commun », p. 400.

Dumont<sup>(176b)</sup> le contextualisant dans la société québécoise, une « chronologie des événements reliés au mouvement automatiste » par Laurier Lacroix<sup>(176, non retenue au corpus)</sup> et, à la fin, sur des pages de couleurs différentes, la reproduction des textes contenus dans *Refus global*<sup>(176c)</sup>. Bien que la formulation utilisée par Henri Barras dans l'introduction soit ambiguë : « Monsieur Maurice Perron [...] nous a autorisé, en sa qualité d'éditeur du Refus global, à publier à nouveau ce texte placé en fin de catalogue<sup>(176, p. 8)</sup> », l'ouvrage reprend bel et bien l'ensemble des textes du recueil, duquel il exclut toutefois les composantes visuelles (photographies, lithographies, couverture). Aussi la désignation « ce texte » par Barras laisse-t-elle à penser, soit à une erreur de sa part, soit à une volonté de présenter l'ensemble des composantes comme une seule unité textuelle, donnant ainsi au recueil une cohérence d'ensemble. Or, si la publication dans un catalogue d'exposition rappelle l'origine artistique de *Refus global*, son côté manifestaire et artisanal est gommé à la fois par le mode de reproduction classique des textes et par la dématérialisation de l'objet-livre qui se trouve intégré dans un objet plus grand auquel il est subordonné. Le mode de reproduction révèle par ailleurs une ambivalence quant à la place du recueil dans l'ouvrage. D'une part, le papier de couleur différente et la relégation des textes à la toute fin du catalogue isolent le recueil, l'apparentant à un document fourni en annexe pour attester d'un moment dans l'histoire du groupe. D'autre part, l'effacement du paratexte unificateur original (couverture, sommaire), ainsi que la pagination et la mise en page continue intègrent le recueil au catalogue, lui octroyant une fonction d'accompagnement de l'œuvre picturale : les textes de *Refus global* serviraient alors à la fois de théorie et d'illustration de l'automatisme. Dans tous les cas, la pertinence de l'inclusion du recueil dans le catalogue n'est pas explicitée, celui-ci fait alors simplement figure de pièce rapportée.

Sur le plan de la réception, il semble d'ailleurs que cette réédition ait peu contribué à une relecture, voire à une redécouverte, du recueil *Refus global*. Dans la critique française, on retient moins cette partie du catalogue que les articles qui se rapportent à l'histoire de l'automatisme<sup>42</sup>, ce qui est compréhensible dans l'optique où le mouvement est encore peu

---

<sup>42</sup> Parmi les six comptes rendus de l'exposition recensés dans la presse française, deux citent un extrait tiré du catalogue (un de « Refus global », l'autre des « Commentaires sur des mots courants ») en en mentionnant la source (Laurent Lamy, « Borduas, hier et aujourd'hui », *Chroniques de l'art vivant*, octobre 1971, p. 20 et Michel Conil Lacoste, « Au Grand Palais. Borduas et les "automatistes" de Montréal », *Le Monde*, 13 octobre 1971, p. 13) et un énumère les composantes du recueil sans faire mention du catalogue (Henry Galy-Carles, « Borduas et les automatistes au Grand Palais », *Les Lettres françaises*, 6 octobre 1971, p. 26-27). Par contre, presque tous évoquent les dates de début et de fin du mouvement, le caractère « socio-culturel et

connu en France. Au Québec, le catalogue est mentionné comme édition de référence 7 fois en 37 ans, pour un quotient de citation de 0,19. Or, seuls deux de ces OSS font mention d'autres composantes que les trois textes attribués à Borduas, lesquels, outre « Refus global », consistent, je le rappelle, en un lexique de l'automatisme (« Commentaires sur des mots courants ») et en un positionnement par rapport au mouvement surréaliste (« En regard du surréalisme actuel »). Ceci témoigne bien de la fonction d'illustration dévolue aux textes du recueil, à l'intérieur du catalogue. Un catalogue d'exposition est en effet un ouvrage qui a d'abord pour but de présenter – au double sens de montrer et d'introduire – les toiles contenues dans une exposition et leurs créateurs; les textes qui y sont adjoints sont donc subordonnés à celles-ci. Issu du milieu des arts visuels et destiné à un public restreint, ce type d'ouvrages, adoptant souvent une facture recherchée, fait en outre l'objet d'un usage relevant davantage de la consultation que de la lecture. En effet, une fois l'exposition terminée, il devient un outil de référence gardant trace de l'événement<sup>43</sup>, ce qui tend à désavantager les composantes marginales qui, en plus de perdre leur statut d'œuvres autonomes, deviennent des documents pouvant être jugés peu pertinents pour témoigner de l'exposition. Bref, malgré leur réédition, les composantes marginales du recueil demeurent, dans ce contexte, secondaires par rapport au mouvement, au pamphlet et à la peinture automatistes.

Au contraire, la seconde réédition du manifeste en fait un ouvrage autonome, qui n'est soumis à aucune autre fonction, aux dires d'un des éditeurs<sup>44</sup>, que celle de remettre en circulation une œuvre qui n'est plus disponible en 1972.

---

politique plus qu'esthétique » du pamphlet de Borduas et son importance irréfutable en lien avec l'abstraction lyrique américaine. (Voir également Michel Ragon, « L'automatisme québécois et les origines historiques de l'abstraction lyrique », *Chroniques de l'art vivant*, octobre 1971, p. 18; Jeannine Warnod, « Les années glorieuses des Automatistes. Montréal 1942-1955 », *Le Figaro littéraire*, 11 octobre 1971, p. 14 et Jean-Jacques Leveque, « Au Grand Palais. Borduas et les "automatistes", héritiers canadiens de Breton », *Les Nouvelles littéraires*, 8 octobre 1971, p. 18-19.)

<sup>43</sup> *The Dictionary of Art* décrit bien le rôle documentaire échu au catalogue : « *Because art history is concerned with works of art as physical objects, arts historians have found the information about individual works in art catalogue useful.* » (Jane Turner (dir.), *The Dictionary of Art*, Volume 6, London, MacMillan Publisher Limited; New York, Grove's Dictionaries Inc., 1996, p. 75.) (« Parce que l'histoire de l'art s'occupe surtout d'œuvres d'art en tant qu'objets physiques, les historiens de l'art ont trouvé utile l'information sur les œuvres individuelles fournie dans les catalogues d'artistes. » (Je traduis.))

<sup>44</sup> André Mercier a accepté de m'accorder, en octobre 2013, une entrevue au sujet de cette réédition. Malgré quelques incertitudes quant aux détails de la production (lesquelles sont compréhensibles en raison de l'écart de plus de 40 ans qui nous sépare des faits), les informations fournies se sont avérées des plus pertinentes pour comprendre le contexte et les objectifs de cette réédition. Je remercie à nouveau monsieur Mercier de son temps et de sa générosité. Voir la transcription de l'entrevue en annexe.

Gérées par la « Société des Gars dans l'Trou », la librairie et les éditions Anatole Brochu sont fondées au début de 1971 à Shawinigan par Louis Bournival, Guy Dupont, Mario Brière et André Mercier, au moment où, pour reprendre les mots du journal trifluvien *Le Nouvelliste*, « ces gars aux études avortées se retrouvent sur le marché du chômage<sup>(182)</sup> ». La librairie, située au sous-sol d'une taverne, est à la fois un lieu de rencontre pour les jeunes des alentours, un atelier de montage et de reliure pour la maison d'édition et un point de vente de diverses parutions contre-culturelles<sup>45</sup>. On pouvait y trouver, outre des ouvrages de littérature socialiste ou ésotérique, la revue *Mainmise* et les publications des éditions Parti pris, dont une édition pirate de *La Scouine* d'Albert Laberge ou *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallière que la librairie distribuait alors que Gérald Godin, qui avait fait de la prison au moment des événements d'Octobre 70, était surveillé.

C'est donc dans ce contexte d'agitation sociale et en tant que groupe marginal<sup>46</sup> que, surpris du fait que *Refus global* ne soit plus disponible bien qu'on en parle abondamment<sup>47</sup>, les responsables des éditions Anatole Brochu décident de republier le recueil en 1972. Lorsqu'ils rencontrent Maurice Perron, alors comptable dans une chaîne de magasins de meubles (ce qui n'est pas sans les laisser perplexes), celui-ci accepte de leur céder les droits, parce que, aurait-il dit : « vous ressemblez à ce que nous étions<sup>(182)48</sup> ». De fait, lorsqu'on compare la genèse des deux ouvrages, telle que décrite par Perron et par Mercier, ainsi que le résultat matériel des deux recueils, on perçoit aisément la parenté d'intentions et de moyens entre les deux projets. Les deux groupes voulant (re)publier une œuvre qui prend position dans la société et qui s'inscrit dans un mouvement d'effervescence des idées<sup>49</sup> ne disposent toutefois que de moyens limités. Tout comme les Automatistes qui ont dactylographié

---

<sup>45</sup> La Société des Gars dans l'Trou organisait également des événements culturels, par exemple, la venue des *Chants et poèmes de la résistance* au Centre culturel de Shawinigan.

<sup>46</sup> Le nom Anatole Brochu est d'ailleurs un pseudonyme qui donne une aura de clandestinité à l'entreprise. Les éditeurs ont, du reste, pourvu leur nom d'emprunt d'un récit épique que nous révèle le prospectus de la maison : Anatole Brochu serait né le 28 février 1751, il aurait vécu avec sa famille la déportation des Acadiens en 1755, aurait été adopté par la tribu des Cra-Yons et auraient participé aux troubles de 1837, avant de fonder sa librairie-boutique à Shawinigan.

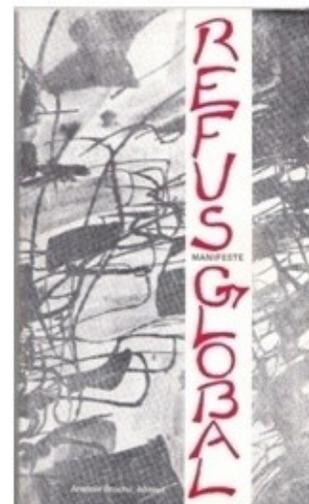
<sup>47</sup> Ils sont notamment séduits par l'idée de republier un livre qui a été mis à l'Index. Or, bien que cette information ait en effet circulé au début des années 1970, il n'en est rien en réalité. (Voir à ce propos *infra* « 7.4.1.2 Le mythe « Refus global » : le », p. 419-421)

<sup>48</sup> André Mercier, dans notre entrevue, a confirmé cette version du *Nouvelliste*, y ajoutant que la ressemblance tenait à ce qu'ils étaient des « jeunes qui v[oulaient] brasser la cage. »

<sup>49</sup> Dans la mouvance des années 1970, c'est à la fois le caractère sociopolitique, contestataire de l'œuvre et son aspect éclaté, dans la mouvance de la nouvelle littérature, qui intéressent les éditeurs.

l'ensemble des textes sur une machine à écrire louée, puis qui les ont pliés et assemblés<sup>50</sup>, les éditeurs des éditions Anatole Brochu, raconte André Mercier, ont acheté pour l'occasion une nouvelle machine à écrire de type Varsity qui leur a coûté 1000 \$ – une fortune pour eux à l'époque; ils n'ont certes pas tapé les 2000 exemplaires de la première édition – faisant plutôt appel à un imprimeur – et ne l'ont peut-être pas non plus assemblé (à ce sujet, Mercier a un doute), mais il était dans leur habitude d'assembler, de coller et de couper eux-mêmes – avec l'aide d'amis ou de clients qui passaient à la librairie – les livres qu'ils éditaient. Ils collaient également les couvertures et, pour la première édition de *Refus global*, ils avaient reproduit le bandeau original qui enserrait le recueil et sur lequel était inscrit le mot « manifeste »<sup>51</sup>. Mercier raconte aussi qu'ayant remarqué une faute d'orthographe dans la « Note de l'éditeur », il a corrigé à la main tous les exemplaires restants à la librairie, s'approchant ici du modèle de la feuille d'errata du recueil original. Ainsi, pour ces éditeurs, il était important de publier l'œuvre dans une version qui se rapprochait le plus possible de l'original<sup>52</sup>, et cela, quoique, comme le signale Mercier, ce qui primait ce n'était pas la facture matérielle, mais le respect du texte et le fait de rendre l'œuvre à nouveau disponible. Or, au final, tant le processus de fabrication que l'objet lui-même s'apparentent au projet initial des Automatistes.

Le recueil paru aux éditions Anatole Brochu (Figure 17) prend certes la forme traditionnelle du livre relié, et non celle



**Figure 17 – Couverture du recueil réédité chez Anatole Brochu, 1973 (2e édition)**

<sup>50</sup> Il vaut la peine de citer ici, un peu longuement le récit qu'en fait Maurice Perron puisqu'il trouve beaucoup d'échos dans celui d'André Mercier : « D'un commun accord, nous avons décidé d'organiser une souscription afin de recueillir la somme nécessaire à la concrétisation de notre projet. [...] Pendant ce temps, une fois les textes dactylographiés sur des stencils, Pierre Gauvreau les avait patiemment imprimés sur la Gestetner de sa mère. Des membres du groupe venaient plier les centaines de feuilles de papier Multiscrypt blanches, jaunes ou vertes [...]. La page couverture [...] devait ensuite être préparée pour le montage. À l'aide d'une pointe métallique, nous tracions des rainures qui servaient à nous guider pour le pliage du carton bristol dans lequel on insérait les textes, avant de placer autour de l'ouvrage la bande de papier blanc sur laquelle était imprimé le mot "Manifeste" en lettres rouges<sup>(333a)</sup>. »

<sup>51</sup> Pour la réimpression l'année suivante, le mot sera simplement imprimé, sur la couverture, à l'horizontale, entre les mots « refus » et « global » écrits à la verticale comme dans l'original. (Voir Figure 17)

<sup>52</sup> On retrouve ce même souci dans l'édition anglophone de Ray Ellenwood qui reprend, à peu de chose près, la mise en page et l'apparence de l'édition Anatole Brochu.

de cahiers autonomes contenus dans une jaquette, mais il renferme toutes les composantes du recueil original : une reproduction de la couverture de Riopelle (incluant sa signature à l'arrière), un détail de la page titre et du poème de Gauvreau, le sommaire (défectueux, comme l'originale), la table des illustrations, toutes les lithographies des œuvres et les photos de Perron, ainsi que les neuf textes, incluant celui, manuscrit, de Leduc dont le format a simplement été réduit. Seule manque la feuille d'errata, les coquilles ayant été corrigées, et seules ont été ajoutées une note de l'éditeur, une page de remerciement à Maurice Perron et une pagination continue<sup>53</sup>.

Le recueil se présente donc, dans cette nouvelle édition, comme une unité, mais aussi comme un projet – celui d'Anatole Brochu – et comme une continuité, par la filiation qui s'instaure entre les deux éditeurs. Aussi le procès d'énonciation qu'on retrouve dans le paratexte de cette réédition ne concerne-t-il que la dette envers l'éditeur d'origine. Les éditeurs n'ont en effet pas pour objectif de relégitimer l'œuvre ou ses auteurs. Il n'y a donc rien dans cette réédition qui révèle le statut de l'œuvre republiée; rien qui laisse croire qu'il s'agit, comme le souligne *Le Nouvelliste*, de « la réédition la plus attendue au Québec<sup>(182)</sup> ». Les éditeurs, n'aspirant qu'à redonner à lire un recueil qui n'était plus disponible, se sont plutôt effacés derrière l'œuvre et ne l'ont pas encombrée d'un paratexte critique soulignant à gros traits sa valeur.

Or, qu'en est-il de la fortune critique de cette réédition? D'emblée, il semble que ce soit un succès. Une fierté régionale d'abord, comme en témoigne le titre de l'article du *Nouveliste* : « Ce sont des jeunes de Shawinigan qui publient LE REFUS GLOBAL<sup>(182)</sup> », mais aussi un succès commercial puisque les 2000 exemplaires de la première édition se sont écoulés en moins d'un an, obligeant les éditeurs à faire une réimpression au début de 1973. André Mercier nous apprend par ailleurs qu'une bonne part des achats provenait des cégeps qui étaient alors en expansion. Plusieurs professeurs de littérature et de sociologie se seraient donc intéressés au recueil automatiste pour parler notamment de l'émancipation du Québec et

---

<sup>53</sup> Afin d'être exhaustif, il faudrait faire mention également des conventions bibliographiques contemporaines qui obligent quelques modifications, dont le nom de l'éditeur sur la couverture, la page de *copyright* et l'achevé d'imprimer à la fin du volume. En outre, dans la deuxième impression, les photographies, pour des raisons techniques, ont été regroupées en deux groupes d'images entre les cahiers de l'ouvrage.

de la période duplessiste. Le relais scolaire étant important<sup>54</sup>, cela peut expliquer le regain d'intérêt dont jouit le recueil à la fin des années 1970 et dans les années 1980, alors que la génération d'étudiants ayant travaillé à partir de cette édition en vient à traiter à son tour de l'un ou l'autre des « *Refus global* ». Or, malgré un quotient de citation équivalent à celui du recueil original, les références à l'édition Anatole Brochu sont concentrées dans le temps : 14 des 24 se trouvent en effet dans des OSS parus entre 1977 et 1985. Avant 1977, on peut postuler que cette édition n'a pas encore atteint sa pleine diffusion, ce qui expliquerait qu'il n'y ait que 5 renvois en 5 ans. Après 1985, l'œuvre disparaît des éditions de référence jusqu'en 1998. Une première raison susceptible d'expliquer cette disparition résiderait, comme je l'ai mentionné précédemment, dans la parution des *Écrits* de Borduas en 1987, lesquels viennent faire ombre au recueil. En ce sens, il apparaît révélateur que les deux rééditions du recueil – celle-ci et celle du catalogue de 1971 – précèdent la première édition des textes de Borduas en 1974. Le tournant de la réception qui, sur le plan éditorial, consacre le texte au détriment du recueil se ferait donc autour des deux premières éditions des écrits de Borduas chez Parti pris en 1974 et 1977. Cette maison d'édition, plus connue et disposant de plus de moyens, est alors susceptible d'avoir offert une meilleure diffusion à « Refus global » sous le couvert des écrits de Borduas que n'ont pu le faire les éditions du recueil dont les tirages étaient plus restreints. Une deuxième raison qui expliquerait la disparition de l'édition Brochu après 1985 réside en effet dans l'épuisement des 3000 exemplaires de la réimpression. De fait, aujourd'hui, l'ouvrage n'est plus disponible sur le marché et son prix atteint entre 50 \$ et 60 \$ sur le marché des livres usagés, signe de sa rareté et de la valeur symbolique que lui a transférée l'œuvre originale.

La rareté des éditions du recueil *Refus global* – tant en termes de nombre que d'exemplaires – explique donc en grande partie sa disparition de la mémoire culturelle et sa réapparition ponctuelle au moment des rééditions. L'article du *Nouvelliste* au sujet de la réédition Anatole Brochu laisse entendre que c'est pour des raisons idéologiques que Maurice Perron se serait opposé jusque-là à la réédition du manifeste, « craign[ant] de voir l'œuvre tomber entre les mains d'une entreprise à but uniquement lucratif<sup>(182)</sup> ». Dans cette optique, il

---

<sup>54</sup> Thérèse Renaud affirme également dans un témoignage recueilli par *La Presse* à la mort de Claude Gauvreau qu'« on travaille dans les Cégeps sur [*Refus global* et le mouvement automatiste]. » (« Gauvreau et les "automatistes" », *La Presse*, 26 février 1972, p. C2.)

a trouvé chez les éditeurs de la maison Anatole Brochu, un groupe de jeunes possédant une philosophie proche de celle des Automatistes; il en a résulté une œuvre ne dénaturant ni la facture ni le mode de production de l'œuvre originale et dont les profits furent probablement minimes si on en juge l'obligation des quatre hommes de fermer la librairie quelque temps après pour intégrer le marché du travail<sup>55</sup>. Quant à la réédition dans le catalogue de l'exposition de 1971, malgré une appropriation ambivalente du recueil, elle respecte l'origine artistique de l'œuvre et son inscription dans l'histoire du groupe automatiste, mais il est probable que son tirage était faible, de même que le nombre de ses acheteurs. Si les deux éditions obéissent au principe de rareté qui a déterminé la diffusion de l'œuvre originale, elles ne lui permettent toutefois pas de se tailler une place permanente, voire dominante, dans l'histoire et dans la mémoire collective.

#### 7.1.3.2 Autres modes de diffusion du recueil

Si peu de gens ont lu le recueil, voire l'ont eu en main, tous en connaissent néanmoins la couverture. C'est là le signe indéniable d'une présence dans l'espace social. La jaquette dessinée par Riopelle, avec son titre rouge écrit à la verticale, a en effet servi à illustrer plusieurs articles et ouvrages portant sur les Automatistes, jusqu'à devenir, l'icône de l'œuvre dans la mémoire collective comme on le verra au chapitre huit<sup>56</sup>. Je ne m'arrêterai toutefois pas ici sur ce mode de diffusion strictement visuel, le rapprochant plutôt d'un mode plus concret de monstration : celui de l'exposition du recueil. Après quoi, je me pencherai sur la circulation commerciale de celui-ci. Il s'agit là de deux usages qui ont la particularité de rendre l'œuvre originale présente dans l'imaginaire social sans le recours à la réédition.

#### *A) Le recueil automatiste comme objet d'exposition*

C'est en 1959 qu'à ma connaissance, le recueil *Refus global* est exposé pour la première fois, au moment d'une exposition d'œuvres automatistes organisées par les Jeunes Associés du Musée des Beaux-Arts. S'amorce alors une tradition permettant au recueil d'être vu dans le cadre d'événements entourant les Automatistes, entre autres, au moment des expositions soulignant les 30<sup>e</sup> et 40<sup>e</sup> anniversaires de la parution au Musée d'art contemporain. Pourtant,

---

<sup>55</sup> Les exemplaires se vendaient alors 2,50 \$, ce qui équivaldrait aujourd'hui, selon le calculateur d'inflation de la Banque du Canada, à environ 14,50 \$.

<sup>56</sup> Voir *infra* « 8.6 La couverture de Riopelle : donner à voir le recueil », p. 512 et suiv.

déjà en 1959, Guido Molinari révélait le caractère problématique de ce mode de diffusion : « c'est à une distance respectueuse, à travers une vitrine aux parois bien fermées, que l'on peut jeter un coup d'œil sur le Manifeste et sur ses illustrations. Ainsi s'édifie l'Histoire<sup>(114, p. 46)</sup>! » Se rappelant l'aspect non conventionnel des expositions des rues Ontario et Amherst organisées par les Automatistes à peine 10 ans auparavant, Molinari constate avec étonnement l'institutionnalisation dont jouissent le groupe et son manifeste, désormais élevé au rang d'objet précieux à protéger du public.

Sans être en mesure de retracer l'ensemble de ces présentations du recueil dans le cadre d'expositions ni les types d'exhibition qui y ont été employés<sup>57</sup>, il semble que ce mode de diffusion soit assez fréquent et que, dans la plupart des cas, le recueil soit présenté, comme l'évoque Molinari, derrière une vitrine. Dès lors, le livre, valorisé pour son aspect matériel, « cesse d'être traité comme [...] porteur de signes [...] pour devenir "chose" au même titre qu'un objet ou une œuvre d'art<sup>58</sup> »; sa lecture, empêchée par le mode d'exposition, apparaît secondaire, voire futile. Contenu dans un boîtier et exposé au mur, le manifeste présente la même apparence que la photographie de la couverture reproduite à maintes reprises; le visiteur du musée voit ainsi sa connaissance iconique de l'œuvre confortée. Étalés sous la vitre d'un présentoir, les cahiers et les illustrations peuvent toutefois donner un aperçu de la diversité contenue dans l'œuvre et de son hétérogénéité matérielle; le parallèle peut donc se faire avec les diverses œuvres de l'exposition si celle-ci comprend des œuvres des divers signataires. Il demeure néanmoins que le spectateur est privé d'une part importante de l'œuvre : celle de la lecture des textes (sans compter celle de la manipulation de l'objet-livre). La difficulté posée par l'appartenance de l'œuvre à diverses disciplines, qui sera abordée ci-après<sup>59</sup>, apparaît ici de façon concrète, dans la tension entre l'œuvre à voir et l'œuvre à lire. De surcroît, en donnant à voir *Refus global*, le mode de diffusion qu'est l'exposition peut en

---

<sup>57</sup> Les expositions laissent en effet peu de traces écrites ou visuelles permettant d'y avoir accès après coup. Aussi les propos avancés ici ont-ils valeur d'hypothèses. Une étude plus approfondie sur les manières dont *Refus global* a été exposé et sur les lectures qui en ont été proposées (ou non), par exemple, à partir des panneaux explicatifs mériterait assurément une plus grande attention, mais cela dépasse à la fois mon objet et mes compétences. On sait par exemple qu'il accompagnait les 50 œuvres sur papier de Borduas lors de l'exposition *La Magie des signes* organisée par le Musée d'art contemporain en 2004. Bien qu'il soit à nouveau associé uniquement à Borduas, le recueil cadre bien en effet dans une exposition dont le titre évoque « un exposé poétique du projet pictural et surtout graphique de Borduas<sup>(426a, p. 8)</sup> ».

<sup>58</sup> Robert Escarpit, « Succès et survie littéraires », dans *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, p. 132.

<sup>59</sup> Voir à ce sujet, *infra* « 7.2.3 La réception multi et interdisciplinaire », p. 361.

proposer deux lectures distinctes : soit, il s'agit d'une œuvre d'art devant être contemplée pour sa qualité matérielle; soit, il s'agit d'une icône ayant une valeur indicielle, rappelant un moment de l'existence du groupe auquel est consacrée l'exposition. Bien qu'on puisse imaginer une exposition sur l'histoire du livre d'art ou du manifeste au Québec qui intégrerait *Refus global* pour son aspect matériel, c'est sans aucun doute la deuxième lecture qui préside aux expositions du manifeste, faisant ainsi primer les valeurs symbolique et indicielle sur la matérialité de l'objet et son contenu.

Bref, l'exposition offre au recueil automatiste un mode de diffusion qui lui permet de survivre dans la mémoire collective, mais davantage à titre d'objet patrimonial dont le souvenir doit être conservé qu'à titre d'œuvre transhistorique dont la lecture peut encore être pertinente aujourd'hui.

#### *B) Le recueil automatiste comme objet de collection*

Objet symbolique, *Refus global*, après avoir été présenté dans des expositions, intègre le marché de l'art, ce qui constitue un autre mode de diffusion susceptible de conserver une visibilité au recueil automatiste. Ainsi, comme le résume bien Robert Escarpit, « l'objet l'emportant sur la communication, la possession l'emporte sur la lecture<sup>60</sup> ». Le recueil, qui valait 1,00 \$ ou 1,50 \$<sup>61</sup> à sa parution est épuisé en moins d'un mois, et ce, malgré le fait qu'au dire d'Henri Tranquille, son prix initial « était assez cher pour l'époque », mais s'expliquait parce que « c'était une belle présentation<sup>62</sup> ».

Il est certes difficile de retracer l'histoire des ventes des exemplaires usagés de *Refus global*, mais certains articles en font mention et une enquête sommaire auprès d'acteurs du réseau m'a permis de recueillir d'autres données à ce propos<sup>63</sup>. D'emblée, la valeur du recueil semble avoir fait un bond considérable à la fin les années 1980 : en 1978, René Viau affirme dans un article qu'« aujourd'hui, un exemplaire peut valoir \$250<sup>(239)</sup> »; puis Henri Tranquille,

---

<sup>60</sup> Robert Escarpit, *op.cit.*

<sup>61</sup> Certains critiques, dont l'auteur de l'anecdote sur les tomates de la première réception<sup>(14)</sup>, avancent le chiffre de 1,00 \$, alors que d'autres, dont René Viau<sup>(239)</sup> et Henri Tranquille (voir note suivante) donnent plutôt 1,50 \$. Dans tous les cas, cela qui équivaut aujourd'hui à entre 10,00 \$ et 16,00 \$.

<sup>62</sup> *Entretiens sur la passion de lire. Henri Tranquille interviewé par Yves Beauchemin*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1993, p. 186.

<sup>63</sup> Je remercie Lauren Kratzer de la maison Heffel de Vancouver qui m'a fait parvenir un inventaire de leurs ventes d'exemplaires de *Refus global*, de même que Richard Gingras, de la librairie *Le Chercheur de trésors*, et Mathieu Bertrand, de la librairie *Bonheur d'occasion*, qui ont accepté de me parler brièvement, par courriel ou par téléphone, de leur expérience de vente du manifeste automatiste.

dans un entretien accordé à une date imprécise entre 1977 et 1993, s'étonne qu'on vende le recueil « jusqu'à quatre cents dollars<sup>64</sup> »; alors que, pour sa part, Richard Gingras, propriétaire de la librairie *Le Chercheur de trésors* depuis 1978, a vendu son premier exemplaire en 1989 à la Bibliothèque du Musée des Beaux-Arts du Canada pour 1500 \$. Or, ce n'est que dans les années 2000, que le marché de l'art s'emballe pour *Refus global*. Mathieu Bertrand, de la *Librairie Bonheur d'occasion*, se rappelle en effet qu'il y a encore 8 ou 10 ans, le recueil ne valait pas davantage que 3000 \$. De fait, en 2007, lorsque deux exemplaires, accompagnés de *Projections libérantes*, sont mis à l'encan par la Maison Heffel, maison de vente aux enchères nationale du Canada spécialisée dans les œuvres d'art, celle-ci en évalue la valeur entre 4000 \$ et 6000 \$. Or, dans les deux cas, le montant de la vente (sans les frais d'encan) s'est élevé à plus de 10 000 \$. Quelques mois plus tard, un exemplaire, encadré et accompagné de croquis, évalué entre 6000 \$ et 8000 \$, s'est vendu 31 000 \$, ce que Mathieu Bertrand qualifie de « coup de circuit » dans la vente du livre usagé. Cette vente qui a saisi l'imaginaire a eu pour effet, selon le libraire, de « faire sortir les copies », c'est-à-dire d'inciter les possesseurs à vendre leur exemplaire. Cela expliquerait que, depuis quelques années, l'attention portée au recueil repose en partie sur sa valeur marchande. Depuis le grand coup donné par Heffel, l'évaluation de l'œuvre par les maisons d'enchères a en effet augmenté, allant jusqu'à 15 000 \$, mais l'ouvrage n'a jamais atteint plus de 8500 \$, selon les informations que j'ai pu recenser. Certes, la valeur des exemplaires varie selon les conditions matérielles du livre (la présence du bandeau d'origine étant un atout), le numéro du tirage (les 50 exemplaires du tirage de tête, hors commerce à l'époque, valant davantage) et l'intermédiaire de la vente (les enchères ayant tendance à faire grimper les prix, contrairement au réseau des librairies), mais la valeur symbolique de *Refus global* et sa relative rareté<sup>65</sup> contribuent à nourrir la popularité du recueil sur le marché.

À la fin de la période étudiée, *Refus global* est donc devenu un objet de collection. Il est d'ailleurs révélateur que le nombre des ventes, tout comme la valeur, s'accroissent autour du 60<sup>e</sup> anniversaire de la publication, faisant en sorte d'orienter le discours sur l'œuvre vers ce nouveau phénomène. À cet égard, *Le Devoir* publie, en 2008, une série d'articles concernant

---

<sup>64</sup> Prix qui, selon lui, « ne tient pas debout. » (*Entretiens sur la passion de lire, op. cit.*, p. 186.)

<sup>65</sup> Mathieu Bertrand estime à une centaine le nombre d'exemplaires encore susceptibles d'être en circulation, c'est-à-dire n'appartenant pas à une bibliothèque ou à une institution gouvernementale.

la vente d'exemplaires du manifeste<sup>66</sup>, lesquels semblent remplacer en partie le discours commémoratif, si bien que Jérôme Delgado souligne, avec ironie : « Soixante ans après sa publication, le manifeste Refus Global est plus que jamais célébré. Comme objet précieux vendu aux enchères [...] ou comme prétexte à exposition<sup>(446)</sup>. »

En somme, que ce soit par le biais d'expositions ou par celui du marché de l'art, le recueil *Refus global* continue de circuler dans l'espace social et à s'inscrire dans l'imaginaire entre 1950 et 2008. Ces deux modes de diffusion pallient ainsi en partie l'absence de rééditions ou de réimpressions suffisantes pour répondre à la demande d'un public avide d'œuvres patrimoniales. Or, de ces usages faits du recueil découlent que la valeur symbolique ou économique de l'objet prend le pas sur la connaissance de son contenu – sur sa lecture.

\*\*\*

Le parcours éditorial du texte et du recueil « *Refus global* » permet de voir que les deux œuvres n'empruntent pas les mêmes voies de diffusion. Pour reprendre une distinction d'Escarpit, on peut affirmer que le pamphlet intègre l'*édition de consommation*, tandis que le manifeste relève de l'*édition de conservation*. En effet, les rééditions du texte éponyme, apparues au moment de la mort de Borduas, misent sur le statut du peintre et sur « l'image de marque » qu'acquerra « Refus global » dans le discours (« ça se parlait », affirme significativement André Mercier). Il est dès lors coopté par le domaine littéraire, lequel fait de Borduas un auteur digne d'être édité en format poche ou en édition critique. À l'opposé, le recueil *Refus global* est d'abord connu visuellement par sa couverture reproduite à plusieurs reprises et par l'exposition dont il fait l'objet lors d'événements entourant les Automatistes. Il est ainsi assimilé aux ouvrages faits pour être vus, et non pour être lus, aux livres « conçu[s] pour prendre place sur les rayons d'une bibliothèque<sup>67</sup> » – ou dans les présentoirs d'une

---

<sup>66</sup> Isabelle Paré, « Le manifeste Refus global est mis aux enchères », *Le Devoir*, 2 mai 2007, p. B9; Caroline Montpetit, « Un exemplaire original du manifeste *Refus global* en vente à Vancouver », *Le Devoir*, 24 avril 2008, p. B7; « Un exemplaire du manifeste *Refus global* sera vendu aux enchères », *Le Devoir*, 24 juillet 2008, p. B7; Caroline Montpetit, « Quel prix atteindra le manifeste du Refus global à Québec? », *Le Devoir*, 5 août 2008, p. B8; « En bref – Un exemplaire éméché du Refus global se vend 14 700 \$ », *Le Devoir*, 7 août 2008, p. B6. Véritable récit, non dépourvu de suspense, cette série d'articles témoigne du type d'intérêt que suscite le recueil en 2008. Or, à l'exception du premier<sup>(440)</sup>, qui exemplifie la teneur de ces articles, ils n'ont pas été retenus au corpus puisqu'ils ne proposent pas de lecture de l'œuvre.

<sup>67</sup> Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 133, note 1.

exposition. La connaissance – superficielle – qu’en a le public repose donc surtout sur sa matérialité (ou sur sa couverture) et sur sa valeur marchande, d’où le fait qu’il est « susceptible d’une commercialisation indépendamment du contenu<sup>68</sup> » de ses composantes. Le peu de rééditions du recueil s’explique donc, d’une part, par la forme première de son édition qui le situe d’emblée hors du réseau de l’édition commerciale, engendrant plutôt la demande et la rareté et, d’autre part, par l’usage qui en est fait dans le domaine de l’histoire de l’art, lequel le fait tendre davantage vers le livre-objet. Dans cette optique, la réédition du recueil aux éditions Anatole Brochu est venue pallier, pour un temps du moins, l’absence de réédition, tout en respectant à la fois l’importance de l’apparence matérielle de l’œuvre, qui fait signe en ce qu’elle renvoie à l’icône visuelle connue, et sa présence dans un réseau d’édition parallèle produisant, avec les moyens du bord, un nombre limité d’exemplaires.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 132.

## 7.2 Être « discipliné » : la lecture d'une œuvre pluridisciplinaire

« Le spécialiste a une mentalité de petit propriétaire terrien. Il parcourt dans tous les sens son domaine exigu pour se persuader qu'il est bien à lui, que nul envahisseur importun ne pourra désormais l'y surprendre<sup>1</sup>. »

Une fois disponible à la lecture ou à la consultation, l'œuvre, pour s'inscrire dans l'histoire, doit être prise en charge par la critique. Or, on l'a vu dans la partie précédente, la pluridisciplinarité de *Refus global* pose problème au moment de la publication originale dans un contexte où champ culturel et champ du pouvoir ne sont pas encore dissociés et où, à l'inverse, les champs disciplinaires tendent à s'autonomiser. L'autonomisation arrivant à terme dans la période couverte par la réception subséquente, la logique de spécialisation des discours que Jocelyn Létourneau associe à la société technocratique du Québec moderne<sup>2</sup> se présente comme un terrain inhospitalier pour un recueil pluridisciplinaire tel *Refus global*.

Dès 1959, Fernande Saint-Martin qui louait, dans l'œuvre automatiste, la « conjonction [...] entre des disciplines artistiques et intellectuelles<sup>(112a, p. 12)</sup> » doit se résoudre à admettre « l'échec de cette tentative de grouper dynamiquement les créateurs du verbe et du geste », échec qu'elle explique par le « morcellement actuel de la culture canadienne-française avec ses peintres d'un côté [...] et les poètes de l'autre, puis les musiciens, les auteurs dramatiques ou romanciers<sup>(112a, p. 13)</sup> ». S'ajoutent à cette liste les critiques, car le morcellement déploré par Saint-Martin dans la pratique artistique est aussi présent du côté de la critique qui se partage alors en départements universitaires, en revues spécialisées et en sous-champs de recherche.

Entre 1955 et 1970, comme le font voir chacune à leur manière Agnès Whitfield et Nicole Fortin, la *littérature québécoise* s'autonomise, c'est-à-dire qu'elle s'*invente*, selon le terme de Fortin<sup>3</sup>, sous l'égide d'une critique littéraire spécialisée, dont « l'enjeu le plus important [est] la constitution et la consécration du corpus québécois<sup>4</sup> ». Par un regard rétrospectif et métacritique sur la production antérieure, les critiques redéfinissent, à l'aune de la nouvelle identité québécoise, la tradition littéraire sur la double base d'une spécificité nationale (la

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Resweber, *La méthode interdisciplinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 16.

<sup>2</sup> Jocelyn Létourneau, « Le "Québec moderne" : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Discours social/Social Discourse*, vol. IV, n<sup>os</sup> 1-2, hiver-printemps 1992, p. 63-88.

<sup>3</sup> Nicole Fortin, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994.

<sup>4</sup> Agnès Whitfield, « Frontières critiques : 1955-1965 » dans *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature/Littérature de la critique*, Montréal, Tryptique, 1992, p. 152.

québécois) et disciplinaire (la *littérarité*). Domaine de compétence circonscrit possédant ses frontières (géographiques et linguistiques), son objet (le corpus québécois à consacrer), ses méthodes (paradoxalement « influenc[é par les] sciences sociales, et notamment la sociologie et la linguistique<sup>5</sup> ») et ses assises institutionnelles (notamment par « la restructuration des programmes d'enseignement de la littérature québécoise [et] la création de revues spécialisées, dont *Études françaises* en 1965, *Voix et images du pays* en 1967, et *Études littéraires* en 1968<sup>6</sup> »), la littérature québécoise acquiert le statut de champ de recherche autonome et reconnu. Or, cette division et cette spécialisation du travail académique, qui s'opèrent simultanément dans les autres disciplines, possèdent un revers, comme le signale le philosophe et sociologue Edgar Morin :

l'institution disciplinaire entraîne à la fois un risque d'hyperspécialisation du chercheur et un risque de « chosification » de l'objet étudié dont on risque d'oublier qu'il est extrait ou construit. L'objet de la discipline sera alors perçu comme une chose en soi; les liaisons et solidarités de cet objet avec d'autres objets traités par d'autres disciplines seront négligées ainsi que les liaisons et solidarités avec l'univers dont l'objet fait partie<sup>7</sup>.

Est-ce à dire que la constitution d'un corpus spécifiquement littéraire et québécois conçu comme un ensemble fermé et cohérent empêcherait une lecture interdisciplinaire de « *Refus global* »? Une fois coopté par la littérature, celui-ci serait-il coupé de son origine artistique ou, à l'inverse, une fois intégré dans le corpus de l'histoire de l'art, serait-il privé de toute prétention littéraire? C'est ce qu'avance Ray Ellenwood, dans *Egregore. A History of the Montréal Automatist Movement*, alors qu'il explique le peu de lectures multidisciplinaires du recueil automatiste par le fait que « *the critics of art and literature tend not to invade each other's territory*<sup>(325, p. xiv)</sup><sup>8</sup> ». C'est aussi ce à quoi je tenterai de répondre ici en m'interrogeant sur les effets de la classification disciplinaire sur les objets qui y sont à l'étude, postulant que, dans la majorité des cas, la discipline modèle ses objets plutôt que d'être modelée par eux.

Cette section poursuit donc l'étude de l'impact de la pluridisciplinarité de *Refus global* sur sa réception amorcée en deuxième partie. Il s'agira d'abord de vérifier, à l'aide des

---

<sup>5</sup> Agnès Whitfield, *art. cit.*, p. 149.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Edgar Morin, « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, n° 2, février 1998. [En ligne] <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>. (consulté le 8 août 2014)

<sup>8</sup> « Les critiques d'arts et de littérature tendent à ne pas envahir le territoire de l'autre. » (Je traduis.)

croisements entre les lectures de *Refus global* et les disciplines dont elles sont issues, l'hypothèse d'Ellenwood selon laquelle la segmentation des champs disciplinaires compromet la lecture du recueil. Puis, j'analyserai plus en détail les conséquences de ce cloisonnement sur la réception subséquente de l'œuvre automatiste, avant d'évoquer des lectures, *multi-* et *inter-*disciplinaires, du recueil rendant compte de sa diversité disciplinaire et générique.

### 7.2.1 *Segmentation des lectures*

Afin de vérifier s'il existe véritablement un confinement disciplinaire chez les critiques de 1950 à 2008 et de fournir des pistes de réflexion sur les difficultés qu'a posées à la réception de *Refus global* sa nature pluridisciplinaire, j'ai retenu les 385 OSS du corpus pour lesquels j'ai été en mesure de déterminer la discipline d'origine, en fonction du type de publication (revue universitaire, catalogue d'exposition...) ou du descriptif de celle-ci (présentation d'une revue culturelle, introduction d'une monographie...). Dans tous les cas, la classification par discipline s'est faite à partir du support<sup>9</sup> sans considération pour la lecture proposée puisqu'il s'agissait précisément de comparer le degré de concordance entre la discipline source et la lecture faite de *Refus global*. Les disciplines – ou plus largement les sphères disciplinaires – retenues sont, en ordre d'importance : la littérature (incluant le théâtre), les arts visuels, la sphère culturelle (surtout composée de revues culturelles), la sphère sociopolitique et les ouvrages multidisciplinaires (dans laquelle on trouve par exemple les recueils de textes issus de plusieurs disciplines)<sup>10</sup>. Du côté des types de lecture, on retrouve celles présentées dans la deuxième partie, lesquelles recoupent partiellement les disciplines, soit les lectures sociopolitique, littéraire, artistique, multidisciplinaire et philosophique ou morale. La catégorie « autres » comprend notamment les lectures portant sur la danse et la photographie. Les chiffres en gras dans le Tableau VI (page suivante) montrent qu'en effet les différentes disciplines tendent à privilégier des lectures convoquant leur propre compétence : 67 % des OSS provenant du milieu sociopolitique proposent une lecture sociopolitique de *Refus global*; 51 % de ceux issus de la littérature, une lecture littéraire; et 47 % de ceux relevant des arts

---

<sup>9</sup> Pour cette raison, j'ai écarté, des analyses de cette section, les articles de journaux car, même si certains paraissent dans des rubriques spécifiques, le support en lui-même demeure difficilement classifiable sur le plan disciplinaire.

<sup>10</sup> Comptant pour moins de 1 %, les OSS relevant de la sphère philosophique ou morale ont été laissés de côté tout comme ceux relevant de disciplines comme la danse, la photographie, la médecine, la musique ou autres.

visuels, une lecture artistique. On peut donc parler, pour au moins la moitié du corpus, de lectures spécialisées. Mais, une deuxième tendance se dessine : celle de l'importance des lectures sociopolitiques, et ce, peu importe la discipline source. De fait, même si seulement 10 % des OSS proviennent de cette sphère disciplinaire, 37 % des lectures en découlent, signe que les autres disciplines abordent aussi l'œuvre dans cette perspective, empruntant par exemple à la sociologie les notions d'idéologies de conservation ou de rattrapage. À l'inverse, le domaine littéraire est à l'origine de 44 % des OSS, mais seules 28 % des lectures peuvent être qualifiées de littéraires; les chercheurs en littérature auraient donc tendance à délaisser leur champ de spécialisation pour arpenter d'autres terrains, sociopolitiques (35 %) certes, mais aussi artistiques (15 %). En ce qui a trait aux arts visuels, s'ils adoptent parfois une approche sociopolitique (35 %), ils investissent peu le champ de la littérature (6 %), tendant davantage vers la multidisciplinarité (16 %). Cette distinction pourrait s'expliquer par la nature des objets des deux disciplines : les critiques littéraires, travaillant avec du texte ou du discours, trouvent dans les écrits d'artistes une matière qui leur convient, même si celle-ci appartient au domaine des arts visuels, tandis que les critiques artistiques auraient, pour leur part, une plus grande facilité à explorer d'autres médiums, comme la danse ou la photographie, qui relèvent davantage du visuel que du textuel.

**Tableau VI – Types de lecture proposée en fonction de la discipline de la source**

	socio-politique	littéraire	artistique	multidisciplinaire	philo. ou morale	autres	Total*
<b>Littérature</b>	59 (35 %)	<b>86</b> <b>(51 %)</b>	26 (15 %)	14 (8 %)	22 (13 %)	1 (1 %)	169 (44 %)
<b>Arts visuels</b>	37 (35 %)	6 (6 %)	<b>50</b> <b>(47 %)</b>	17 (16 %)	10 (9 %)	5 (5 %)	106 (28 %)
<b>Culture</b>	17 (43 %)	6 (15 %)	12 (29 %)	8 (20 %)	6 (15 %)	--	41 (11 %)
<b>Sociopolitique</b>	<b>26</b> <b>(67 %)</b>	3 (8 %)	3 (8 %)	2 (5 %)	9 (23 %)	--	39 (10 %)
<b>Multidisciplinarité</b>	5 (16 %)	8 (25 %)	11 (34 %)	7 (22 %)	3 (9 %)	3 (9 %)	32 (8 %)
<b>Total*</b>	143 (37 %)	108 (28 %)	102 (26 %)	48 (12 %)	49 (13 %)	9 (2 %)	

\*Les totaux peuvent dépasser 100 % puisqu'un même OSS peut être issu de deux disciplines (ceci n'arrive toutefois que 3 fois) ou proposer deux types de lecture.

En ce qui a trait aux OSS issus du domaine culturel et des ouvrages multidisciplinaires, ils proposent un éventail de lectures, mais surtout, en comparaison des autres disciplines, ils consacrent une plus grande proportion de leurs textes aux lectures pluridisciplinaires, bien que les revues culturelles accordent également beaucoup d'intérêt au caractère sociopolitique de l'œuvre (principalement au début de la période dans des revues comme *Liberté*, *Situations* ou *Maintenant*). Ces supports qui ne s'inscrivent pas dans une discipline précise constituent donc, par leur caractère excentré, des lieux de discours privilégiés pour le recueil et pour les composantes marginales qui y trouvent des possibilités de réactualisation.

En somme, trois tendances se dégagent de ce croisement analytique entre discipline source et type de lecture. D'abord, on constate qu'une fois sur deux, les arts et la littérature privilégient une approche relevant de leur propre compétence, confirmant ainsi partiellement l'hypothèse de lectures spécifiques correspondant à la clôture des disciplines. Ensuite, l'importance de la lecture sociopolitique, qui, dans chacune des catégories sauf les ouvrages multidisciplinaires, compte pour plus du tiers des lectures, rappelle que l'autonomisation des sphères artistiques s'est réalisée à un moment coïncidant avec l'émergence d'une nouvelle identité nationale et d'un nouveau discours historique fortement influencé par les thèses sociologiques. Il y a donc intrication du politique (au sens large) dans les discours culturels, bien que ceux-ci se veuillent autonomes. Enfin, la présence non négligeable de lectures pluridisciplinaires laisse à penser que, malgré l'autonomisation des champs, certaines périodes ou certains lieux de discours restent ouverts à la collaboration, voire à l'interaction entre les disciplines.

Je m'arrêterai, dans les pages suivantes, sur la première et sur la dernière de ces tendances, laissant de côté l'impact de la prédominance de la lecture sociopolitique sur la réception de *Refus global*, laquelle concerne surtout le texte éponyme, imprégnant ainsi tout le discours dominant, et par le fait même, parcourant de façon sous-jacente l'ensemble des phénomènes de réception dont je rends compte dans cette thèse. J'y reviendrai toutefois en conclusion pour montrer comment le contexte de segmentation disciplinaire en vient à favoriser les « super-discours » ou les discours « non constituants », selon le concept de Dominique Maingueneau.

## 7.2.2 Segmentation disciplinaire et stratégies d'appropriation

Si, à sa parution, *Refus global* a difficilement pu être pris en charge par des critiques spécialisés en raison du malaise qu'ils avaient à commenter un objet relevant de différents champs disciplinaires, il n'en va pas autrement dans la réception subséquente, alors que les disciplines, arrivées à une étape cruciale de l'autonomisation, cherchent à s'autodéfinir par l'élaboration d'une histoire et d'un métadiscours qui leur sont spécifiques. Les rédacteurs des histoires de la littérature ou des histoires de l'art québécois voulant intégrer *Refus global* à leur récit doivent donc rendre pertinente, dans l'historiographie de leur discipline, la présence de ce « manifeste d'un groupe de peintres » dont la pluridisciplinarité s'avère problématique.

### 7.2.2.1 Discipliner : faire entrer dans le cadre du récit

La compréhension de l'opération de mise en récit décrite par Paul Ricœur, qui consiste à sélectionner des faits historiques et à les organiser en une séquence narrative cohérente, permet d'expliquer en partie la réception partielle dont a été l'objet l'œuvre automatiste. Pour que celle-ci puisse participer pleinement du récit commun ou de celui d'une discipline spécifique, les historiens doivent en effet n'en retenir que quelques composantes, puis choisir, à l'intérieur de celles-ci, quelques-unes des *virtualités* qu'elles contiennent, lesquelles correspondent à l'objet et à la visée – souvent autotélique – du récit. Ainsi, dans les ouvrages relevant de la littérature, on rattache généralement l'automatisme au surréalisme français, mouvement pluridisciplinaire plus volontairement associé à la littérature qu'aux arts visuels<sup>11</sup>; « *Refus global* » est alors assimilé aux manifestes d'André Breton, lequel est un auteur et non un peintre. Bien qu'on admette, en amont, que la littérature est tributaire de la révolution artistique enclenchée par les arts visuels, en aval, on soutient que c'est « sous l'impulsion du manifeste *Refus global* [que] la littérature québécoise prend un nouvel essor<sup>(279a, p. XXVIII)</sup> ». Dès lors, on fait de l'œuvre le début d'une lignée littéraire qui comprend les poètes de l'Hexagone, ceux de la contre-culture ou d'autres plus isolés comme Roland Giguère, Gilles Hénault, Claude Haeffely ou Jean-Paul Martino qualifiés d'« épigones du mouvement

---

<sup>11</sup> Jean Éthier-Blais qualifie d'ailleurs l'automatisme surréaliste d'« expérience, significativement, littéraire, non picturale<sup>(180, p. 15)</sup> », ce que François-Marc Gagnon concède aussi, presque à contrecœur : « Quand [...] se détournant de cette “pâte” [...], les arts plastiques se sont épris de signes et de sens, ils se sont rapprochés de la littérature et du langage. Il faut bien avouer que ce fut le cas du surréalisme<sup>(152, p. 59)</sup>. »

déclenché par *Refus global*<sup>(279a, p. XXX)</sup> »<sup>12</sup>. En ce sens, c'est généralement Claude Gauvreau, poète et dramaturge, qui est retenu à côté de Borduas, comme seconde figure tutélaire de l'automatisme<sup>13</sup>. Au contraire, dans le domaine des arts visuels, le rôle de « second » du groupe (lorsqu'il y en a un, Borduas figurant le plus souvent seul) est plutôt accordé à Jean-Paul Riopelle<sup>14</sup> ou à Fernand Leduc<sup>(260, 266, 394)</sup>. « *Refus global* », pour sa part, est plutôt mis en série avec « Prisme d'Yeux » et « Projections libérantes »<sup>(136, 145, 174, 201, 261b, 278)</sup>, deux écrits de peintre(s), ce qui a pour effet de rappeler qu'à l'époque, il était courant de voir des artistes de la sphère picturale prendre position par la plume. L'inclusion d'une composante textuelle dans une histoire dont les objets sont avant tout plastiques se voit alors justifiée.

Une fois « *Refus global* » coopté par une discipline spécifique – littérature ou histoire de l'art – demeure le problème de son intergénéricité. En effet, si l'œuvre n'appartient pas d'emblée à une sphère disciplinaire, elle ne répond pas non plus à des critères génériques précis. Cela pose notamment une difficulté dans les ouvrages, comme celui de Pierre de Grandpré, qui adopte une organisation générique. Dans son *Histoire de la littérature française du Québec*, de Grandpré intègre le manifeste automatiste dans le tome III portant sur la poésie, bien qu'il en fasse aussi mention dans le tome IV parmi les essais participant « à la révolution intellectuelle vécue au Québec depuis 1945<sup>15</sup> ». Globalement, il est intéressant de constater que le statut de l'œuvre se modifie au même rythme que les intérêts génériques du champ littéraire : dans les années 1960, « *Refus global* » est en effet surtout associé à la poésie<sup>(111, 155, 157, 164)</sup>, alors que ce genre est au cœur de la redéfinition de la littérature québécoise (notamment autour des poètes de l'Hexagone); puis, après la mort de Gauvreau en 1971, il est souvent évoqué dans la sphère théâtrale<sup>(181b, 189, 204, 271)</sup>, au moment où celle-ci jouit d'une visibilité importante à la suite de la présentation des *Belles-sœurs* et de plusieurs

<sup>12</sup> Dans un article paru dans *The French Review*, intitulé « L'évolution littéraire du Québec depuis la guerre », Joseph Melançon est catégorique sur l'appartenance disciplinaire de « *Refus global* » : « La véritable rupture de ces années quarante fut plutôt un événement littéraire : le *Refus global* [sic] de Borduas, en 1948 », et ce, même s'il précise par la suite qu'il s'agit du « manifeste d'un peintre » contresigné notamment par le poète Claude Gauvreau. Le point de vue excentré de la parution (*The French Review* est une revue américaine) contribue peut-être à rendre cette appropriation légitime, sans que celle-ci ait besoin de davantage de justification. (*The French Review*, vol. LIII, n° 6, mai 1980, p. 794-800.)

<sup>13</sup> Jean Fiset affirme même que l'apport de Gauvreau au texte éponyme « serait aussi important que celui de Borduas<sup>(287b, p. 469-470)</sup> ». Sur l'importance de Gauvreau, voir aussi<sup>(153i, 157, 253, 347, 373b, 375, 419)</sup>.

<sup>14</sup> Robert Bernier écrit par exemple : « Le rôle de Riopelle dans cette aventure est fondamental : c'est lui qui insiste pour que Borduas rédige un manifeste<sup>(394, p. 169)</sup> ». Voir aussi<sup>(165, 375g, 395, 409a, 449c)</sup>.

<sup>15</sup> Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Romans, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 266.

productions collectives; enfin, depuis les années 1980, il est, le plus souvent, présenté comme un essai appartenant à la prose d'idées<sup>(231, 234, 238, 259, 287, 401, 439)</sup>, genre qui se prête bien aux analyses, tant structurales qu'idéologiques, qui occupent alors la recherche universitaire. La capacité d'adaptation du recueil à l'intérêt du moment pour un genre en particulier constitue certes un avantage pour sa réception, en cela qu'elle lui assure une présence dans le discours critique littéraire. Il demeure que la variation dans les lectures proposées témoigne également de la difficulté de la critique de le saisir dans son entièreté, et ce, en raison non seulement de la segmentation disciplinaire, mais aussi de la classification générique à l'intérieur de la discipline, qui restreint les possibilités d'appréhension des œuvres. Ainsi, comme le soulignent les directeurs de l'ouvrage *Qu'est-ce qu'une discipline?*,

le principe de spécialisation de la recherche qui se veut à la fois *logique*, par sa référence à une théorie unifiée de l'intelligibilité, et *fonctionnel*, par ses principes d'organisation de la diversité des connaissances [se révèle, au final, davantage] comme un mécanisme de standardisation des savoirs constitués que comme un aiguillon des savoirs en voie d'élaboration<sup>16</sup>.

Cette nécessité d'intégrer « *Refus global* » à un genre ou à un médium spécifique et préconstruit apparaît également dans le domaine des arts visuels. Au début de la période, le groupe est encore présenté comme appartenant au domaine pictural, ce qui correspond alors à la principale préoccupation de la discipline que Johanne Lamoureux qualifie d'ailleurs de « pictocentrique ». Puis, à compter des années 1980, une ouverture disciplinaire se fait vers des médiums comme la sculpture ou la photographie donnant ainsi une nouvelle visibilité à des artistes tels Françoise Sullivan et Maurice Perron. Patricia Smart, Rose-Marie Arbour et Johanne Lamoureux ont bien montré comment ce pictocentrisme à la base de l'institution et du discours artistiques à une certaine époque a contribué à « occult[er] et [à] refo[ul]er le caractère pourtant indéniablement interdisciplinaire des pratiques mises de l'avant par l'ensemble des signataires<sup>(407a, p. 180)</sup> » de « *Refus global* ». Les arts visuels ayant connu une autonomisation hâtive dans les années 1940, notamment grâce à des associations comme la Société d'art contemporain organisant des événements collectifs, leurs réalisations – majoritairement picturales – ont vite gagné en visibilité. Arbour affirme à ce sujet :

---

<sup>16</sup> Jean Boutier, Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, *Qu'est-ce qu'une discipline?*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Enquêtes », 2006, p. 8.

La critique journalistique fut seule, à quelques exceptions près, à commenter régulièrement les événements en arts plastiques au Québec. Il en résulta une attention particulière pour les arts plastiques et particulièrement pour la peinture. Cette situation eut pour conséquence de reléguer dans l'ombre la poésie, la danse, le théâtre et la musique<sup>(332, p. 7)</sup>.

Si cela est vrai pour la critique journalistique dans les années 1940, le quasi-monopole de la peinture dans la critique artistique se poursuit dans les années 1960, comme en font foi les titres de quelques-unes des premières histoires de l'art du Québec parues entre 1964 et 1970 : *La peinture moderne au Canada français*<sup>(138)</sup>, *Peinture vivante du Québec*<sup>(141)</sup>, *La peinture au Canada des origines à nos jours*<sup>(142)</sup>, *La peinture au Canada*<sup>(144)</sup>, *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*<sup>(145)</sup> et *Peinture canadienne-française*<sup>(163)</sup>. Dans cette perspective, comme l'ont montré Smart et Arbour dans leurs travaux portant sur les femmes automatistes, le groupe est, le plus souvent, réduit à son noyau de peintres – tous masculins, à l'exception de Marcelle Ferron qui n'expose toutefois par avec les hommes dans les années 1940 – et à leur production picturale. Les réalisations des femmes et des autres membres du groupe, tels Claude Gauvreau ou Bruno Cormier, passent alors plutôt inaperçues, de même que les écrits des peintres, voire l'aquarelle de Riopelle, qui appartient à un genre alors jugé mineur. Bref, outre « Refus global », les seules composantes du recueil qui sont retenues par les critiques d'arts visuels au début de la période sont les deux autres textes de Borduas, puisqu'ils permettent d'expliquer la peinture des Automatistes et leur positionnement dans la sphère picturale<sup>17</sup>. L'autonomisation de la discipline artistique autour du genre de la peinture explique donc en partie l'occultation des composantes marginales du recueil. Cependant, même lorsque les arts visuels s'ouvriront aux autres médiums comme la photographie ou la sculpture, l'intérêt ne se portera pas en premier lieu sur les composantes du recueil, mais sur les productions des artistes à l'extérieur de *Refus global*. De fait, même Smart, Arbour et Lamoureux qui – avec Ray Ellenwood – ont évalué et dénoncé les conséquences du pictocentrisme sur la connaissance du mouvement, orientent leurs recherches vers la production des femmes ou de Maurice Perron, sans retourner au recueil qui forme pourtant un microcosme témoin de la pluridisciplinarité du groupe.

---

<sup>17</sup> Voir par exemple l'article « Structures de l'espace pictural chez Mondrian et Borduas<sup>(152)</sup> » de François-Marc Gagnon, dans lequel celui-ci cite fréquemment les « Commentaires sur des mots courants » pour expliquer la notion d'espace dans les toiles de Borduas.

En somme, dans un contexte de cloisonnement des disciplines, les historiens ou les chercheurs en arts visuels ou en littérature qui souhaitent prendre « *Refus global* » comme objet et l'inscrire dans l'historiographie de leur discipline doivent justifier son appartenance à celle-ci et tâcher de l'associer à un genre particulier à l'intérieur du champ. Aussi, au fil des années, pour que l'œuvre demeure pertinente, opérera-t-on des déplacements dans la lecture qui en est faite afin que celle-ci continue de répondre aux préoccupations de la discipline. C'est d'ailleurs ainsi que Johanne Lamoureux explique l'avènement, dans les arts visuels, de l'intérêt pour la pluridisciplinarité des Automatistes à compter des années 1980, alors que la production artistique est déjà imprégnée des concepts postmodernes d'hybridité et d'échange :

si [...] la réception critique de *Refus global* a commencé à insister sur le profil multidisciplinaire des activités du groupe entourant Borduas, c'est qu'il en allait de la possibilité de maintenir la fonction spéculaire de l'Automatisme, de préserver le miroir idéalisé/idéalisant de la modernité culturelle québécoise<sup>(407a, p.184)</sup>.

Bref, au lieu de changer *de* mythe fondateur, c'est-à-dire de revoir les assises historiographiques et symboliques de la discipline afin que celle-ci puisse encore s'y reconnaître, on a changé *le* mythe fondateur, en en retenant un nouvel aspect le faisant mieux correspondre aux besoins et à l'image présente de la discipline. L'hétérogénéité de « *Refus global* », sur les plans tant disciplinaire que générique, contribue donc à en faire un mythe durable, en fonction d'une lecture variant au fil des ans, mais toujours partielle.

#### 7.2.2.2 Justifier la discipline

Si, dans la première réception, certains critiques avouaient d'emblée leur malaise et leur manque de compétence devant les composantes de *Refus global* n'appartenant pas à leur champ disciplinaire<sup>18</sup>, tel n'est plus le cas dans la réception subséquente, alors que le poids de l'institution savante pèse sur la crédibilité des chercheurs. Une autre stratégie visant à justifier l'intégration de l'œuvre automatiste dans leur discipline consiste donc plutôt à faire voir ce qui, dans les lectures proposées par les autres disciplines, pose problème pour l'appréhension de *Refus global*. Par exemple, les sociologues Marcel Fournier et Robert Laplante reprochent, en 1977, aux historiens de l'art de « centrer la démarche analytique exclusivement sur l'œuvre et [de] postuler que celle-ci renferme tous les éléments de son intelligibilité en même temps

---

<sup>18</sup> Voir *supra* « 5.2.3.1 La question de la compétence », p. 151 et suiv.

qu'elle en est le principe<sup>(227e, p. 104)</sup>. » Bref, ils les accusent de faire de l'œuvre une lecture trop spécialisée – restreinte à leur seul domaine d'expertise – et, de surcroît, de « manifester de grandes réticences à accepter le poids explicatif de l'influence littéraire<sup>(227e, p. 106)</sup> » et de celle du contexte sur la trajectoire de Borduas. Au lieu d'évoquer l'absence de compétence des historiens de l'art dans les domaines littéraire et sociologique – ce qui aurait pour effet de justifier leur abstention à ce sujet –, Fournier et Laplante allèguent une « réticence » de leur part envers les méthodes employées par les autres domaines pour saisir *Refus global*. Aussi laissent-ils entendre que la clôture disciplinaire opère une double coupure : restreignant, d'une part, les lectures à un seul champ de compétence disciplinaire et invalidant, d'autre part, les jugements des autres disciplines. Il est paradoxal cependant qu'eux-mêmes usent de cette stratégie de contestation de la discipline adverse pour faire valoir leur propre lecture de l'automatisme. René Payant, dans un compte rendu de l'édition des textes de Borduas dans laquelle cet article est publié<sup>19</sup>, ne manque d'ailleurs pas de souligner que Fournier et Laplante proposent eux aussi une lecture partielle de l'automatisme, combinant littérature et sociologie de l'enseignement, mais omettant les arts visuels :

Le contexte de publication (la réédition des deux textes de Borduas) justifie que les auteurs se concentrent sur Borduas écrivain – (enseignant); mais Borduas peintre existe aussi, et non pas sans conflit. Il faut donc souhaiter encore l'étude qui réunira la spécificité du travail pictural et la thèse de Fournier et Laplante<sup>(237)</sup>.

Appelant à une étude interdisciplinaire qui combinerait arts visuels, littérature et sociologie, Payant ne peut toutefois que constater la scission qui existe entre les disciplines cherchant à inclure Borduas dans leur rang. Johanne Lamoureux va plus loin en relevant la part d'opportunisme susceptible d'accompagner cette appropriation de Borduas ou de « *Refus global* » : de sa position d'historienne de l'art, elle soulève le paradoxe selon lequel l'élite culturelle qui « se place sous l'égide de ce texte, dont les signataires provenaient en grande partie du milieu des arts visuels, [n'a] jamais manifesté un iota d'intérêt supplémentaire envers ces pratiques<sup>(392h)</sup> ». Il est donc possible, en vertu de la segmentation des disciplines, de s'intéresser à « *Refus global* » à partir de la sphère culturelle sans considérer les arts visuels ou à partir de celle des arts visuels sans prendre en compte l'aspect littéraire. Pour

---

<sup>19</sup> Il est aussi publié la même année dans la revue *Possibles*<sup>(224)</sup>.

cela, il suffit de ne retenir qu'une partie des composantes et d'en orienter la lecture selon les méthodes et les préoccupations spécifiques aux intérêts de la discipline.

En somme, dans un contexte où les champs disciplinaires ont désormais atteint leur autonomie et se réclament d'un discours savant et spécialisé, les critiques qui se voient confrontés à la nature pluridisciplinaire et à l'intergénéricité de *Refus global* n'optent plus pour la modestie ou pour une voie de contournement<sup>20</sup> comme c'était le cas au moment de la parution. Au contraire, ils cherchent par différents moyens (mise en série avec des œuvres de la discipline, inscription dans un genre spécifique, discrédit des lectures adverses...) à s'en emparer. Ainsi, comme le mentionne bien Pierre Popovic, les « chercheurs et essayistes [qui veulent faire] irradier sur l'ensemble [de leur discipline] le manifeste de 1948 », corroborent « la loi selon laquelle une institution [...] s'approprie le plus de textes canoniques extérieurs à sa sphère<sup>(327, p. 148)</sup> ». N'appartenant à aucune sphère disciplinaire en particulier, « *Refus global* » se trouve donc au cœur de la tension qui existe entre les disciplines; il participe autant à la définition de la littérature qu'à celle des arts visuels, qui tous deux arrivent à l'inclure dans leur corpus et dans leur récit généalogique respectif.

Par contre, l'œuvre qui intègre les histoires littéraire ou artistique n'est, le plus souvent, saisie que partiellement, soit à partir de composantes ou de lectures privilégiées, soit à partir du texte éponyme. C'est en effet d'abord « Refus global » et son auteur, Borduas, qui sont cooptés par les différentes disciplines, puisque le texte se prête à la fois à des lectures littéraire (comme modèle de manifeste ou comme échantillon d'écriture automatiste, par exemple), artistique (comme témoin de la philosophie picturale de Borduas ou de la situation du milieu de l'art en 1948), sociologique (par le portrait du peuple québécois), historique (par la description de la décadence chrétienne) ou encore, morale, politique, ontologique, etc. Aussi, à la pluridisciplinarité du recueil qui fait se côtoyer plusieurs genres, médiums et disciplines répond une lecture multidisciplinaire, non pas de l'œuvre entière, mais uniquement du texte éponyme dont on vante la malléabilité. La polysémie du pamphlet de Borduas lui permet d'être lu par toutes les sphères disciplinaires : puisque « les termes très généraux par lesquels il stigmatise l'idéologie de conservation s'appliquent aussi bien à toutes les

---

<sup>20</sup> L'abondance des lectures sociopolitiques pourrait toutefois être perçue comme telle, puisque le fait de restreindre son discours aux idées et aux prises de position contenues dans l'œuvre évite au critique l'analyse des composantes en fonction de leur nature esthétique.

idéologies qui l'ont suivi<sup>(227a, p. 22)</sup>», le texte peut être convoqué tant pour dénoncer une situation sociale que pour asseoir une position artistique ou pour justifier une filiation littéraire. Comme le souligne Jean Fisette, qui étudie « Refus global » en parallèle avec *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe et « Yeux fixes » de Roland Giguère, le pamphlet automatiste est « le plus polyphonique des trois textes [et] aussi le plus subversif à l'égard des divisions par genres : traité d'histoire, manifeste culturel, pamphlet religieux et/ou catéchisme, prise de position "professionnelle", élaboration théorique/fictive, etc<sup>(229, p. 6)</sup>. » À lui seul, le texte éponyme forme donc une unité assez complexe pour donner prise à plusieurs lectures provenant de plusieurs sphères disciplinaires et génériques. Aussi l'ajout d'une strate supplémentaire d'hétérogénéité (celle des autres composantes du recueil) à ce que Fisette qualifie déjà de « fourre-tout » peut-il paraître non nécessaire – voire exagéré – pour qui veut rendre compte efficacement et succinctement de « *Refus global* ». Parce qu'elle donne prise à suffisamment de lectures à elle seule, la complexité sémantique et générique du texte éponyme aurait donc contribué à l'effacement des autres composantes.

### 7.2.3 La réception multi et interdisciplinaire

Il a été question précédemment des lectures interdisciplinaires du texte éponyme et des stratégies utilisées par la littérature et les arts visuels pour inscrire – bien que partiellement – l'œuvre dans leur historiographie respective. Or, qu'en est-il des OSS issus de la sphère multidisciplinaire et de ceux relevant des disciplines « Autres » du Tableau VI (p. 350)? Comme le note Ray Ellenwood, les OSS relevant d'autres disciplines sont peu nombreux en raison du peu d'attention accordée aux composantes marginales, lesquelles semblent occultées par la lutte symbolique que se livrent la littérature et les arts visuels pour s'approprier « *Refus global* » : « *while going their separate ways, the historians of Automatism in painting and literature have ignored dance and performance almost entirely*<sup>(297, p. 12)</sup><sup>21</sup>. » Jusque dans les années 1980, les composantes issues de ces disciplines sont en effet encore réduites « à un statut d'illustration documentaire<sup>(392i)</sup> », comme le constate Johanne Lamoureux. Cependant, la plupart des chercheurs qui se sont penchés sur la réception de *Refus global* l'ont constaté : à compter du 30<sup>e</sup> anniversaire de l'œuvre, un intérêt

---

<sup>21</sup> « Progressant chacun dans leurs voies, les historiens de l'automatisme en peinture et en littérature ont ignoré presque entièrement les domaines de la danse et de la performance. » (Je traduis.)

se développe pour les autres disciplines et pour les réalisations des autres membres du groupe. De fait, dans l'ensemble du corpus, les lectures multidisciplinaires triplent entre les 30 premières années (1950-1979) et la période allant de 1980 à 2008, passant de 5 % à 15 %.

L'intérêt pour la pluridisciplinarité apparaît donc avec la rupture épistémologique qui s'opère entre la période moderne, basée sur le progrès, la science et la spécialisation, et la période postmoderne qui, ayant constaté les limites et les dangers de cette idéologie, présente une vision plus relativiste et plus globale du monde. Dans le domaine des arts, ce changement de paradigme met fin aux expérimentations modernes reposant sur le principe greenbergien d'autoréférencialité<sup>22</sup> qui vise l'exploitation maximale des propriétés spécifiques des médiums (matière picturale ou sonore, couleur, rythme, espace, lumière, forme...) et dont l'exemple le plus fameux est peut-être la *Composition suprématiste : carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch (1918). À ce retranchement dans la spécificité sont alors préférées des recherches faisant éclater les cadres des genres, des médiums et des conventions institutionnelles, d'où l'émergence des installations ou du *land art* qui font sortir l'art du musée. Dans cette optique, la critique a adopté un parcours inverse à celui des Automatistes qui, si on me permet l'anachronisme, ont d'abord été *postmodernes* avant d'être *modernes*, c'est-à-dire qu'ils ont d'abord exploré collectivement la pluridisciplinarité avant de poursuivre individuellement des recherches plus proches du paradigme moderne essentialiste – je pense, par exemple, aux tableaux lumineux de Mousseau, aux monochromes de Sullivan, aux tableaux géométriques de Leduc ou à l'exploréen, forme d'écriture sonore, de Gauvreau. À l'inverse, la critique a d'abord étudié les productions individuelles – et spécifiquement picturales – de ces artistes avant de s'intéresser à la pluridisciplinarité du groupe.

En observant l'ouverture progressive de la critique vers la pluridisciplinarité à partir des années 1980, on pourrait dégager trois phases : d'abord, un intérêt pour les composantes marginales prises individuellement; puis, une approche multidisciplinaire du recueil et des pratiques automatistes; enfin, l'émergence de véritables lectures interdisciplinaires de l'œuvre. La première de ces phases, qui ne concerne pas directement le recueil, sera examinée au chapitre huit; je me pencherai plutôt ici sur les deux autres.

---

<sup>22</sup> Clément Greenberg, « Modernist Painting », *Art and Literature*, n° 4, 1965, p. 100-110.

### 7.2.3.1 La réception multidisciplinaire

Les premières études du recueil *Refus global* prenant en compte son aspect pluridisciplinaire peuvent être qualifiées de multidisciplinaires<sup>23</sup>, la multidisciplinarité se définissant comme

une approche qui juxtapose des disciplines. La juxtaposition favorise l'élargissement du savoir, de l'information et des méthodes. Les disciplines demeurent cependant distinctes [...]. On reconnaît cette tendance dans les congrès, les publications et les projets de recherche qui présentent différents aspects d'un même sujet<sup>24</sup>.

Ainsi, les numéros de revues ou les actes de colloque qui regroupent des textes de divers spécialistes de littérature, d'arts visuels, de danse, de sociologie, etc. se penchant, chacun de leur côté, sur le manifeste automatiste ou sur les activités du groupe produisent un panorama multidisciplinaire qui rend compte des multiples aspects du mouvement à partir de différents points de vue et de différentes méthodes. La synthèse de ces divers points de vue incombe toutefois au lecteur – ou, parfois, au directeur de la publication – qui doit dégager, par une lecture d'ensemble, les liens, les cohérences ou les contradictions découlant de la juxtaposition des divers textes. Par exemple, un dossier comme celui que la revue culturelle *Spirale* fait paraître en 1999, bien qu'il ait été « conçu sous la forme de dialogues, lectures croisées laissant affleurer des points de tangence et de rencontre, mais aussi des dissonances et des discordances, non moins précieuses que les précédents<sup>(392a)</sup> », ne met pas en évidence et n'interrogent pas ces points de contact qui se dégagent en effet de la coprésence d'articles portant, par exemple, sur la pièce *Les oranges sont vertes* de Gauvreau ou sur le film *Les Enfants de Refus global* de Manon Barbeau. Le recueil (ou plutôt ici les événements entourant le 50<sup>e</sup> anniversaire de sa parution) est néanmoins envisagé comme un objet pluridisciplinaire dont les diverses parties sont susceptibles de susciter, selon les disciplines, des lectures distinctes. Moins qu'un bilan ou qu'une synthèse, la lecture multidisciplinaire se présente donc comme une vue d'ensemble.

De façon similaire, on peut inclure dans cette catégorie les nombreux OSS, comme la notice du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (DOLQ)*, qui proposent un descriptif des diverses composantes, sans donner une lecture globale du recueil. Jean Fisette dans le

---

<sup>23</sup> Bien que, pour plusieurs théoriciens, *pluri-* et *multi-*disciplinarité définissent sensiblement la même réalité, j'utiliserai le premier pour décrire la composition de l'œuvre et le deuxième pour désigner le type de lecture qui en est faite.

<sup>24</sup> Julie Thomson Klein, « Une taxinomie de l'interdisciplinarité », *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol. 7, n° 1, 2011, p. 18.

*DOLQ* témoigne en effet de l'obstacle que constitue pour sa réception l'hétérogénéité du recueil : « Les sujets touchés sont nombreux et inextricablement enchevêtrés, de sorte qu'il est difficile d'en faire une présentation analytique sommaire qui soit satisfaisante<sup>(279c, p. 855)</sup>. » Avant de présenter les composantes individuellement, il tente tout de même d'en dégager une cohérence, laquelle repose sur le rôle fédérateur du texte éponyme :

ces textes forment un ensemble assez hétérogène; en revanche, cet aspect « anthologie » est compensé par le manifeste initial qui prédomine nettement et qui confère une orientation et une signification polémiques telles que l'ensemble en ressort avec cohérence<sup>(279c, p. 855)</sup>.

Conséquemment à cette prédominance du texte éponyme, Fissette lui consacre deux colonnes de son article, alors qu'il n'en réserve qu'une et demie pour les cinq autres textes du recueil qu'il commente (les textes de Gauvreau ayant droit à leur propre notice rédigée par André-G. Bourassa ailleurs dans le dictionnaire). L'énumération des diverses composantes révèle certes un souci de rendre compte de l'œuvre entière, mais leur dispersion et l'absence de mise en relation entre elles révèlent aussi la difficulté qu'une telle tâche suppose en raison du caractère hétérogène du recueil et de la présence du texte éponyme chapeautant l'ensemble. La seule allusion à une lecture intertextuelle dans cet article subordonne d'ailleurs le pamphlet de Leduc à celui de Borduas en en faisant une simple reprise elliptique<sup>(279c, p. 857)</sup>.

Les lectures multidisciplinaires, malgré l'obstacle que constituent la mise en commun et l'harmonisation des diverses lectures, témoignent en somme d'une redécouverte et d'un intérêt pour les auteurs des composantes marginales et pour le recueil lui-même. Elles prennent place, le plus souvent, dans des revues culturelles ou des ouvrages collectifs qui, parce qu'ils n'appartiennent pas d'emblée à une sphère disciplinaire spécifique, peuvent regrouper diverses lectures provenant d'un ou de plusieurs chercheurs s'intéressant au groupe automatiste. Ces supports forment ainsi des lieux de discours propices à l'ouverture multidisciplinaire, laquelle permet de dresser un large panorama critique, donnant une impression d'exhaustivité. « [L]a multidisciplinarité [étant] encyclopédique de nature<sup>25</sup> », comme le stipule Julie Thomson Klein, elle suppose le cumul d'informations de diverses provenances et la mise en parallèle de points de vue sur un même sujet, rendant ainsi possibles, par la suite, les lectures interdisciplinaires.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

### 7.2.3.2 La réception interdisciplinaire

Alors que l'approche multidisciplinaire suppose une juxtaposition et une complémentarité des points de vue sur un même objet, les lectures interdisciplinaires procèdent par interaction et intégration des démarches issues de plusieurs disciplines permettant « une compréhension plus holistique d'une question générale ou d'un problème commun<sup>26</sup> ». Peu d'OSS portant sur *Refus global* ont en ce sens proposé des lectures englobantes des différentes composantes du recueil, convoquant à la fois des concepts issus des sciences sociales, de la littérature, des arts visuels, voire de la danse, de la photographie et de la psychologie. Bien que peu nombreuses, je ne recenserai pas ici toutes ces lectures, d'une part, parce que cela alourdirait inutilement mon propos, d'autre part, parce que la frontière entre *multi-* et *inter-*disciplinarité n'est pas clairement définie<sup>27</sup>, ce qui m'amènerait à faire des choix arbitraires pour construire un corpus de lectures interdisciplinaires. Je m'arrêterai donc plutôt sur trois lectures – dont une plus longuement – qui ont en commun d'aborder l'œuvre sous l'angle de sa généricité. Dans les trois cas, *Refus global* – pluridisciplinarité oblige – est rattaché à une forme ou à un genre qui se situe lui-même entre deux ou plusieurs disciplines : l'essai « se trouve en porte-à-faux [...] entre la littérature et la philosophie<sup>(234, p. 7)</sup> »; le recueil peut accueillir des textes et illustrations de tous genres; et le livre d'artistes se situe entre littérature et arts visuels.

L'ouvrage de Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire*, s'inscrit moins dans un contexte de lectures interdisciplinaires que dans la vague des lectures structuralistes des années 1980 qui cherchaient à déterminer les traits définitoires de certaines formes littéraires. Se penchant sur différents types d'essais, Terrasse fait de *Refus global* une « œuvre-échantillon » afin de montrer que « le manifeste comme *genre littéraire* a partie liée avec la conscience de son *historicité*<sup>(234, p. 114, je souligne)</sup> ». Comme le révèle cette phrase, Terrasse emprunte à la fois à la littérature, à la philosophie et à l'épistémologie de l'histoire pour son

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>27</sup> Par exemple, dans les actes du colloque *Les Automatistes à Paris*, qui comprennent une vingtaine de textes, on retrouve à la fois des articles envisageant « *Refus global* » ou les Automatistes dans une perspective strictement sociopolitique, artistique ou littéraire et des lectures interdisciplinaires faisant voir comment des thèmes fondateurs comme le surréalisme ou la conception du rêve traversent et relient les différentes productions. Aussi les textes contenus dans cet ouvrage relèvent-ils à la fois de la multidisciplinarité et de l'interdisciplinarité. De même un texte comme « ...les mots de *Refus global* » de Josée Bélisle<sup>(261c)</sup> qui propose une lecture littéraire de l'ensemble des composantes textuelles du recueil, mais qui est rédigé par la conservatrice du Musée d'art contemporain de l'époque et qui est inclus dans un catalogue d'exposition constituée à la fois un cas de juxtaposition et d'interaction entre la littérature et les arts visuels.

étude de *Refus global*, usant ainsi d'une approche interdisciplinaire même si son discours est ancré dans une discipline précise, la littérature. Sa méthode, l'analyse rhétorique, convient aux diverses pratiques disciplinaires et elle permet de dégager la fonction (définition, preuve par l'analogie ou par l'exemple...) de chacune des composantes à l'intérieur du recueil. Aussi, selon l'essayiste, l'unité du recueil ne serait-elle pas d'abord thématique, mais philosophique : le partage de motifs comme le rêve, la transgression ou la foi ne serait en fait que l'effet d'une communauté d'esprit, d'une « pensée totale, appelée “inconscient”<sup>(234, p. 115)</sup> ». Autrement dit, « l'unité thématique existe parce que les auteurs participent au même projet, s'entendent sur les mêmes objectifs<sup>(234, p. 116)</sup> », d'où l'intérêt d'une étude comme la sienne qui s'attache à dégager la fonction rhétorique des composantes en regard d'un objectif commun. Au final, Terrasse fait voir l'interdépendance qui existe entre les deux types de discours présents dans le recueil, soit le discours actif (les œuvres de Gauvreau et les composantes iconographiques) et le discours explicatif (les textes de Borduas, Cormier et Sullivan<sup>28</sup>) : alors que, globalement, les « faits artistiques commandent le contenu et l'organisation des textes discursifs<sup>(234, p. 117)</sup> », « [e]n revanche, englobés dans l'essai, les textes d'imaginations voient leur statut se modifier : ils ne se justifient que par leur prolongement théorique<sup>(234, p. 118)</sup>. » En d'autres mots, les composantes essayistiques du recueil occuperaient une fonction de conceptualisation qui découlerait des œuvres d'imagination dont la fonction serait plutôt anecdotique; le recueil ferait alors se juxtaposer différentes phases du processus de réflexion allant du particulier vers l'universel, d'où l'usage, dans les composantes essayistiques, de « mots dont la caractéristique est d'être à la fois abstraits et plurivoques<sup>(234, p. 136)</sup> », tels « magie », « amour », « mystères » ou « vertige ». Cette opposition entre « prédicats qualificatifs » (description statique du référent « automatisme ») et « prédicats fonctionnels<sup>(234, p. 135)</sup> » (extrapolation d'un modèle universaliste) expliquerait donc la capacité de survie d'un texte comme « Refus global » pouvant signifier en dehors de son contexte de parution initial, alors que les œuvres d'imagination posséderaient un caractère autotélique et singulier, qui rendrait difficile leur insertion dans d'autres contextes.

---

<sup>28</sup> Terrasse n'évoque pas le texte final de Fernand Leduc, lequel se situerait, à mon sens, à la fois dans l'explication, par la synthèse de la pensée automatiste qu'il opère en quelques mots, et dans l'action par la force perlocutoire que lui confère son ton déclaratif et sa forme de tract manuscrit.

Plus récemment, Julie Gaudreault, dans son essai *Le recueil écartelé : Étude de Refus global* propose une analyse des effets et de la portée de la structure recueillistique de l'œuvre automatiste à partir d'une « lecture de la dynamique d'ensemble de l'ouvrage, textes et iconographie, déplaçant le point de vue de “Refus global” vers *Refus global*<sup>(442, p. 10)</sup> ». À nouveau, bien que l'étude de Gaudreault se situe pleinement dans la sphère littéraire, celle-ci convoque, outre la catégorie de genre empruntée à Jean-Marie Schaeffer, des notions de linguistique (Charles W. Morris), de rhétorique (Marc Angenot) et de sémiotique (Charles Sanders Peirce), ces dernières étant utilisées dans les théories photographiques de Philippe Dubois et de Roland Barthes. Cet éventail disciplinaire lui permet notamment de faire voir comment cohabitent et collaborent les matériaux graphiques et linguistiques dans le recueil et les affinités discursives et formelles entre les composantes. Par cette poétique du recueil, Gaudreault arrive à mettre en lumière le caractère collectif de *Refus global*, lequel est fondé sur la complémentarité des composantes dans un recueil dont la cohésion repose précisément sur la *polyauctorialité*, la *polygénéricité* et l'*intergénéricité*.

Enfin, j'ai proposé, en 2011, une lecture de *Refus global* comme livre d'artistes<sup>29</sup>, lecture que faisait au même moment Alisa Bélanger dans une thèse à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA)<sup>30</sup>. Chacune de notre côté et dans des perspectives différentes, nous avons prolongé la réflexion de Julie Gaudreault, laquelle évoque cette possibilité dans son essai, mais la rejette rapidement pour mieux soutenir sa propre thèse : « bien qu'il [*Refus global*] puisse s'apparenter, à première vue, au livre d'art ou à l'objet d'art : il s'agit bien d'un recueil littéraire<sup>31</sup>. » Comme je l'évoquais en deuxième partie<sup>32</sup>, il semble donc qu'à l'exception de rares travaux<sup>33</sup>, le manifeste automatiste n'ait jamais été envisagé comme un livre d'artistes,

---

<sup>29</sup> Voir Sophie Dubois, « Refus global ou comment faire les frais d'une présentation », dans Stéphanie Bernier, Sophie Drouin et Josée Vincent (dir.), *Le Livre comme art. Matérialité et sens*, Québec, Nota bene, « Sciences humaines/littérature », 2013, p. 83-98. Une partie de cette section est tirée de cet article.

<sup>30</sup> Alisa Bélanger, « Works with No Margins: Francophone Book Art in Postcolonial Area » [thèse de doctorat], French and Francophone Studies, University of California, Los Angeles, 2011.

<sup>31</sup> Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*, Québec, Nota bene, 2007, p. 11-12.

<sup>32</sup> Voir *supra* « 5.1.3.2 Le livre d'artistes », p. 131 et suiv.

<sup>33</sup> Outre ceux qui seront mentionnés ci-après, je tiens à signaler que Sébastien Dulude, dans l'ouvrage tiré de son mémoire de maîtrise, évoque le recueil parmi les initiatives d'éditions artisanales qui, dans les décennies 1940 et 1950, faisaient collaborer auteurs et artistes (*Esthétique de la typographie : Roland Giguère, les éditions Erta et l'École des arts graphiques*, Montréal, Nota bene, 2013, p. 57). Par ailleurs, la maison d'édition Art global, dont le titre fait clin d'œil au manifeste, se spécialisait au départ dans la publication de livre d'artistes au tirage limité, signe que les fondateurs avaient probablement perçu cette spécificité dans le

et ce, malgré plusieurs caractéristiques l’y apparentant : une pluridisciplinarité faisant coopérer auteurs et plasticiens, un tirage limité dont les exemplaires sont numérotés à la main, un mode de production artisanale et un positionnement hors des circuits commerciaux de l’édition. L’une des raisons qui empêchaient une telle lecture au moment de la parution de *Refus global* en 1948 était l’inexistence de cette catégorie générique à l’époque au Québec. Or, qu’en est-il dans la réception subséquente, alors qu’à partir de 1980 paraissent des ouvrages tels le *Répertoire des livres d’artistes du Québec, 1900 à 1980* ou des dossiers de la revue comme ceux sur « L’objet-livre » et « Le livre-texte » de la revue *Études françaises*<sup>34</sup>, parutions qui témoignent de l’élaboration d’une réflexion sur le livre d’artistes au Québec?

Il semble d’abord que *Refus global* ait été victime de sa pluridisciplinarité qui le situait entre deux conceptions du rapport texte-image : d’une part, celle selon laquelle l’image est inféodée au texte – conception privilégiée par les littéraires qui n’ont pas hésité à publier les textes de Borduas ou de Gauvreau individuellement, laissant de côté les photographies qui les accompagnaient dans l’œuvre originale – et, d’autre part, celle qui fait du livre un objet d’exposition, d’abord visuel, dont la lecture est secondaire et parfois même rendue impossible par le mode d’exposition choisi – conception qui est davantage l’apanage des historiens de l’art<sup>35</sup>. Or, l’avènement récent, dans le milieu universitaire, des études interdisciplinaires et intermédiaires qui remettent en cause la coupure entre les champs d’expertise, fait en sorte que *Refus global* peut bénéficier de nouvelles lectures qui tiennent compte de l’ensemble des pratiques artistiques qu’il regroupe. Il demeure néanmoins que l’ouverture interdisciplinaire et l’intérêt pour le livre d’artistes n’ont pas encore conduit à réévaluer le statut du manifeste en ce sens. De fait, les rares personnes qui ont rapproché *Refus global* de la catégorie du livre d’artistes lui ont finalement refusé ce statut. Outre Julie Gaudreault déjà citée, on peut mentionner Danielle Blouin qui, si elle évoque « le contre-coup libérateur de *Refus global*<sup>36</sup> » à la fin de son ouvrage *Un livre délinquant : les livres d’artistes comme expériences limites*,

---

recueil original. (Voir « À propos », *Art global*. [En ligne] [http://www.artglobal.ca/index.php?com=apropos&lang=fr\\_FR](http://www.artglobal.ca/index.php?com=apropos&lang=fr_FR) (consulté le 11 août 2014)).

<sup>34</sup> « L’objet-livre » [dossier], *Études françaises*, vol. 18, n° 2, automne 1982 ; « Le livre-texte » [dossier], *Études françaises*, vol. 18, n° 3, hiver 1982.

<sup>35</sup> Sur ces deux modes de réception, voir *supra* « 7.1.2 Rééditions du texte éponyme », p. 323 et « 7.1.3.2 Autres modes de diffusion du recueil. A) Le recueil automatiste comme objet d’exposition », p. 343.

<sup>36</sup> Danielle Blouin, *Un livre délinquant : les livres d’artistes comme expériences limites*, Saint-Laurent, Fides, 2001, p. 155.

ne retient pas l'œuvre dans sa chronologie, reprenant plutôt la périodisation proposée par Sylvie Alix, une spécialiste du domaine, qui fait d'*Illusions apprivoisées* de Roland Giguère, paru en 1953, le premier livre d'artistes québécois; de même, Michel Brisebois, après avoir qualifié *Refus global* de « tentative vers le livre d'artiste » situé quelque part entre le « [l]ivre de luxe mal imprimé ou [le] manifeste de luxe », conclut qu'il s'agit plutôt d'« un ouvrage collectif par des artistes représentant des domaines variés, conscients de l'apparence de l'objet, mais limités par les moyens financiers et techniques<sup>37</sup> ».

À la lumière de ces hésitations, Alisa Bélanger explique la difficulté à envisager *Refus global* comme livre d'artistes par la tendance des chercheurs à vouloir faire correspondre leur lecture aux définitions déjà existantes :

*Paradoxically, those scholars who are the most immersed in book art history often abandoned their own reasoning that suggested Refus global should be read as an artist's book [...] in order to avoid being accused of neglecting its already established parameters<sup>38</sup>.*

Allant plus loin que ma suggestion de considérer *Refus global* comme un « livre d'artistes avant la lettre », Bélanger propose carrément de revoir l'histoire du genre pour faire du recueil le premier modèle du livre d'artistes au Québec. Ceci exige d'élargir la définition du genre pour y inclure les « trouvailles », trop longtemps négligées, aux dires de Yves Peyré du « livre pauvre », « livre d'autant plus inventif qu'il était dénué de moyens financiers<sup>39</sup> ». En outre, si on considère, avec Sylvie Alix, que les traits définitoires des livres d'artistes « réside[nt] davantage dans leur conception et leur réalisation que dans les déterminismes techniques ou matériels<sup>40</sup> », bref, que le choix des matériaux importe moins que le « degré de participation de l'artiste au livre<sup>41</sup> » (entre autres par l'élimination des intermédiaires), l'« acte collectif<sup>42</sup> » que constitue *Refus global* peut très bien s'inscrire dans cette catégorie.

---

<sup>37</sup> Michel Brisebois, « Les Automatistes et le livre » [mémoire], *Commission royale d'enquête du Canada sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada 1949-1951*, Bibliothèque et Archives du Canada, 1998. [En ligne] <http://www.nlc-bnc.ca/2/5/h5-301-f.html> (consulté le 14 août 2014).

<sup>38</sup> Alisa Bélanger, *op. cit.*, 2011. « Paradoxalement, ces chercheurs qui sont les plus immergés dans l'histoire du livre d'art abandonnent souvent leur propre raisonnement suggérant que *Refus global* pourrait être lu comme un livre d'artistes [...] afin d'éviter d'être accusé de négliger les paramètres déjà établis. » (Je traduis.)

<sup>39</sup> Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 35, cité dans Alisa Bélanger, *op. cit.*, p. 106.

<sup>40</sup> Sylvie Alix, « Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec », *Art Librairies Journal*, vol. 21, n° 3, p. 49.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Envisager *Refus global* comme un livre d'artistes, c'est donc en faire une lecture interdisciplinaire qui interroge les interactions entre textes et images de même que celles entre la forme et son contenu. C'est en effet reconnaître que la forme du recueil participe de la logique même du manifeste, le support ayant visiblement été conçu dans le but d'accueillir une œuvre de type contestataire. L'aspect bâclé et disparate, le caractère éphémère, ainsi que la typographie (alternance des caractères noirs et rouges, présence de textes manuscrits) relèvent de choix esthétiques propres à remplir la fonction manifestaire. Le côté subversif et l'effet d'immédiateté du genre manifeste, qui adopte carrément, avec le texte de Leduc, la forme du tract, soutiennent aussi la contestation des formes et des genres artistiques, de même que la critique sociale contenues dans le recueil. De surcroît, l'hétérogénéité du recueil répond à l'objectif premier du manifeste, soit celui d'attester l'existence du groupe et de faire advenir « un espace collectif de réflexion<sup>43</sup> », voire de création. Puisque l'œuvre inclut l'ensemble des pratiques artistiques des membres du groupe et reflète leurs positions sociopolitiques et artistiques, elle devient pour ainsi dire « un véritable microcosme automatiste, une exposition miniature<sup>44</sup> » qui permet aux artistes d'obtenir une visibilité plus large, mais aussi plus intime, auprès du public. C'est bien là une des spécificités du livre d'artistes mentionnées par Alix :

Le livre d'artiste[s], feuilleté par un seul spectateur à la fois, représente un moyen privilégié de partager un moment d'intimité avec les travaux d'un [ou de plusieurs] créateur[s], par le contact direct qui s'établit entre le spectateur-lecteur et l'œuvre. Cette particularité, dans la prise de connaissance d'une œuvre, démontre que le livre comme support présente un avantage que n'offre [*sic*] pas les cimaises d'un musée<sup>45</sup>.

On se souvient qu'à l'origine le recueil devait servir de catalogue d'exposition et c'est d'ailleurs ainsi que le décrit Pierre Gauvreau en 1997, énumérant les composantes contenues dans l'œuvre :

En plus du manifeste, on y trouvait des textes poétiques et dramatiques, des photos illustrant le travail des danseuses du groupe et celui de Claude Gauvreau dans sa dramaturgie. L'ouvrage comprend aussi des textes analytiques sur l'expression artistique des reproductions de tableaux, quelques notes de Paul-Émile Borduas sur la

---

<sup>42</sup> Propos de Borduas cités dans Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-20 « Les automatistes », janvier-août 1969, p. 71.

<sup>43</sup> Julie Gaudreault, *op. cit.*, p. 31.

<sup>44</sup> Julie Gaudreault, *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*, Québec, Nota bene, 2007, p. 35.

<sup>45</sup> Sylvie Alix, « Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec », *Art Librairies Journal*, vol. 21, n<sup>o</sup> 3, p. 50.

peinture et certains tableaux, comme s'il s'adressait au lecteur qui s'apprêtait à circuler au milieu d'une exposition<sup>(354, p. 47)</sup>.

À mi-chemin entre le livre traditionnel et l'exposition, le livre d'artistes invite en somme « le spectateur-lecteur [...] à lire le visuel et à regarder le textuel<sup>46</sup> ». Aussi ce type de lecture – qui correspond également à certains égards à celle du recueil ou de l'essai – exige-t-il des compétences et une sensibilité particulières – multidisciplinaire – de la part du lecteur ou du critique, et il requiert également que celui-ci sorte des définitions convenues de disciplines, de genres ou de formes pour considérer d'abord les potentialités et les spécificités de l'œuvre.

\*\*\*

Revenons donc pour conclure sur les trois tendances qui ressortent de la comparaison entre les types de lectures de « *Refus global* » et les disciplines sources dont elles sont issues.

Dans un premier temps, des lectures spécialisées prennent effectivement en charge l'œuvre automatiste et cherchent à l'inclure dans les récits historiographiques et dans le corpus d'une discipline spécifique (littérature, arts visuels ou sociologie), notamment en mettant en évidence certains traits définitoires propres à la discipline ou à une catégorie générique spécifique. Or, cette tendance à vouloir intégrer l'œuvre dans des schémas préétablis a eu pour conséquence d'empêcher la saisie pluridisciplinaire du recueil. En outre, la malléabilité du texte éponyme fait en sorte qu'il gagne en visibilité, en cela qu'il peut être saisi par diverses disciplines. Comme l'a bien noté Brigitte Deschamps avant moi, non seulement « *Refus global* » est l'objet d'une appropriation par « de nombreux champs, aussi bien littéraire, qu'artistique ou encore sociopolitique », mais chacun d'eux « en propos[e] des lectures qui reflètent à leur tour la polysémie inhérente au texte lui-même. » Aussi, Deschamps en conclut-elle, que « c'est finalement, en raison de ce double intérêt, que le texte survit en-dehors de son contexte initial de publication<sup>47</sup> », au contraire, ajouterai-je, des composantes marginales qui, comme on l'a vu dans l'étude de Jean Fisette, ont un caractère plus anecdotique et se prêtent moins à une lecture *tous azimuts*.

---

<sup>46</sup> Claudette Hould, Sylvie Alix et Milada Vlach, *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1991-1992*. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1993, p. 14.

<sup>47</sup> Brigitte Deschamps, « La réception de *Refus global* de 1948 à 1988 » [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études des arts, 1998, p. 61.

Dans un deuxième temps, il faut rappeler que 37 % des OSS retenus au corpus statistique de cette section (ceux dont la discipline est identifiable) abordent l'œuvre dans une perspective sociopolitique. À une époque où les discours sont fragmentés et hyperspécialisés, le grand champ disciplinaire que je qualifie volontairement du terme vague de « sociopolitique » figure parmi les « superdiscours [politique, publicitaire, économique...] qui pallient l'absence de recodage » que fournissaient auparavant des grands modèles épistémologiques comme la cosmogonie ou à la théologie<sup>48</sup>. Ces « superdiscours » qu'on pourrait comparer à ce que Dominique Maingueneau nomme les « discours non constituants », ne relevant pas d'une logique autonome, jouissent d'une certaine polyvalence qui leur permet de rendre compte d'une situation selon divers points de vue, empruntant notamment aux autres discours. Ils s'opposent, chez Maingueneau, aux « discours constituants », telles la littérature, la philosophie ou la science, qui « se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même<sup>49</sup> » et qui possèderaient, dans la société, une aura d'autorité. Ainsi, selon l'analyste du discours, « le journaliste aux prises avec un débat de société en appellera à l'autorité du savant, du théologien, de l'écrivain ou du philosophe, mais non l'inverse<sup>50</sup>. » Or, dans le cas de la réception de « *Refus global* », c'est plutôt le contraire qui s'observe, c'est-à-dire que la littérature et les arts visuels recourent bien davantage au discours sociopolitique que l'inverse. Qu'en penser? Cela invalide-t-il la théorie de Maingueneau? Certes, non, mais il convient tout de même de la remettre en perspective en fonction de l'œuvre à l'étude et du contexte de celle-ci. Le cadre québécois semble en effet peu propice à avaliser cette hiérarchisation des discours qui ferait de la littérature un des *archéion* de la collectivité, apte à donner sens à ses actes. Au contraire, la littérature québécoise, du moins selon la conception qui en a été privilégiée durant une grande partie de la période à l'étude, repose davantage sur un substrat sociopolitique – ce qui fait dire à Michel Biron que la littérature québécoise est « liminaire » et que son autonomie est encore relative<sup>51</sup>. Aussi, à l'inverse de ce qui est décrit chez Maingueneau, la sphère sociopolitique apparaît-elle au Québec comme le discours auquel les

<sup>48</sup> Jean-Paul Resweber, *La méthode interdisciplinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 23.

<sup>49</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U », 2004, p. 47.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

<sup>51</sup> Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, PUM, « Socius », 2000.

discours plus spécialisés – bien qu’autonomes – vont emprunter; cela ressort, selon Micheline Cambron, « du prestige des sciences humaines et sociales, censées offrir des énoncés dont la valeur de vérité est plus forte que ceux des littéraires », ce qui en fait des « autorités<sup>52</sup> ». Se situant en dehors des luttes d’autonomisation des disciplines – lesquelles s’autonomisent d’ailleurs d’abord par rapport au champ du pouvoir –, le discours sociopolitique occupe donc une position privilégiée, il est favorisé par rapport aux discours qui exigent une spécialisation et une clôture par rapport aux autres sphères discursives, ce qui expliquerait le nombre important de lectures de « *Refus global* » relevant du discours sociopolitique et, par le fait même, l’importance accordée au texte éponyme qui répond précisément aux besoins d’une lecture cherchant dans l’œuvre des références à la société, à son histoire, à ses conditions de vie. C’est également la conclusion à laquelle arrive Ray Ellenwood qui affirme :

*Significantly, neither Gauvreau’s plays, nor the reproduced works of art, nor the essays of Sullivan and Cormier elicited much specific response in the press. Attention was focused on Borduas’ manifesto, a “clear” statement with obvious political overtones, something commentators could handle much more confidently than artifacts*<sup>(325, p. 145)</sup><sup>53</sup>.

Enfin, depuis quelques années, les lectures semblent délaisser quelque peu la sphère sociopolitique pour s’intéresser plutôt aux autres arts présents dans le recueil, ouvrant ainsi la voie à des lectures *multi-* et *inter-*disciplinaires. Il s’agit peut-être là moins d’un simple signe d’ouverture que d’un signe que l’autonomisation des disciplines est assez bien constituée pour permettre les interactions sans que celles-ci se sentent menacées. De fait, dans la plus récente histoire de la littérature retenue au corpus, celle réalisée par Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, l’appartenance de « *Refus global* » au milieu des arts visuels est clairement établie, sans que son inclusion dans un ouvrage d’histoire littéraire semble poser problème : le recueil est en effet présenté comme émanant du champ pictural<sup>(441, p. 282)</sup> et comme le fruit « du milieu artistique, auquel se joindra le poète et dramaturge Claude Gauvreau<sup>(441, p. 289)</sup> ». Les auteurs mentionnent même que la mythification de l’œuvre est le

---

<sup>52</sup> Micheline Cambron, « Lecture et non-lecture de *Jean Rivard* d’Antoine Gérin-Lajoie », dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Transmission de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, « Espace littéraire », 2011, p. 117.

<sup>53</sup> « Significativement, ni les pièces de Gauvreau, ni les reproductions d’œuvres d’art, ni les essais de Sullivan et de Cormier ont suscité beaucoup de réactions spécifiques dans la presse. L’attention a été concentrée sur le manifeste de Borduas, une prise de position “claire” avec une connotation politique évidente, quelque chose que les commentateurs peuvent manier avec beaucoup plus de confiance que des œuvres d’art. » (Je traduis.)

résultat des « écrivains qui revendiqueront l'héritage de Borduas », alors que les historiens de l'art « s'intéresseront de plus en plus aux autres artistes signataires du manifeste, dont les œuvres se révéleront parfois plus audacieuses et plus fécondes que celle du “maître”<sup>(441, p. 292)</sup> », concédant ainsi aux arts visuels, à la fois l'initiative de la modernité et une plus grande ouverture vers la pluridisciplinarité.

Finalement, ces trois tendances de la réception expliquent à la fois l'occultation du recueil par la segmentation disciplinaire qui empêche la saisie de l'œuvre complète, la prédominance du texte éponyme par le caractère structurant et *passé-partout* des lectures sociopolitiques et les réactualisations ponctuelles des études sur le recueil et les composantes marginales à la faveur de l'émergence des recherches interdisciplinaires.

### 7.3 Être commenté : le poids des critiques

- Ne craignez-vous pas qu'on fasse un mythe de Borduas?
- [...] ce serait assez étrange que cela existe pour Borduas qui était contre les mythes. Si on en arrivait là, ce ne serait pas de la faute de Borduas, mais de ses disciples.

(Jean-Paul Mousseau<sup>(127a)</sup>)

Une fois (ré)éditée et prise en charge par une discipline, l'œuvre est prête à être lue, à faire l'objet de commentaires et à voir se former à son sujet un discours unifié, lequel, par l'intervention de certains critiques pourra, potentiellement, prendre la forme d'un mythe. Mais, avant d'aborder, dans la section suivante, la question des mythes entourant Borduas et « Refus global », il sera ici question du rôle qu'ont joué, dans l'élaboration du récit commun, ceux que Mousseau qualifie de « disciples » dans la citation en exergue, soit une part de la critique et les signataires de « Refus global ».

Dans son article « How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works<sup>1</sup> », C. J. van Rees soutient que le critique, en tant qu'agent de consécration, n'évalue pas la valeur d'une œuvre (« *assessment of value* »), mais qu'il la crée (« *assignment of value* »). Chaque critique ne possède cependant pas la même capacité de consacrer une œuvre : parmi les lectures que produisent les critiques au moment de la parution, certaines arrivent à s'imposer dans l'histoire jusqu'à l'atteinte d'un *consensus*, c'est-à-dire d'une interprétation dominante. On retrouve ici le processus d'accumulation et de concurrence des discours décrit par Daniel Chartier, processus que Rees désigne, quant à lui, comme le *processus d'orchestration* des critiques. Celui-ci est régi, selon Rees, non par la validité de l'interprétation, mais par le statut du critique qui la soutient. L'autorité du critique, qui découle de plusieurs facteurs (son éducation, son expérience, l'ampleur de son « répertoire » (Iser), le prestige du média pour lequel il écrit, etc.), lui permettrait de faire accepter ses assertions par le public, mais aussi par les autres critiques qui en viennent à reprendre ses thèses, cette *corroboration* – selon le terme que Rees emprunte à Alan Tormey – conduisant à l'élaboration du récit commun sur l'œuvre.

L'article de Rees m'intéresse moins ici pour la conception de la réception qu'il propose, laquelle reprend certaines thèses de Pierre Bourdieu et a été développée de façon plus précise

---

<sup>1</sup> C. J. van Rees, « How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works », *Poetics*, n° 16, 1987, p. 275-294.

par Chartier, que pour l'étude de cas qu'il y présente. Dans celle-ci, Rees souligne l'importance du jugement de deux critiques (Kees Fens et Rein Bloem) dans la réception des recueils du poète hollandais Hans Fevereij, mais il signale aussi le rôle qu'ont joué, dans cette réception, les entrevues accordées par l'auteur. Rees met notamment en évidence le fait qu'à partir du moment où, dans une entrevue, Fevereij révèle l'influence du poète flamand Van Ostayen sur sa poésie, les critiques mentionnent systématiquement cette filiation. Dans cette même entrevue, Fevereij donne son aval aux interprétations de Fens et Bloem qui deviennent alors les dépositaires du sens de l'œuvre. L'assentiment de l'auteur leur servant de légitimité, les lectures des deux critiques s'imposent par la suite dans le reste de la réception. L'étude de Rees fait donc voir comment certains critiques – et l'auteur lui-même – peuvent servir de relais à une lecture de l'œuvre perçue comme légitime. Dès lors, le processus de concurrence des discours se trouve interrompu; seule demeure l'accumulation de discours reprenant la lecture légitimée autour de laquelle se forme un consensus. Ces interventions critiques qui mettent fin à la diversité des lectures et fixent une interprétation peuvent être qualifiées, suivant Micheline Cambron<sup>2</sup>, de *verrous*, en ce sens qu'elles figent l'espace discursif, empêchant, par leur poids critique, l'émergence de nouvelles lectures. Sur l'autoroute de la réception, ces *verrous* font figure d'*embouteillages* : tout nouveau discours sur l'œuvre tend alors à emprunter la voie du récit dominant, nuisant à la circulation des autres discours.

Trois *verrous*<sup>3</sup> seront étudiés dans cette troisième section du chapitre sept : un premier relevant du discours d'un auteur, Claude Gauvreau, et de son texte « L'épopée automatiste vue par un cyclope », les deux autres des critiques Pierre Vadeboncoeur et François-Marc Gagnon. En parallèle, j'étudierai plus largement le discours des signataires de « Refus global », ainsi que le statut de certains critiques à l'intérieur de la réception. Enfin, j'aborderai des exemples de réceptions parallèles qui, notamment parce qu'elles occupent une position excentrée par rapport au discours québécois, réussissent à éviter l'*embouteillage* du discours et à sortir du récit dominant. Le recueil trouve là un relais critique lui assurant une certaine visibilité et une survie, par la voie de réactualisations ponctuelles.

---

<sup>2</sup> Voir *supra* « 2.1.2 Répartition du corpus », p. 47, note 17.

<sup>3</sup> Les *verrous* peuvent emprunter des formes multiples : événement, comme on l'a vu précédemment avec le renvoi de Borduas, article d'un critique influent ou discours général d'un critique qui tend à contaminer l'ensemble de la réception, sans que cela soit délibéré de la part des acteurs de la réception.

### 7.3.1 *Quand les auteurs s'en mêlent*

On a vu précédemment<sup>4</sup> que l'intervention des Automatistes dans le discours critique a précipité la fin de la première réception puisque les critiques de l'époque ne souhaitaient pas s'engager dans des polémiques avec les membres du groupe. Or, qu'en est-il dans la réception subséquente? Les propos des auteurs du recueil ou des signataires du texte ont-ils eu une influence sur la lecture faite de « *Refus global* » après 1950? Ou, au contraire, leur conception de l'œuvre a-t-elle été infléchie par le discours dominant qui se constitue au fil des années? En tant que témoins privilégiés des événements entourant « l'affaire "*Refus global*" », quel rôle leur est dévolu dans le discours critique?

L'enquête « Nous en reparlerons dans dix ans » publiée par la revue *Situations* en 1959 à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire de la parution de *Refus global* donne le ton à tout un pan de la réception qui s'appuie sur le témoignage des auteurs pour rendre compte de l'œuvre et de son impact sur la société québécoise. Dans ce numéro, à côté du témoignage de Borduas qui rechigne devant l'exercice (« Bon! Allons, pour une fois encore<sup>(112c, p. 32)</sup> ») et montre peu de conviction à défendre son texte (« Si je tiens pour universelle la portée de "*Refus global*"? Non<sup>(112c, p. 33)</sup>! »), les réponses des trois autres répondants au questionnaire soumis révèlent leur enthousiasme. Marcel Barbeau, Marcelle Ferron et Claude Gauvreau n'hésitent pas à affirmer que « oui les problèmes abordés dans *Refus global* sont universels<sup>(112c, p. 37)</sup> » et que le texte, « prophétique<sup>(112c, p. 42)</sup> », et « constamment actu[el]<sup>(112c, p. 43)</sup> », « fut le point de départ d'un élan dynamique certain<sup>(112c, p. 41)</sup>. » Cité à près de 30 reprises par les critiques subséquents, ce numéro de *Situations* – incluant le point de vue des signataires qui s'y trouve – a assurément contribué à modeler la perception de « *Refus global* » qui circulera à partir des années 1960. Ainsi, la représentation de « *Refus global* » comme texte inaugural, prophétique, universel et actualisable peut être attribuée en partie aux signataires qui la présentent, très tôt dans la réception subséquente, comme une œuvre marquante sur le plan des idées et « rupturante » dans l'historiographie québécoise.

Je ne m'arrêterai pas ici sur ce que le discours critique a retenu des propos de Borduas sur « *Refus global* », parce que les propos de Borduas porte, en grande partie, sur le texte éponyme et qu'il m'importe plutôt ici de voir si les autres auteurs du recueil ont pu contribuer

---

<sup>4</sup> Voir *infra* « 5.5 Composer avec la critique : les répliques des Automatistes », p. 208 et suiv.

à assurer à l'œuvre à laquelle ils participent une part du discours critique. Je m'intéresserai donc plutôt au discours de Claude Gauvreau et à celui des autres membres du groupe. Il demeure qu'on peut dire que Borduas (comme Gauvreau, on le verra) contribue à l'occultation du recueil par la focalisation de son discours sur le texte éponyme, d'autant que ses écrits jouissent d'une diffusion considérable, tant par le nombre de leurs rééditions que par l'importance que les critiques leur accordent<sup>5</sup>. Si cette prédominance accordée à « Refus global » est compréhensible de la part de son auteur principal, il reste pertinent de s'interroger sur le discours des autres participants à la création du recueil.

### 7.3.1.1 L'épopée gauvréenne au cœur de la réception

Des quatre auteurs qui répondent à l'enquête de la revue *Situations*, c'est, sans surprise, Claude Gauvreau qui est le plus volubile et le plus excessif dans sa défense de l'œuvre, allant jusqu'à affirmer que « rien qui ne se place en deçà de la prise de conscience de "Refus global" n'existe vraiment<sup>(112c, p. 45)</sup>. » Considéré comme le plus fervent défenseur de l'automatisme, Gauvreau, après le renvoi et le départ de Borduas, reprend le flambeau des activités du groupe, coordonnant la défense du peintre, publiant des textes sur l'automatisme et organisant diverses expositions. Même après la dernière exposition du groupe (*La matière chante* en 1954), Gauvreau continue de défendre et de diffuser les idées automatistes dans ses écrits sur l'art et dans son théâtre. Il apparaît donc, dans les années 1960, comme le porte-parole du mouvement et le dépositaire de son histoire, agissant comme un témoin privilégié soucieux d'en diffuser et d'en conserver la mémoire. Aussi son point de vue sur l'automatisme, sur Borduas et sur « *Refus global* » occupe-t-il une large place dans le discours critique. Ses 17 textes (2 recueils de correspondance, une autobiographie, 6 articles ponctuels et 9 doublons) totalisent plus de 3 % du corpus, ce qui le place au troisième rang des critiques les plus actifs de la réception subséquente (voir Tableau VII, p. 388).

Entre 1962 et 1969, Gauvreau fait paraître des textes ou des témoignages dans quatre des plus importantes revues culturelles du temps (*Situations*<sup>(112c)</sup>, *Liberté*<sup>(131)</sup>, *Parti pris*<sup>(140)</sup> et *La*

---

<sup>5</sup> Quatre textes contiennent des propos de Borduas sur « Refus global » : son essai autobiographique *Projections libérantes*<sup>(153a)</sup>, son entrevue avec Jean-Luc Pépin publiée dans *Le Droit* d'Ottawa en 1952<sup>(107)</sup>, sa réponse à l'enquête de *Situations*<sup>(112c)</sup> en 1959 et une autre entrevue avec Jean Éthier-Blais, parue dans *Vie des arts*<sup>(116)</sup> en 1960. En incluant les divers doublons de ces textes ainsi que la correspondance parue plus tard, Borduas est l'auteur des propos contenus dans 15 OSS (incluant les 7 rééditions de *Projections libérantes*), lesquels sont cités près de 50 fois par la critique ultérieure, d'où le poids critique considérable de l'auteur sur la lecture l'œuvre, lecture concentrée sur le texte éponyme.

*Barre du jour*<sup>(153b)</sup>), lesquelles couvrent différents champs idéologiques et esthétiques, allant du formalisme littéraire au socialisme. Son discours bénéficie donc d'une large diffusion et touche des publics variés. En outre, sa double position d'auteur et de témoin privilégié ayant vécu de près les événements entourant la parution de *Refus global* confère aux faits qu'il relate une aura d'authenticité et donne à ses textes le statut de textes de référence sur l'automatisme. Ceux-ci – « L'épopée automatiste vue par un cyclope » en tête – sont en effet mentionnés à plus de 50 reprises (soit dans au moins un texte sur 10) dans la réception subséquente et cités par les critiques les plus importants (F.-M. Gagnon, A.-G. Bourassa, J. Fisette, G. Lapointe...), ce qui en fait le critique le plus cité entre 1950 et 2008 (voir Tableau VII, p. 388). Le point de vue de Gauvreau sur l'œuvre excède donc le cadre de ses propres publications pour s'immiscer dans celles des autres, la *corroboration* (Rees) dont son discours fait l'objet lui assure ainsi un poids critique important, jusqu'à en faire un *verrou* de la réception par son caractère incontournable. Il devient en effet difficile, pour un critique ou un chercheur s'intéressant à l'automatisme, de faire abstraction de la lecture des événements proposée par Gauvreau.

Dans la plupart de ses textes, Gauvreau fait un portrait idéalisé et dramatisé de Borduas et du groupe automatiste dont il raconte et commente l'histoire. Au centre de son récit, Borduas est décrit comme « le seul homme indiscutablement supérieur qu[']il ai[t] rencontré<sup>(153b, p. 50)</sup> » ou comme « l'être le plus extraordinaire qu[']il ait] connu », avec Muriel Guilbault<sup>(131, p. 226)</sup>. À son avis, « personne au monde n'a exprimé avec une clarté égale le point crucial du problème de la société » et, par le fait même, « les prises de position fondamentales de *Refus global* [*sic*] sont ce qu'il est possible de trouver de plus fécond au monde<sup>(153b, p. 76)</sup>. »

Gauvreau, dans « L'épopée automatiste... », se défend de vouloir « donner ridiculement à cet écrit le ton d'un manuel d'apologétique », mais il affirme se sentir dans l'obligation de compenser, par son discours, « certaines calomnies fort intéressées<sup>(153b, p. 57)</sup> » qui circulaient alors. Il se présente ainsi comme le défenseur de Borduas et de l'automatisme contre ses opposants et, en ce sens, son discours est toujours positionné par rapport à un discours adverse : « Infaillible Borduas?, écrit-il dans *Liberté*, Non. Mais d'une intégrité et d'une acuité assez tangibles pour que ses détracteurs apparaissent tous vite indignes par comparaison<sup>(131, p. 226)</sup> ». L'interrogation qui ouvre ce passage pose d'emblée le discours dans une perspective dialogique : se défendant à l'avance des accusations de complaisance qui

pourraient lui être faites, Gauvreau peut instaurer une comparaison forte qui lui permet à la fois de valoriser Borduas, de discréditer ses adversaires et de poser en défenseur du peintre. Son discours participe alors, comme l'a noté Jacques Marchand, tant à la mythification de Borduas – que « Gauvreau hissera [...] jusqu'au-dessus des nuages et [dont il] fera le grand *guru* du siècle<sup>6</sup> » – qu'à l'érection de son propre mythe. Les textes de Gauvreau ne sont donc pertinents qu'à l'intérieur de cette logique du conflit qui en justifie le ton polémique et hyperbolique, ce qui rend peu judicieuse leur appropriation par le discours critique ultérieur.

Le portrait dressé par Gauvreau de l'histoire du groupe automatiste participe de la même volonté mythificatrice recourant aux images de la persécution et de la résistance. Bien que la plupart des faits rapportés dans un texte comme « L'épopée automatiste... » ont pu être validés par d'autres témoignages ou par des documents d'archives, il demeure que le ton avec lequel ils sont décrits tend à glorifier ces événements, au même titre que les acteurs qui y participent. Le titre même donné au texte invite à une lecture de l'histoire de l'automatisme comme récit épique, dans lequel l'année de la parution est présentée comme un climax : « 1948 fut atteint<sup>(153b, p. 70)</sup>. » Cette phrase minimale, seule sur sa ligne, signale la gravité (au double sens d'importance et de force d'attraction) que Gauvreau confère au projet de manifeste. Aussi le récit de cet événement ne tolérerait-il pas la nuance et sa portée symbolique empêcherait Gauvreau d'en rendre compte dans toute sa complexité. En effet, alors qu'on sait aujourd'hui que plusieurs versions du texte ont été écrites en raison de modifications demandées à Borduas par le groupe, Gauvreau raconte plutôt « l'emballement [...] général<sup>(153b, p. 71)</sup> » qu'aurait provoqué, chez les signataires, la première lecture du texte de Borduas, gommant ainsi toute forme de tension susceptible de ternir l'événement. Quant à la réception de « *Refus global* », Gauvreau la décrit ainsi :

Du jour au lendemain, par la propagation du manifeste d'abord lente mais bientôt incroyablement scandaleuse en cette ère opaque du fascisme clérical duplessiste, nous, les signataires, avons cessé d'être de « sympathiques artistes un peu fous qui promettent » pour devenir les terribles automatistes. La plume est impuissante à fournir une description un tant soit peu convenable de la réprobation généralisée qui nous accueillit et fut déversée sur nous dès lors<sup>(153b, p. 77)</sup>.

Sans que j'aie à m'étendre davantage sur les propos de Gauvreau, on perçoit en quoi ceux-ci participent de la mythification de Borduas et de « Refus global » : le texte témoignerait, selon

---

<sup>6</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 121.

lui, de la lucidité incomparable – proche du prophétisme – de son auteur, laquelle nécessiterait d’être protégée autant contre les détracteurs de 1948 que contre les *récupérateurs* de 1969, alors que l’esprit de « Refus global » est devenu, selon Gauvreau, « *fashionable*<sup>(153b, p. 96)</sup> ». Par conséquent, un texte comme « L’épopée automatiste vue par un cyclope », pour admirable qu’il soit, par la fluidité de sa narration et la force de conviction de son propos, demeure de l’ordre de l’essai personnel et partial, et non de celui du discours historique. Il s’agit, comme le titre le dit, d’une « épopée » produite par un « cyclope » et Gauvreau s’avère à cet égard d’une parfaite honnêteté lorsqu’il écrit au début de son texte :

Je ne suis pas un historien [...]. Par ailleurs, je ne suis plus en possession des documents très abondants et complets qui étaient les miens [...]. De plus, certains savent que j’ai été frappé d’amnésie à un moment de ma vie; ce qui ne m’empêche pas de véhiculer une fort bonne mémoire. Le texte qui va suivre a donc été rédigé sans procédés scientifiques, avec la seule arme de la mémoire et du vécu, et il exprime l’optique d’un seul; mais ma loyauté certaine garantit la véracité irréprochable<sup>(153, p. 48)</sup>.

Il s’agit donc d’un texte proposant un point de vue subjectif – souvent glorificateur – de l’histoire du groupe. En tant que témoignage, il appartient, comme le dit Gauvreau lui-même, davantage à la mémoire qu’à l’histoire<sup>7</sup>. Aussi le fait que ce texte devienne une des principales références dans les études sur l’automatisme peut-il s’avérer problématique puisque, comme le signale François Hartog, il existe, avec ce type de témoignage auquel l’historien confère une autorité, « le risque d’une confusion entre authenticité et vérité<sup>8</sup> ». Pour authentique qu’il soit, tant dans son origine que dans son intention, le récit de Gauvreau ne peut faire l’objet d’une appropriation historiographique sans que soit effectuée ce que l’historien Antoine Prost nomme une « critique de sincérité<sup>9</sup> », c’est-à-dire une prise en compte des motivations de l’auteur et des biais qui peuvent s’être glissés dans le texte. Bien que Gauvreau ne vise pas à tromper sciemment le lecteur et que la plupart des faits qu’il rapporte soient véridiques, l’importance qu’il accorde à certains d’entre eux et les connotations qu’il leur donne peuvent en effet en fausser la lecture. Or, si on en croit l’élaboration du mythe entourant « Refus global » et Borduas, il semble que les critiques

---

<sup>7</sup> Voir à ce sujet, *infra* « 7.5.1 La mémoire vs l’histoire : « Refus global » comme lieu de mémoire », p. 441.

<sup>8</sup> François Hartog, « Le témoin et l’historien », *Gradhiva*, n° 27, 2000, p. 14.

<sup>9</sup> Antoine Prost, *Douze leçons sur l’histoire*, Paris, Seuil, « Points. Histoire », 2010 [1996], p. 62.

n'aient pas toujours su mettre de côté la part d'apologie contenue dans le portrait de l'œuvre et du mouvement tracé par Gauvreau.

Certes, la critique recourt généralement à « L'épopée... » pour y puiser les faits qui y sont relatés et non pour soutenir une lecture de « Refus global » ou un portrait de Borduas. Le texte – que Josée Bélisle qualifie d'« inépuisable<sup>(426a, p. 12)</sup> » – sert à éclairer certains événements de l'histoire du groupe, comme la réaction de Borduas à la critique d'« En regard du surréalisme actuel » par Leduc et Riopelle<sup>(244, 287b, 375h)</sup>, les relations du groupe avec les Surréalistes<sup>(246c)</sup>, le déroulement des premières expositions<sup>(253, 315)</sup> ou le conflit à la Société d'art contemporaine<sup>(278, 315)</sup>. Mais il demeure que le ton du texte peut certainement avoir infléchi la perception qu'ont les critiques de ces événements. Ainsi, Marcel Fournier et Robert Laplante partent d'une déclaration de Gauvreau (« la publication du manifeste était en soi et demeure un acte social<sup>(153b, p. 75)</sup> ») pour affirmer, avec la même conviction, qu'« il n'y a aucun doute que la publication de *Refus global* [sic] soit un “acte social” ou même politique<sup>(224, p. 158; 227, p. 138)</sup> »; Josée Bélisle cite ce passage emphatique pour présenter l'automatisme : « L'automatisme [...] repose sur un non-figuratif du monde intérieur; voilà son originalité incontestable et voilà pourquoi il a été prophétique internationalement<sup>(378, p. 12; 426a, p. 14)</sup> » et Yves Préfontaine, évoquant la « balafre d'âme » du créateur canadien-français, retient, pour sa part, du texte de *Liberté*, cette phrase aux accents tragiques pour décrire Borduas : « “mais la liberté fut semée avec du sang intellectuel<sup>(134)</sup> » ». Ces citations témoignent du caractère politique, hyperbolique ou pathétique que peut conférer au discours critique le recours aux textes de Gauvreau. L'usage massif fait du titre tronqué « L'épopée automatiste<sup>(357, 368c...)</sup> » dans la réception révèle également la prégnance du discours de Gauvreau dans le récit commun sur « *Refus global* » et donne à voir le caractère mythique insufflé au mouvement par les efforts de son principal défenseur.

Le poids du discours critique de Gauvreau sur le reste de la réception repose donc à la fois sur le nombre de textes qu'il fait paraître, sur les lieux de diffusion, variés et importants, où il publie, sur son statut d'auteur et de témoin privilégié et aussi, on peut le supposer, sur la puissance de son verbe, qui jouit d'une force illocutoire propre à capter l'attention et à saisir l'imaginaire du public. La rhétorique oppositionnelle, vengeresse et mythificatrice du poète automatiste, répondrait en ce sens au besoin de positionnement social et identitaire qui

traverse le Québec des années 1960, lequel favorise les prises de position assumées cherchant à fonder une nouvelle filiation – une nouvelle mythologie – apte à solidariser la nation.

Mais qu'en est-il du recueil dans ce récit qu'érige Gauvreau autour de l'automatisme? En fait, chez le critique, la mention « *Refus global* » renvoie le plus souvent au texte de Borduas, lequel est d'ailleurs désigné comme « l'auteur de "Refus global"<sup>(131, p. 225)</sup> » ou comme « le maître-auteur de *Refus global* [*sic*]<sup>(153b, p. 50)</sup> ». Bien qu'il mentionne, dans certains textes, dont « L'épopée... », le recueil et ses composantes, Gauvreau s'intéresse d'abord à Borduas et à son texte. De même, s'il cite des passages des « Commentaires sur des mots courants », il le fait dans une perspective référentielle, y puisant des éléments de définition de l'automatisme, et non dans la perspective d'en proposer une lecture ou de présenter ce lexique comme une partie d'une œuvre cohérente. De fait, seul « Refus global » a droit à des commentaires analytiques de la part de Gauvreau, qui explique par exemple en quoi le texte « est à l'antipode de tout snobisme<sup>(153b, p. 73)</sup> » ou de quelle manière « Borduas s'y situait à une hauteur vertigineuse [a]vec un prophétisme sans égal au XX<sup>e</sup> siècle<sup>(153b, p. 75)</sup> ».

Paradoxalement donc, Gauvreau, bien qu'il ait participé activement à la création du recueil, traite peu de celui-ci dans ses articles, focalisant son attention sur Borduas et sur le texte éponyme. Sa lecture, légitimée par son statut de témoignage vécu et reprise maintes fois par les critiques ultérieurs, aurait donc contribué à l'occultation du recueil. Gauvreau, après le renvoi de Borduas, son départ, puis sa mort, se présente chaque fois comme un substitut de Borduas, poursuivant l'aventure automatiste, défendant le peintre en son absence et proposant une lecture de son œuvre. Aussi cette lecture apparaît-elle à la fois comme celle d'un auteur de *Refus global* et comme celle, médiée par Gauvreau, de l'auteur de « Refus global ». Compte tenu du statut privilégié dont jouit – encore aujourd'hui, malgré les théories sur la construction du sens par le lecteur – le point de vue de l'auteur sur son œuvre, la lecture que propose Gauvreau se voit alors doublement légitimée. À l'inverse, l'intérêt du recueil se trouve délégitimé par la non-lecture qu'en fait Gauvreau qui lui préfère « le formidable manifeste de Borduas : REFUS GLOBAL » dont il se dit, dans son « Autobiographie » publiée dans *Œuvres créatrices complètes*, « un signataire conséquent<sup>(230b, p. 12)</sup> ». Choisisant de s'effacer devant l'œuvre du maître, Gauvreau condamnerait donc ses propres textes à l'oubli.

### 7.3.1.2 L'ambivalence du discours des signataires

Comme Gauvreau, les autres auteurs et signataires du recueil sont aussi amenés à prendre la parole sur « *Refus global* » et sur les événements entourant sa parution. Or, la plupart de leurs témoignages ne paraissent que dans les années 1980, voire 1990 et 2000<sup>10</sup>, alors que le récit commun sur l'œuvre s'est déjà constitué. Ce n'est en effet qu'après les interventions de Gauvreau et les premières éditions des écrits de Borduas que les signataires semblent prendre conscience de l'intérêt que peut avoir leur point de vue sur l'œuvre et sur l'époque. Ils publient alors des recueils de leurs écrits, rédigent des témoignages ou se livrent à des entrevues qui paraîtront en livres ou dans des périodiques<sup>11</sup>. Aucun de ces artistes ne jouit toutefois d'une visibilité comparable à celle dont a bénéficié Gauvreau et leur arrivée tardive dans le discours positionne leurs témoignages comme compléments du discours dominant : les critiques y puisent pour attester ou pour exemplifier leurs dires, mais ces textes n'agissent pas comme textes de référence au même titre que « *L'épopée automatiste...* ». D'ailleurs, les entrevues sont généralement orientées en fonction des *topoi* du récit commun que les signataires sont appelés à confirmer, infirmer ou nuancer. Par exemple, Lise Gauvin demande à Riopelle : « Est-ce que vous aviez prévu le scandale que ça pouvait faire? » ou « Ce n'était pas lié à un projet politique particulier<sup>(337)?</sup> »; ailleurs, elle questionne Leduc sur les répercussions de « *Refus global* » : « Est-ce que vous croyez qu'on a un peu exagéré, qu'on a mythifié cette époque? » Ces questions reprennent trois sujets (le scandale, la visée politique et l'existence du mythe) autour desquels se constitue le récit commun. Celui-ci est ainsi déjà balisé par certaines préoccupations et préconceptions quand les autres signataires l'intègrent à compter des années 1980 et, en ce sens, ceux-ci seraient moins libres que Gauvreau quant aux sujets qu'ils peuvent aborder; seule leur resterait alors la possibilité de prendre position sur ceux qui leur sont proposés.

D'emblée, les signataires ont tendance à appuyer le discours mythificateur. Voulant faire ressortir le caractère révolutionnaire du geste qu'ils ont posé, ils l'inscrivent par exemple dans une conception de l'histoire opposant ce qu'on a appelé la Grande Noirceur et la Révolution

---

<sup>10</sup> Les seules exceptions sont les témoignages de Marcelle Ferron et de Marcel Barbeau qui accompagnent celui de Borduas et de Gauvreau dans *Situations*<sup>(112c)</sup>; deux autres textes de Barbeau<sup>(106, 122a)</sup>; et deux articles paraissant au lendemain des décès de Borduas<sup>(127a)</sup> et de Gauvreau<sup>(169a)</sup>. Les propos des Automatistes contenus dans ces OSS, à l'exception du dernier, plus nuancé, adoptent la même tonalité que les textes de Gauvreau visent à mythifier Borduas et son texte.

<sup>11</sup> Voir (263, 266, 302a, 330, 333a, 337, 340, 344, 354, 366a, 367n,o, 372, 373b,c, 386, 418, 428)

tranquille<sup>12</sup>. Pierre Gauvreau évoque ainsi l’obscurantisme de l’époque duplessiste : « du point de vue de l’histoire, de la religion, nous étions au Moyen Âge<sup>(354, p. 51)</sup> », alors que Leduc pose « Refus global » comme un geste de rupture dans l’historiographie dont « la Révolution tranquille des années soixante [serait] une résultante<sup>(340, p. 30)</sup> ». Quant à l’accueil réservé à l’œuvre, les signataires recourent eux aussi au motif du scandale : Ferron soutient, dans une entrevue collective de 1971, que « toute la presse était contre<sup>(169a)</sup>... » et Leduc renchérit : « photo, gros titres... je ne sais pas, des fous déchaînés, on a eu droit à tout ça... et tout de suite après des sanctions. Ça été jugé comme très dangereux<sup>(169a)</sup>. » Enfin, Ferron va jusqu’à faire un parallèle entre l’esprit d’indépendance qui animait les Automatistes par rapport aux Surréalistes et le projet souverainiste : « À travers notre attitude, ne voyions-nous pas la première manifestation moderne du mouvement indépendantiste québécois<sup>(344, p. 54)</sup>? » Ces signataires, s’ils ne participent pas, comme Gauvreau, à la constitution du discours dominant entourant « Refus global », contribuent toutefois à son renforcement en apportant leur *corroboration* à une lecture sociopolitique, ancrée dans l’historiographie québécoise, du texte éponyme décrit comme subversif par le biais des réactions qu’il a provoquées.

Par contre, à partir du moment où, dans les années 1980 et 1990, se greffe au récit commun sur « Refus global » un contre-discours démythificateur, le positionnement des signataires devient plus complexe. Sans renier le caractère révolutionnaire de l’œuvre, ils cherchent à nuancer leurs propos. Marcelle Ferron, par exemple, explique en 1996 que, « pour mieux comprendre, il faut replacer [le] manifeste dans le contexte de l’époque. Le monde vivait de très grands bouleversements; tout était remis en question. Faire table rase était dans l’air du temps<sup>(344, p. 49)</sup> » et elle réitère, deux ans plus tard : « Il y avait un contexte, c’était très vivant à Montréal. Ce n’était pas la grande noirceur – autre mythe – partout<sup>(366a)</sup>. » Leur contestation n’apparaît alors plus comme un événement isolé, mais comme participant du contexte social. Pour sa part, Jean-Paul Mousseau, bien qu’il n’hésite pas à affirmer que l’époque duplessiste, « c’était l’étouffement total » s’interroge sur la pertinence de la pérennité de l’œuvre : « Je ne comprends pas vraiment l’intérêt que le public porte encore aujourd’hui à *Refus global* [...]. Sans *Refus global*, on aurait eu le même réveil<sup>(302a)</sup> », conclut-il.

---

<sup>12</sup> À propos de l’articulation serrée entre le mythe « Refus global » et ce modèle de l’historiographie québécoise, voir *infra* « 7.4.2 « Refus global », la Grande Noirceur et la Révolution tranquille », p. 423 et suiv.

Ces signataires, contrairement à Gauvreau, semblent donc hésiter entre diverses postures. D'une part, ils présentent leur geste comme un acte révolutionnaire – parce qu'ils y croient ou parce qu'ils veulent corroborer le récit dominant. D'autre part, ils tentent d'éviter de tomber dans l'excès d'apologie – paraissant cette fois adhérer au contre-discours démythificateur, lequel participe également du récit commun. À cet égard, certains témoignages (notamment ceux se déroulant dans le cadre de commémorations) donnent l'impression que les signataires cherchent d'abord à répondre aux attentes du public ou de l'intervieweur. Dépassés par l'ampleur du discours entourant l'œuvre, ils ne semblent pas toujours savoir comment y répondre adéquatement. Ces extraits d'une entrevue de Lise Gauvin avec Riopelle, dans lesquels celui-ci s'exprime sur les événements entourant la parution de *Refus global*, sont en ce sens révélateurs :

C'est un peu compliqué à décrire parce que cela se déroule sur quelques années. [...] Il doit y avoir bien des gens qui ont d'autres versions. [...] Tout le monde a perdu son job et puis ça a fini là. C'est arrivé à ce moment-là à cause de l'attitude anti-conventionnelle de ce groupe. C'est ça qui a créé le scandale, s'il y a eu scandale<sup>(337)</sup>.

Certes, Riopelle est reconnu pour sa tendance à éviter les questions ou à y répondre de façon décousue. Mais, dans les entrevues qu'il accorde à Gauvin, ses propos sont généralement cohérents. Ici, il semble donc que le sujet même de la discussion soit à l'origine de l'hésitation et de la confusion du peintre. Le récit des événements apparaît en effet plutôt « compliqué » : il est marqué par l'ambiguïté résultant de l'usage répété de pronoms démonstratifs dont le référent est peu clair, par la présence d'erreurs factuelles (tous n'ont pas perdu leur emploi) et par la volonté de Riopelle de se dédouaner de son témoignage en postulant l'existence d'autres versions. La coexistence de plusieurs versions, qui serait à la source de l'ambivalence de Riopelle, est d'ailleurs visible dans la dernière phrase citée : dans la première partie, Riopelle semble rapporter, presque inconsciemment, le discours dominant : « C'est ça qui a créé le scandale », puis il semble se raviser, nuancant cette position, en fonction de sa propre conception ou du contre-discours démythifiant : « s'il y a eu scandale ».

Bref, le discours sur « Refus global » est présenté comme flottant, hésitant entre deux ou plusieurs versions, mais toujours concentré autour des mêmes *topoi* (scandale, rupture, subversion). Dans ce contexte, les signataires qui intègrent le discours critique après les années 1970 ne sont plus en mesure d'influencer le récit commun et semblent donc être à la

remorque de celui-ci, contrairement à Gauvreau qui, très actif dans les années 1960, a participé à sa formation.

Quant au recueil, sans qu'il jouisse d'une position centrale dans le discours, il apparaît de façon beaucoup plus importante chez les autres signataires que chez Gauvreau. Ainsi, Marcelle Ferron décrit l'implication de chacun dans l'œuvre :

Évidemment, l'architecte de ce manifeste était Paul-Émile Borduas, mais tout le groupe y avait collaboré. Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Fernand Leduc et Françoise Sullivan avaient rédigé des textes, alors que Jean-Paul Riopelle avait fait les lithographies. [...] Notre rôle s'était limité à contresigner le [pamphlet]. Nous n'avions pas participé à la rédaction du texte, mais nous partagions les idées qu'il véhiculait. [...] Le livre se présentait sous forme de cahier d'art. Il avait des allures artisanales, mais les lithographies de Riopelle sur la jaquette lui donnaient du style<sup>(344, p. 50)</sup>.

On retrouve des passages similaires, dans lesquels les signataires énumèrent les composantes du recueil, témoignent des étapes de sa composition et décrivent sa matérialité, dans des entrevues de Maurice Perron<sup>(333a)</sup> et de Pierre Gauvreau<sup>(354, p. 47)</sup>. Ce dernier ajoute d'ailleurs une motivation au projet d'œuvre collective : il s'agissait de « faire passer d'autres choses<sup>(354, p. 51)</sup> » avec le pamphlet afin d'offrir de la visibilité aux productions et aux idées automatistes. Thérèse Renaud présente, pour sa part, dans son récit *Une mémoire déchirée*, une scène dans laquelle Latour (Leduc), Le Féol (Gauvreau) et Lecavalier (Riopelle) discutent de la matérialité à donner au recueil : LeFéol suggère alors une « présentation inédite », une sorte de « dépliant dont on pourrait se servir comme “objet paravent<sup>13</sup>” ». Bref, alors que Gauvreau s'effaçait devant Borduas, les autres signataires mettent de l'avant leurs contributions, ou celle des autres membres du groupe, par l'évocation des composantes du recueil ou par la présentation de *Refus global* en tant que production collective. Il s'agit certes là d'un point de vue subjectif, au même titre que celui de Gauvreau en faveur d'une glorification de Borduas; la lecture de l'œuvre proposée par les signataires est en effet teintée des particularités du récit autobiographique dans lequel le sujet est porté à se mettre en évidence et à se dépeindre de façon positive. Or, comme ces textes sont peu mentionnés dans le reste du discours critique, ce biais favorisant le recueil n'a pas été retenu dans le récit commun sur « *Refus global* ».

---

<sup>13</sup> Thérèse Renaud, *Une mémoire déchirée*, Montréal, L'arbre HMH, 1978, p. 101. L'intérêt de Renaud pour le recueil et pour sa présentation visuelle est aussi présent dans un témoignage plus tardif dans lequel elle reproduit le tract de Leduc<sup>(429, p. 20)</sup>.

En somme, le corpus de réception compte une soixantaine d'OSS qui relèvent du discours des Automatistes, soit parce qu'ils en sont les auteurs, soit parce que leur parole y est rapportée sous la forme d'un entretien. Le point de vue des auteurs représente donc plus de 10 % du discours critique sur « *Refus global* », sans compter les mentions et citations dont ils font l'objet dans les autres OSS du corpus. Certes, entre un Borduas qui rechigne à revenir sur les événements, qui cherche à justifier son geste, voire à en diminuer la portée; un Mousseau qui soutient que c'est « le contexte lui-même qui [...] a engendr[é] » les Automatistes et leur manifeste<sup>(372a)</sup>; et un Claude Gauvreau qui élève l'aventure automatiste au rang d'épopée, le discours des auteurs ne présente pas un point de vue unifié. Mais sa présence massive en vient à imprégner le discours critique d'une volonté d'authenticité, de contact immédiat avec le passé par le témoignage des auteurs qui se font garants de sa légitimité.

Le témoin comme « mémoire vive » apparaît à François Hartog, qui cite ici Paul Ricœur, comme une « “structure de transition” entre la mémoire et l'histoire<sup>14</sup> ». Perçu de façon suspecte par la science historique positiviste, le témoin regagne sa place dans l'historiographie récente, surtout, affirme Hartog, depuis les années 1990, en raison du phénomène générationnel qui rend nécessaire la cueillette des témoignages sur la Shoah. Bien que beaucoup plus anecdotique, le parcours de réception de *Refus global* semble s'inscrire dans cette même démarche historiographique qui revalorise le témoignage. Il existe cependant deux types de témoins chez les Automatistes : d'une part, les Barbeau, Ferron, Leduc, Perron, Renaud, Riopelle ou Sullivan qui constituent cette « mémoire vive » dans laquelle l'historien ou l'analyste peut puiser et où il peut trouver matière à éclaircissement pour son propos; d'autre part, Claude Gauvreau que les critiques considèrent davantage comme un témoin au sens ancien du terme, soit comme le garant d'un savoir, possédant un pouvoir d'authentification qui lui confère une autorité; il serait le véritable « *auctor* » du récit, au contraire de l'historien qui ne serait alors que « *compiler*<sup>15</sup> ». Or, comme le précise Hartog, être témoin n'est pas « une condition suffisante [...] pour être historien<sup>16</sup> »; les textes de Gauvreau, relevant davantage du témoignage que de l'historiographie, sont ainsi marqués par

---

<sup>14</sup> François Hartog, « Le témoin et l'historien », *Gradhiva*, n° 27, 2000, p. 14.

<sup>15</sup> Voir *ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.1.

le « décalage inscrit dans la structure même du témoignage<sup>17</sup> ». Aussi, sans la prise en compte de ce décalage, les critiques qui reprennent les propos de Gauvreau tendent à relayer la part de mythification entourant Borduas et son texte, laquelle, amorcée dès 1948 par les « disciples » de Borduas, constitue une des principales causes de l’occultation du recueil *Refus global* dans l’histoire. En effet, le « statut de victime » conféré à Borduas, comme le souligne Hartog pour les témoins de la Shoah, « fonde [l’]autorité [du témoignage] et nourrit l’espèce de crainte révérencieuse qui parfois l’accompagne<sup>18</sup> », empêchant la mise en doute et favorisant la diffusion du mythe.

### 7.3.2 *Quand la critique s’impose*

Jean Éthier-Blais signale, dans son essai *Autour de Borduas*, que « d’une certaine manière, et fort ironiquement, ce sont les autorités, et à leur suite, les journalistes qui ont “lancé” Borduas, ses amis et ses idées. [...] [V]ictimes des éditoriaux et des lois, [ils] sortirent de ces palabres, vainqueurs et témoins de la postérité<sup>(250, p. 153)</sup>. » Borduas, son texte et, dans une certaine mesure, les Automatistes (retenus dans l’histoire comme signataires de « Refus global ») constituent en effet un exemple par excellence de ce paradoxe de la réception qui fait de la condamnation initiale un des gages les plus sûrs du succès et de la pérennité. La survie de l’œuvre ne repose pas alors sur des facteurs internes, mais sur les réactions qu’elle provoque. Or, cet effet de scandale ne suffit pas à inscrire l’œuvre dans l’histoire : une fois le tumulte passé, il perd de son efficacité (plus personne aujourd’hui n’est choqué par les propos contenus dans l’œuvre automatiste); la critique doit alors prendre le relais et rappeler le bouleversement de l’horizon d’attente causé par l’œuvre à sa parution. La réaction initiale ainsi intégrée dans le discours critique peut alors devenir un motif susceptible d’offrir à l’œuvre sa place dans l’histoire. Autrement dit, l’impact de la première réception, parce qu’il est éphémère, n’est pas suffisant pour assurer la survie de l’œuvre. Pour cela, il importe que des critiques la prennent en charge et fassent valoir son aura de subversion comme critère de légitimation. De même, un auteur seul ne peut assurer une pérennité à son œuvre : sans critiques pour légitimer son discours, il apparaîtrait en effet comme un individu narcissique

<sup>17</sup> Giorgio Agamben, cité dans *ibid.*, p. 3.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 14. Si la comparaison peut sembler exagérée (ce qu’elle est), il n’en demeure pas moins que le mythe entourant Borduas va conférer au peintre une aura sacrée qui ne pourra être attaquée sans provoquer une vive réaction. Voir à ce sujet la polémique de 1991 (*infra* « 7.4.2.4 La démythification », p. 431-432).

s'acharnant à défendre une œuvre qui n'a pas sa place dans l'histoire. Je m'intéresserai donc ici au rôle et à la place des critiques dans la réception subséquente de *Refus global*. Plus précisément, je m'arrêterai sur les principaux critiques qui ont influencé la lecture de l'œuvre en raison de leur présence effective dans le discours critique (le nombre d'OSS qu'ils ont fait paraître ou auxquels ils participent) ou par leur présence symbolique, c'est-à-dire médiée par le biais de la citation ou de la mention qu'en font des critiques ultérieurs.

### 7.3.2.1 Panorama des principaux critiques et effets citationnels

La réception de *Refus global* est marquée, d'une part, par une grande dispersion : plus de 250 critiques, auteurs ou chercheurs, de tous les domaines, ont déjà écrit au moins quelques lignes sur l'œuvre automatiste. Cette diversité des auteurs et des lieux de discours a assuré à l'œuvre – au texte – la visibilité nécessaire pour lui permettre de s'inscrire dans la mémoire collective et de devenir une œuvre emblématique de la culture québécoise, comme on le verra dans la prochaine section. D'autre part – et sans que cela soit contradictoire –, la réception est aussi marquée par une certaine concentration du discours : 151<sup>19</sup> OSS du corpus, soit environ le

**Tableau VII – Liste des critiques les plus actifs et les plus cités de la réception subséquente**

Critiques les plus actifs (nb d'OSS (nb de doublons))			Critiques les plus cités (nb de mentions (quotien de citation*))		
Gilles Lapointe	26	(5)	Claude Gauvreau	60	(3,3)
François-Marc Gagnon	25	(0)	François-Marc Gagnon	54	(2,2)
Claude Gauvreau	18	(9)	Pierre Vadeboncœur	48	(4,4)
André-G. Bourassa	17	(1)	Guy Robert	24	(3,4)
René Viau	16	(1)	André-G. Bourassa	21	(1,2)
Pierre Vadeboncœur	11	(5)	Jean Fiset	19	(2,4)
Jean Éthier-Blais	8	(1)	Jacques Ferron	16	(2,3)
Robert LaPalme (textes/caricatures)	2/6	(1/7)	Jean Éthier-Blais	12	(1,5)
Jean Fiset	8	(0)	Gilles Lapointe	9	(0,3)
Lise Gauvin	7	(0)	Lise Gauvin	6	(0,9)
Guy Robert	7	(0)	Ray Ellenwood	5	(0,8)
Jacques Ferron	7	(3)			
Ray Ellenwood	6	(0)			

\*quotien de citation : nombre de mentions/nombre d'OSS

<sup>19</sup> Le Tableau VII répertorie le nombre d'OSS auquel les critiques ont participé. Certains OSS ayant été écrits ou dirigés en collaboration (par exemple les 2 tomes des *Écrits* de Borduas sont le résultat du travail de Fiset, Bourassa et Lapointe), cela explique que le total des OSS du tableau soit plus élevé.

quart, sont en effet le fruit de 13 critiques (voir Tableau VII), incluant Claude Gauvreau. Ceux-ci jouissent donc d'un poids considérable dans la réception par le nombre élevé de leurs publications. Tous cependant n'ont pas la même autorité auprès des autres critiques, comme en témoigne la partie droite du Tableau VII qui répertorie le nombre de mentions faites aux textes d'un auteur dans la critique ultérieure, mesurant ainsi le degré de *corroboration* dont cet auteur jouit dans le milieu.

Certes, dans un tel tableau, un chercheur comme Gilles Lapointe se voit désavantagé par sa contemporanéité. En effet, bien qu'il soit l'auteur qui domine le corpus en termes d'articles ou de participations à des publications, ses plus récents textes (dont les 7 parus ou réédités en 2008) n'ont pas eu l'occasion d'être l'objet de citations, d'où son faible quotient de citation. Sa position dans la moitié droite du tableau n'est donc pas représentative du poids critique qu'un recueil comme *La comète automatiste* a pu acquérir depuis. Il demeure néanmoins que ce tableau est révélateur de certaines tendances de la critique.

Outre la prédominance de Claude Gauvreau, dont il a déjà été question, celle de Pierre Vadeboncœur apparaît clairement : lui qui, depuis 1961, n'a fait paraître que 11 articles (dont 5 doublons) est cité à 48 reprises, ce qui lui donne droit au plus haut quotient de citation; son importance est donc d'abord symbolique avant d'être quantitative : ses textes, même peu nombreux, trouvent écho dans la critique ultérieure et c'est par la citation que son point de vue sur l'œuvre arrive à imprégner fortement la réception – c'est ce que je nomme l'effet citationnel. Pour cette raison, je reviendrai plus loin sur la lecture proposée par Vadeboncœur et sur l'impact de celle-ci sur la réception. Je reviendrai aussi sur l'influence de François-Marc Gagnon qui se voit ici quantifiée : Gagnon a beaucoup écrit sur l'automatisme : il publie 25 OSS<sup>20</sup> – tous des textes originaux – en 40 ans; et il est également devenu une référence sur le sujet puisque plus du dixième<sup>21</sup> des auteurs du corpus y renvoie. Plus surprenante cependant est la présence de Guy Robert parmi les cinq premiers critiques les plus cités. Bien

---

<sup>20</sup> Ceci n'inclut pas les textes parus hors du Québec ou ceux qui portent sur l'automatisme ou sur Borduas sans traiter de « *Refus global* ». La contribution de Gagnon à ce champ de recherche est donc encore plus élevée.

<sup>21</sup> À première vue, ce chiffre peut sembler plutôt faible compte tenu du statut de Gagnon dans le champ des études sur l'automatisme. Or, outre qu'une grande proportion du corpus est composée d'articles de journaux qui ne mentionnent aucune source, il faut prendre en considération que Gagnon n'intègre le discours qu'en 1968 et qu'il ne devient une véritable référence en la matière qu'en 1978, alors qu'il fait paraître *Paul-Émile Borduas 1905-1960*. Aussi conviendrait-il de retrancher du corpus les OSS parus avant que Gagnon puisse être cité : on arriverait alors à environ un texte sur 7 qui renvoie à un de ses textes.

qu'il n'ait écrit que 7 textes en 44 ans, l'importance qui lui est accordée s'explique par l'impact qu'ont eu, au moment de leur parution, des ouvrages comme *Borduas* (1972), première monographie sur le peintre, et *Borduas ou le dilemme culturel québécois* (1977). Les références à Robert sont toutefois concentrées dans les années 1970; par la suite, des ouvrages comme *Paul-Émile Borduas 1905-1960* de Gagnon (1978) ou *Autour de Borduas* de Jean Éthier-Blais (1979) tendent à diminuer le poids critique de Robert. Le cas de Jean Fisette est intéressant en cela que la grande majorité des mentions renvoient à une seule œuvre : son essai de sémiotique sur le *Texte automatiste*, en tant que forme d'écriture particulière. Fisette constitue alors une preuve qu'un nombre de publications élevé n'est pas nécessaire pour obtenir une visibilité et une crédibilité dans la réception subséquente; d'ailleurs, en termes de quotient de citation, Fisette (2,4) dépasse Gagnon (2,2). Ainsi, un ouvrage de référence est plus susceptible d'avoir de l'impact sur le discours de la réception que plusieurs articles dans des journaux. C'est d'ailleurs pour cette raison que René Viau n'apparaît pas dans la liste des critiques les plus cités. À l'exception de deux ouvrages récents sur Riopelle (dont un est un recueil d'articles), Viau est surtout actif dans les journaux (*La Presse*, *Le Devoir*) ou dans une revue comme *Vie des arts*; il ne jouit donc pas d'un lieu de diffusion savant susceptible de faire de ses textes des références. Enfin, un dernier constat porte sur le peu de mentions faites aux textes de Ray Ellenwood dans la réception subséquente, alors même qu'un ouvrage comme *Eggregore. A History of the Montréal Automatist Movement* (1992), qui est publié avant *Chronique du mouvement automatiste* de Gagnon (1998), paraît incontournable lorsqu'il s'agit de traiter du groupe. Le peu de reconnaissance d'Ellenwood par le discours critique serait-il dû à la parution encore récente de l'ouvrage? Pourtant, la chronique de Gagnon, parue 6 ans plus tard, a reçu davantage de mentions. Ou serait-ce plutôt parce qu'il est en anglais et qu'il est paru en Ontario? Peut-être cela a-t-il aussi à voir avec le fait qu'Ellenwood s'intéresse moins à Borduas qu'à l'aventure automatiste dans son ensemble et aux autres membres du groupe... Ce cas mérite qu'on s'y penche. Aussi y reviendrai-je après avoir étudié brièvement les cas de Pierre Vadeboncœur et François-Marc Gagnon.

#### 7.3.2.2 Pierre Vadeboncœur

Pierre Vadeboncœur publie son premier texte sur Borduas en janvier 1961 dans *Cité libre*. Intitulé « Borduas, ou la minute de vérité de notre histoire », ce texte pose d'emblée le rôle

que l'essayiste veut faire tenir au peintre dans l'histoire du Québec : Borduas agit comme un révélateur : il met la collectivité québécoise en face de son « manque de vérité » – son « défaut de réel », dit Yvan Lamonde<sup>(443, p. 220)</sup>; « Refus global » fait dès lors figure d'« acte de vérité » qui s'oppose à une simple « adhésion à la vérité<sup>(123)</sup> » basée sur les conventions sociales admises. Vadeboncœur présente ainsi Borduas comme « la source de la conscience des intellectuels » québécois, « point de départ et point central de cette conscience<sup>(123)</sup> ». Son point de vue sur « Refus global » (il s'agit bien ici du texte, lu à travers la seule figure de Borduas) est donc ancré dans une perspective à la fois philosophique et nationale qui se précisera dans « La ligne du risque ». Mais, déjà, la tonalité mythificatrice est posée lorsque Vadeboncœur affirme que Borduas « avait quelque chose d'un saint<sup>(123)</sup> ».

Le peintre automatiste n'acquiert toutefois véritablement la « figure du “héros” canadien-français dans l'œuvre de Pierre Vadeboncœur<sup>22</sup> » que dans « La ligne du risque » qui paraît d'abord dans *Situations*<sup>(123)</sup> en 1962 avant d'être repris l'année suivante dans le recueil de textes<sup>(135)</sup> auquel il donne son titre. Dans ce texte, Vadeboncœur pose à nouveau Borduas comme un être d'exception, comme le premier « maître » dont relèverait la jeunesse de 1960<sup>(123, p. 23)</sup>. Plus largement, il en fait le cœur du récit historique du Québec; Borduas incarnerait alors la plus récente rupture avec le passé et avec les contraintes du présent : il a été, selon l'essayiste,

le premier à rompre radicalement[,] [...] le premier à se reconnaître dans l'obscurité totale et à assumer son dénuement, [...] il a brisé notre paralysie collective. Il l'a anéantie d'un seul coup par son refus global. [...] Le Canada-français [*sic*] moderne commence avec lui<sup>(132, p. 22-23)</sup>.

Ces lignes, qu'il n'était peut-être pas nécessaire de reprendre ici tant elles ont été citées dans le discours critique, résument en effet ce qui a été retenu du texte de Vadeboncœur, soit le caractère inaugural et « rupturant » de « Refus global », ainsi que l'inscription de ce geste dans le contexte sociopolitique et national. Ces motifs deviennent rapidement les *topoi* du récit commun sur l'œuvre, notamment parce qu'ils permettent un arrimage avec le discours historiographique de la Révolution tranquille, comme on le verra dans la prochaine section.

---

<sup>22</sup> Jonathan Livernois, *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncœur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Cultures québécoises », 2012, p. 17.

Patricia Smart, parmi d'autres avant moi, a bien noté l'impact du texte de Vadeboncœur sur la consécration de Borduas comme figure mythique :

En isolant ainsi certaines caractéristiques de Borduas et en l'identifiant complètement au geste de rupture qu'était le *Refus global* [sic], Vadeboncœur vise, très consciemment à mon avis, à créer un nouveau mythe auquel pourront adhérer les citoyens de la nouvelle société qu'il voit émerger au Québec<sup>(388, p. 14)</sup>.

Marcelle Ferron, lors d'une entrevue dans le cadre des commémorations de 1998, pointe aussi vers « La ligne du risque » lorsque la journaliste lui demande comment est né le mythe entourant Borduas et « *Refus global* »<sup>23</sup>. Comme chez Gauvreau, l'impact du texte de Vadeboncœur sur la lecture faite du pamphlet de Borduas relève de plusieurs facteurs : d'abord, les citations multiples dont il a été l'objet et qui offrent une diffusion et un relais à cette lecture; ensuite, la force du propos qui, par l'usage du présent de l'indicatif, impose une vision sans équivoque de l'histoire du Québec dans laquelle Borduas occupe une place et un rôle précis; enfin, le statut de l'auteur et du texte dans l'histoire intellectuelle du Québec. Considéré comme un des grands intellectuels québécois du XX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce au recueil *La ligne du risque*, Vadeboncœur voit (entre autres) le texte éponyme de cet essai être intégré dans des anthologies réunissant des textes importants de l'histoire du Québec, où il côtoie « Refus global ». La mise en présence de ces deux textes, dans des ouvrages comme *Du Refus global à la responsabilité entière : Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948* de Yolaine Tremblay<sup>(401)</sup>, *Essais québécois, 1837-1983* dirigé par Laurent Mailhot<sup>(281)</sup> ou *Anthologie critique. Littérature canadienne-française et québécoise* de Michel Erman<sup>(326)</sup>, contribue assurément à orienter la lecture faite du pamphlet de Borduas. Les auteurs et compilateurs insistent en effet, dans leur présentation de « La ligne du risque », sur le caractère de rupture et d'opposition que Vadeboncœur fait porter au texte de Borduas : « Dans ces pages, écrit Tremblay, l'essayiste oppose à l'image d'une société sclérosée la figure lumineuse de Borduas<sup>(401, p. 80)</sup> » ou, suivant Mailhot, il « oppose aux forces d'inertie "l'esprit de création" de Borduas<sup>(281b, p. 261)</sup> ». Selon ce qu'en retient la critique, « Refus global » apparaît donc dans le texte de Vadeboncœur, d'abord comme l'œuvre d'un auteur – Borduas

---

<sup>23</sup> « Et comment ce petit livre devint-il un mythe? Selon Marcelle Ferron, c'est le sociologue Pierre Vadeboncœur qui, le premier, dans les années 60, a vu dans *Refus global* un signe annonciateur de la Révolution tranquille<sup>(366b)</sup>. » Jacques Marchand, citant Jacques Ferron, évoque lui aussi « l'importance de la profession de foi de Pierre Vadeboncœur dans *La ligne du risque* (1963), profession de foi qui, comme l'a dit Jacques Ferron, allait mettre "tout le pays, et même les archevêques" derrière Borduas<sup>(253, p. 110, note 1)</sup>. »

–, puis comme un texte dans lequel s’incarne la force d’opposition, de résistance et de renouvellement créateur<sup>24</sup> dont est doté cet auteur. Le portrait de Borduas et de son texte se trouve donc doublement médié : par la mythification qu’en fait Vadeboncœur qui, comme le dit Smart, isole certaines caractéristiques de l’homme pour n’en retenir que quelques éléments et par l’insertion de « La ligne du risque » dans des ouvrages qui, eux-mêmes, n’en retiennent que des extraits ou n’en proposent qu’une lecture partielle, plus axée sur le rôle sociopolitique dévolu à Borduas que sur l’analyse philosophique de sa pensée qu’on trouve dans les textes de Vadeboncœur<sup>25</sup>. L’élection de ce texte comme texte de référence dans la réception de « Refus global », puis dans l’histoire intellectuelle québécoise contribue donc doublement à occulter le recueil en resserrant le discours autour du seul Borduas : la logique d’héroïsation individuelle qui fait de Borduas le premier moderne exclue en effet d’emblée la possibilité d’envisager l’importance du groupe et de l’œuvre collective dans ce processus.

### 7.3.2.3 François-Marc Gagnon

François-Marc Gagnon dit de « La ligne du risque » qu’il s’agit d’un texte qui fait voir « l’influence véritable du manifeste sur la conscience québécoise<sup>(244, p. 263)</sup> » et il en cite un passage moins convenu que celui cité précédemment, mais qui relève du même ton glorifiant :

[Le] rôle [de Borduas] et mal connu. [...] Entendez liberté, entendez désir, soif, fidélité. Entendez amour, réponse à l’appel, droiture, intransigeance, vocation, flamme [...]. Il a posé l’exemple d’un acte [...]. Il nous a totalement légué ce qu’il savait. Enfin, quelqu’un avait tout livré<sup>(132, p. 24, cité dans 244, p. 263)</sup>.

<sup>24</sup> Vadeboncœur pose en effet l’acte créateur comme l’amorce de la révolution. Dans un texte antérieur à « La ligne du risque », il affirme : « Il y aura un jour une thèse à faire pour démontrer jusqu’à quel point cette rénovation [des idées] aura été en partie attribuable à l’influence de l’art et du mouvement artistique<sup>(124)</sup> ».

<sup>25</sup> De fait, comme l’évoque la note précédente, le portrait que dresse Vadeboncœur de Borduas, dans l’ensemble de ses textes, comme dans « La ligne du risque », est plus complexe que ce que la critique en véhicule généralement. Il décrit en effet Borduas comme un intellectuel dont l’accomplissement dépasse la rupture historiographique; son héritage, au dire de l’essayiste, se situerait davantage dans une ouverture de la conscience, laquelle passe notamment par l’art : « Partant d’un monde moral qu’il s’agissait petitement d’aménager, il nous a lancés dans l’illimité<sup>(123, p. 28)</sup>. » De plus, dans ses textes plus tardifs, Vadeboncœur nuance la place de Borduas dans l’histoire. En 1998, il affirme, par exemple, que « la publication de *Refus global* fut un épiphénomène, plus surprenant que d’autres certes, mais assez loin d’être le seul<sup>(365)</sup> ». Vadeboncœur, comme les signataires, semble donc remettre en cause le caractère « rupturant » et révolutionnaire de l’œuvre qu’il a lui-même contribué à ériger, s’inscrivant ainsi pleinement dans le mouvement démythificateur du récit commun. Avec les années, il en viendrait donc à percevoir le caractère construit, produit « *rétrospectivement*<sup>(365, l’auteur souligne)</sup> », de la représentation de « Refus global » dans l’histoire culturelle québécoise. Aussi critique-t-il sévèrement le phénomène des commémorations dans un texte de *L’humanité improvisée* paru en 2000<sup>(402)</sup>.

Ce passage inséré dans l'ouvrage de Gagnon qui est le plus souvent mentionné dans la réception, soit *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, instaure une filiation critique à l'origine de la constitution du récit commun. Dans un style qui est certes plus objectif que celui de Vadeboncœur – Gagnon n'écrit pas d'essais, mais des articles ou des ouvrages savants –, François-Marc Gagnon défend lui aussi un portrait héroïsé de Borduas et propose de « Refus global » une lecture qui, bien qu'elle provienne du milieu des arts visuels, adopte souvent un point de vue sociologique. Gagnon adhère à l'historiographie du Québec proposée par Marcel Rioux qui fait succéder à l'idéologie de conservation, une idéologie de rattrapage prônant la modernisation du Québec. La parution de *Refus global* aurait pour but, selon Gagnon, de contester cette idéologie ou plutôt de la dépasser pour créer une nouvelle forme d'art et de société<sup>26</sup>. La lecture de Gagnon, dans ses différents ouvrages, est donc fortement tributaire du discours sociopolitique dominant au Québec autour des années 1970. Considérant *Refus global* comme « l'application au niveau social et politique des idées esthétiques du groupe », il y voit d'abord un portrait de – et un projet pour – la société québécoise :

Une approche artistique sans objet préconçu se traduit politiquement par l'anarchie. De l'anarchie va naître un nouvel ordre, croient les Automatistes. Abolissons le gouvernement, la police et l'église, de la spontanéité surgira un nouvel ordre libérateur. Ils veulent alors former une avant-garde révolutionnaire [...] <sup>(334)</sup>.

Anarchie, engagement révolutionnaire, contestation figurent donc au centre de la lecture de Gagnon, qui voit dans « Refus global » une prise de position sociale non pas uniquement théorique, mais qui serait vouée à être « appliquée », comme l'ont été les idées esthétiques. De fait, Gagnon voit dans l'avènement de la modernité québécoise l'accomplissement de ce projet automatiste. D'où le fait que, selon lui, « nous sommes tous héritiers de Refus global<sup>(284)</sup> ». On retrouve ici les motifs du caractère inaugural et de la rupture présents chez Vadeboncœur, auxquels s'ajoutent une portée sociale et une volonté révolutionnaire qui étaient moins évidentes chez l'essayiste. Gagnon dépeint en effet les Automatistes comme conscients de la rupture qu'ils instaurent (ils la *veulent* et y *croient*), alors que Vadeboncœur constatait cette rupture *a posteriori* et l'attribuait à Borduas sans qu'elle apparaisse comme un projet de la part du peintre. En ce sens, Gagnon investit les Automatistes de plus d'agentivité

---

<sup>26</sup> « *the Automatistes formed a coherent group, unified by one ideology, the contestation of rattrapage and the urge to create a new form of art and a new form of society if necessary*<sup>(195)</sup>. » Voir aussi<sup>(199, p. 80-81)</sup>.

que ne le fait Vadeboncœur. Celui-ci a conscience du regard rétrospectif qu'il pose sur Borduas et, comme le soutient Smart, c'est sciemment qu'il érige les bases d'un nouveau mythe en fonction des conséquences attribuées aux actes de Borduas. Chez Gagnon, à l'inverse – et c'est peut-être la preuve que le discours mythificateur agit déjà –, Borduas et les Automatistes sont présentés en fonction de leurs intentions et apparaissent dès lors comme volontairement révolutionnaires.

Certes, le discours de Gagnon, réparti sur 25 OSS, varie en termes de nuances, de précision et de complexité selon les textes, les lieux de publication et les époques : certains textes plus récents se détachent de la lecture sociopolitique pour proposer des études analytiques ou une chronique factuelle de l'histoire du mouvement; d'autres toutefois (notamment ceux s'inscrivant dans le cadre des commémorations) continuent de postuler que « Refus global » décrirait le « petit monde<sup>(284)</sup> » de la société québécoise et que Borduas serait un réformateur déçu qui « avait cru [en vain] pouvoir dénoncer l'acte calculé [...], prêcher le respect des dons individuels [...] [et] dénoncer l'étroitesse d'esprit du clergé, son contrôle exagéré des consciences<sup>(367l)</sup> ». Or, dans la perspective de la construction diachronique du récit commun, ce sont surtout ses premiers textes qui sont retenus et relayés par les autres critiques. De même, si Gagnon, dans la plupart de ses textes, mentionne l'existence du recueil et des autres composantes, son point de vue sur le sujet est clair : « c'est Borduas et lui seul qui rédigea la préface du manifeste, ainsi que les *Commentaires sur des mots courants* [sic] et *En regard du surréalisme actuels* [sic], c'est-à-dire les textes les plus importants de l'ensemble, ceux qui furent par la suite constamment pris à parti<sup>(199, p. 73)</sup>. » Dans la première partie de la citation, Gagnon répond à l'idée qui circule selon laquelle Gauvreau aurait participé activement à l'écriture du texte éponyme<sup>27</sup>. Or, le ton catégorique avec lequel Gagnon nie cette information rappelle celui de Gauvreau soulignant l'enthousiasme général du groupe à la lecture du texte de Borduas. Dans les deux cas, le récit de la genèse du texte éponyme semble frappé du sceau de la vérité et ne pas tolérer de remise en cause. La deuxième partie de la citation contribue, pour sa part, à dévaluer les autres composantes du recueil au profit des textes rédigés par Borduas. La logique qui soutient l'importance des textes est toutefois problématique : c'est

---

<sup>27</sup> Dans son *Histoire de la littérature française du Québec*, Pierre de Grandpré, en collaboration avec Michel van Schendel, écrivent, à propos de « Refus global », que « certains, comme Claude Gauvreau, ont travaillé avec Borduas à son élaboration<sup>(157, p. 208)</sup> ».

parce qu'ils ont été commentés que ces textes sont jugés importants par Gagnon, et non, à l'inverse, parce qu'ils sont importants qu'ils ont été commentés. L'argument en est un d'autorité : il fait reposer la « vérité » sur le discours du plus grand nombre. Ainsi, s'il fait voir l'importance de la réception d'une œuvre sur son statut (plus une œuvre est commentée, plus elle est jugée digne d'intégrer l'histoire), il révèle aussi la difficulté de la critique à octroyer une valeur intrinsèque à une œuvre. On perçoit ici la distinction entre ce que Rees appelle l'*assessment of value* et l'*assignment of value*, ou l'évaluation et l'attribution de la valeur par la critique. En somme, on pourrait avancer que, pour Gagnon, ces trois textes – qui forment, dit-il ailleurs, « la partie essentielle du manifeste automatiste<sup>(243, p. 14)</sup> » – n'ont de valeur que parce qu'ils sont écrits par Borduas, les autres composantes – moins importantes et moins essentielles – peuvent dès lors être évacuées du discours après avoir été brièvement mentionnées<sup>28</sup>.

En somme, le récit commun sur « *Refus global* » se constitue, en grande partie, autour des propos de trois piliers – Gauvreau, Vadeboncœur et Gagnon – qui agissent, par leur présence massive, tant effective que symbolique, comme des *verrous* ou des *embouteillages* dans le parcours de réception de *Refus global*. Bien que leurs discours diffèrent sur bien des plans, notamment sur celui du ton adopté (essayistique ou objectif) et celui du point de vue à partir duquel ils évaluent l'œuvre (ses conséquences ou les intentions dont elle découle), Vadeboncœur et Gagnon, qu'on vient d'aborder, articulent tous deux leur interprétation de l'œuvre autour du paradigme de la rupture sociohistorique et ils prennent pour sujets principaux Borduas et son texte, dont l'action relève, à leur sens, de la contestation. Tous deux jouissent également d'un statut d'autorité dans leur domaine (ils cumulent notamment de nombreux prix et titres), ce qui contribue à (im)poser leur lecture comme légitime.

Les lectures proposées par Gauvreau, Vadeboncœur, Gagnon<sup>29</sup>, constamment reprises dans des ouvrages savants ou des textes plus ponctuels en viennent donc à créer un effet d'amplification et de concentration du discours qui confère une autorité à ceux qui se

---

<sup>28</sup> Gagnon se défend mieux lorsqu'il affirme simplement écarter les autres composantes parce que son analyse porte sur Borduas et que cela serait hors de son propos : « Telle nous paraît avoir été, essentiellement, la contribution de Borduas lui-même, au Refus global. Il n'entre pas dans notre propos d'analyser les apports du groupe au manifeste. Cela relève davantage d'une histoire de l'automatiste que d'autres ont entrepris et qu'ils feront mieux que nous ne saurions le faire<sup>(244, p. 249)</sup>. »

<sup>29</sup> Auxquels on pourrait ajouter d'autres critiques mentionnés au Tableau VII (p. 390), mais leur influence est moindre que celle de ces trois auteurs dont les discours forment réellement des *verrous* dans le récit commun.

réclament de ces lectures formant le socle du récit dominant. La force d'imposition de ce récit dominant apparaît notamment lors de polémiques concernant le statut conféré à Borduas et à « Refus global » dans l'histoire de l'art et dans la société québécoises. La plus révélatrice a lieu en 1991 dans *La Presse* : Jacques Dufresne, ayant soulevé la question du monopole dont jouissait alors la non-figuration dans le milieu de l'art et en ayant accusé le « terrorisme exercé par les héritiers de Borduas<sup>30</sup> », reçoit plusieurs réponses véhémentes des défenseurs du « père de la Révolution tranquille<sup>31</sup> ». Il déclare alors :

On m'avait prévenu : “Si, dans le but d'exiger plus de transparence dans l'administration des arts, vous vous attaquez à Borduas et à ses héritiers, les personnes que vous visez vont vous déclarer réactionnaire, malhonnête, ignare, duplessiste. C'est ainsi qu'ils ont réussi à éliminer toute opposition depuis plus de 30 ans<sup>32</sup>.”

Certes, les défenseurs en question ne sont ni Gauvreau, ni Vadeboncœur, ni Gagnon, mais ils se réclament de leurs lectures; Serge Lemoyne cite notamment Gagnon pour soutenir que Borduas est « l'un des premiers peintres québécois “à faire le lien entre l'idéologie politique et la peinture; le premier à avoir compris que la peinture est une prise de position<sup>33</sup>” ». Le récit dominant qui, sous l'égide des lectures des trois piliers étudiés dans cette section, fait de Borduas le « père de la Révolution tranquille » est investi, on le constate, d'une charge émotive et d'une part d'identification (« Nous sommes tous des héritiers de Borduas », dit Gagnon). Il se rapproche en cela du mythe qui confère au peintre et à son œuvre un caractère sacré. Jacques Dufresne dénonce d'ailleurs le pouvoir d'attribution de la valeur que possèdent les critiques, lequel leur permet de constituer un discours posant Borduas et ses héritiers comme intouchables et privilégiés : « Les universitaires fabriquent des théories sur l'art [...]; les artistes et les critiques qui ont compris le système s'en inspirent et tous se retrouvent dans les jurys, les comités d'achat des musées, les revues spécialisées, etc.<sup>34</sup> ». Marcella Maltais, qui prend également part aux discussions, abonde dans le même sens lorsqu'elle critique la domination symbolique des Automatistes dans le monde de l'art, déplorant notamment que

---

<sup>30</sup> Jacques Dufresne, « Un “rack à viande” subventionné », *La Presse*, 2 novembre 1991, p. B3. Pour plus de détails sur cette polémique, voir *infra* « 7.4.2.4 La démythification », p. 431-432.

<sup>31</sup> Serge Lemoyne, « L'art est loin d'être coincé entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 30 octobre 1991, p. B3.

<sup>32</sup> Jacques Dufresne, « Aux arts citoyens! », *La Presse*, 7 décembre 1991, p. B3.

<sup>33</sup> Serge Lemoyne, *art. cit.*

<sup>34</sup> Jacques Dufresne, « Les arts coincés entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 12 octobre 1991, p. B3.

les « exégètes continuent à proclamer, enseigner, écrire la Vérité automatiste et le Refus global<sup>(321, p. 125)</sup>. »

Ainsi, la construction du récit dominant qui passe d'un auteur (Gauvreau) à un essayiste (Vadeboncœur), puis à un chercheur universitaire (Gagnon) en serait arrivée à forger un discours monologique – monopole discursif et idéologique – nuisant au déploiement et à la légitimité d'autres formes d'expression, comme les arts figuratifs, et – on peut le présumer – à la prise en considération de lectures de l'œuvre qui iraient à l'encontre de la domination symbolique de Borduas.

### **7.3.3 La réception étrangère : le salut hors du récit commun**

Comme le récit commun entourant « *Refus global* » écarte le recueil pour n'offrir une place dans l'histoire qu'au texte éponyme, à son auteur, voire à ses signataires, on peut se demander s'il existe, hors de ce récit commun, des lieux dans lesquels les composantes marginales et le recueil peuvent être commentés et jouir de réactualisations ponctuelles dans l'histoire de l'art ou de la littérature québécoises. Compte tenu de la nature du récit commun, ancré dans l'historiographie nationale, la réception étrangère apparaît une piste intéressante à explorer.

Déjà, avant la parution, puis lors de la première réception, les périodiques anglophones se montraient plus ouverts aux expérimentations des Automatistes que les critiques québécois. On se souvient que le premier article évoquant la parution prochaine de *Refus global* paraît dans *The Evening Citizen* d'Ottawa sous la plume de Josephine Hambleton<sup>(A35)</sup> et qu'au lendemain de la parution des critiques tels Guy Sylvestre, dans *Le Droit* d'Ottawa<sup>(46)</sup>, Guy Jasmin, dans le *Windsor Daily Star*<sup>(68)</sup>, Daniel W. Buchanan, dans la revue *Canadian Art*<sup>(79)</sup>, et jusqu'au *Time* de New York<sup>(52)</sup>, consacraient des articles à *Refus global* ou prenaient la défense de Borduas. C'est d'ailleurs à Toronto que Borduas fait sa première exposition après son renvoi, ce qui faisait dire à Charles Doyon, je le rappelle, « qu'à Toronto [...] on donne à [Borduas] l'occasion d'aborder un plus vaste public et de faire connaître ses idées<sup>(57)</sup>. » De même, dans les années 1950, le texte le plus important sur *Refus global* est sans contredit l'entrevue de Borduas publiée dans *Le Droit*<sup>(107)</sup>. Enfin, on retient que le premier projet de réédition du texte de Borduas se fait outremer, à Boulogne, sous l'égide du critique d'art français Charles Delloye<sup>(120)</sup>. Ces divers exemples témoignent de l'intérêt que suscite « *Refus*

*global* » à l'étranger et laissent entrevoir la possibilité que les réceptions canadienne-anglaise, française ou américaine, par leur caractère excentré, offrent des lectures différentes de l'œuvre automatiste. Claude Gauvreau n'affirme-t-il pas, en 1951 : « chaque fois qu'un connaisseur étranger prend conscience de l'activité artistique valable du Québec, sa curiosité est moins amorphe que celle des prétendus chiens de garde de notre culture<sup>35</sup> »? Il s'agira donc de voir ici si la réception étrangère permet en effet de sortir de ce que j'ai qualifié précédemment, non sans une dose d'exagération, j'en conviens, de « monopole discursif et idéologique » du récit commun érigé par les disciples et défenseurs de Borduas.

### 7.3.3.1 La réception française

D'entrée de jeu, il faut admettre que l'hypothèse selon laquelle la réception étrangère permettrait de se dégager du récit commun s'avère peu fondée en ce qui concerne la réception française. J'ai déjà mentionné<sup>36</sup> que, malgré la réédition du recueil dans le catalogue de l'exposition des Automatistes au Grand Palais de Paris en 1971, la critique française de cette exposition fait peu mention des autres composantes; elle s'intéresse surtout à l'histoire du mouvement et retient de « Refus global » qu'il s'agit d'un « pamphlet socio-culturel et politique plus qu'esthétique » qui fit « scandale<sup>37</sup> ». Le contexte de l'exposition pousse néanmoins la critique à inscrire le mouvement automatiste dans un cadre plus artistique que politique et dans une filiation comprenant Dada, le surréalisme et le mouvement « Cobra »<sup>38</sup>; Michel Ragon en fait même « le premier groupe abstrait lyrique au monde<sup>39</sup> » avant ceux de Paris ou de New York, ce qui constitue une nouveauté par rapport au discours de réception québécois; mais ces rapprochements relèvent, pour la plupart, du discours sur la peinture et non de *Refus global*. Il est davantage question de littérature dans *La chaire du verbe* de Bernard Lecherbonnier mais, à nouveau, si les composantes du recueil sont évoquées, seul le texte éponyme est analysé en fonction de la problématique de l'ouvrage, soit l'histoire et la poétique des surréalismes de langue française. Malgré cela, Lecherbonnier présente aussi « Refus global » comme un texte sociopolitique, voire « national » décrivant un « inconscient

---

<sup>35</sup> Claude Gauvreau, « Tranche de perspective dynamique », *Le Haut-parleur*, 20 octobre 1951, p. 2.

<sup>36</sup> Voir *supra* « 7.1.3.1 Les rééditions du recueil », p. 336.

<sup>37</sup> Michel Conil Lacoste, « Borduas et les “automatistes” de Montréal », *Le Monde*, 13 octobre 1971, p. 13.

<sup>38</sup> Jean-Jacques Leveque, « Borduas et les “automatistes”, héritiers canadiens de Breton », *Les Nouvelles littéraires*, 8 octobre 1971, p. 18-19.

<sup>39</sup> Michel Ragon, « L'automatisme québécois et les origines historiques de l'abstraction lyrique », *Chroniques de l'art vivant*, octobre 1971, p. 18.

collectif qui cherche à secouer, à renverser et briser les chapes de plomb superposées que sont l'intolérance cléricale, le moralisme verbeux, l'abrutissement intellectuel<sup>40</sup> ».

En résumé, comme le souligne Yannick Resch qui a étudié la « perception française des Automatistes québécois », « *l'automatisme québécois* est pour le lecteur français [...] une voie d'accès à la civilisation et à la culture du Québec, qui lui permet de réfléchir les liens et les écarts d'un mouvement littéraire et artistique avec le surréalisme français<sup>41</sup>. » « Refus global » est donc lu, d'une part, comme un texte de nature sociopolitique instruisant sur la nation québécoise et, d'autre part, comme un texte relevant d'une des branches du surréalisme. Cette parenté artistique ne conduit toutefois pas, comme on pourrait s'y attendre, à une analyse du recueil, dont l'esthétique se rapproche des préoccupations surréalistes. Resch elle-même, dans son histoire de la littérature québécoise, parue à Vanves en 1992, centre son analyse sur le texte de Borduas et reprend les poncifs du récit commun, utilisant comme édition de référence celle des *Écrits* de Borduas et citant notamment les ouvrages de Bourassa et Lapointe<sup>(311)</sup>, Fisette<sup>(229)</sup> et Gagnon<sup>(244)</sup>. Lorsqu'elle évoque le texte de Leduc – qu'elle situe de façon ambiguë « à la suite du manifeste, dont il fait partie intégrante<sup>42</sup> » –, elle renvoie à l'édition des écrits de Leduc, laissant croire qu'une édition du recueil n'est peut-être pas aisément disponible en France, ce qui expliquerait, du reste, le peu de références qui en est faite. Le texte de Leduc, de même qu'un extrait du texte de Sullivan sont toutefois reproduits dans les notices concernant ces auteurs dans le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* de Biro et Passeron, mais *Refus global* n'a pas droit à une entrée et sa mention dans la notice consacrée aux « "Automatistes" » n'évoque pas le fait qu'il s'agit d'un recueil<sup>43</sup>.

En Europe, il faut donc se tourner vers l'Italie pour trouver un texte qui renouvelle la lecture de *Refus global* en prenant en compte le recueil. Dans le numéro de 1991 de la revue *Francophonie* consacré à la modernité québécoise se trouve un texte de Robert Melançon

---

<sup>40</sup> Bernard Lecherbonnier, *La chaire du verbe : histoire et poétique des surréalismes de langue française*, Paris, Éditions Publisud, 1992, p. 80.

<sup>41</sup> Yannick Gasquy-Resch, « La perception française des Automatistes québécois et *Refus global* », *Études canadiennes* (France), vol. 20, n° 36, 1994, p. 13-14.

<sup>42</sup> Yannick Gasquy-Resch (dir.), « *Refus global* », *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, ÉDICEF, « Universités francophones », 1994, p. 99.

<sup>43</sup> Adam Biro et René Passeron (dir.), « "Automatistes" », « Leduc, Fernand » et « Sullivan, Françoise », *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 42, 240 et 387. Il n'y est par ailleurs pas fait mention des contributions de Claude Gauvreau et de Jean-Paul Riopelle (outre sa signature) dans les notices qui leur sont consacrées (p. 180 et 365).

intitulé « Y eut-il une poésie automatiste? ». Bien que, en tant que professeur à l'Université de Montréal, Melançon soit bien au fait du récit commun entourant l'œuvre automatiste, son étude s'écarte des dimensions picturale et idéologique de *Refus global* pour voir, dans l'automatisme, un moment de l'histoire de la poésie contemporaine québécoise. Or, avant de s'arrêter sur les textes de Thérèse Renaud et de Claude Gauvreau, il mentionne la place importante que le mouvement réserve à la poésie, à la danse et à la photographie et souligne, à propos du manifeste :

*Refus global* ne se réduit par ailleurs pas au [pamphlet] qui porte ce titre, lequel n'est qu'un élément d'un recueil composite; ce [texte] en constitue certes la clé de voûte, mais il ne trouve toute sa résonance qu'en relation avec l'ensemble de textes et d'images auquel il donne son titre. On peut regretter à cet égard que les rééditions très nombreuses dont a fait l'objet *Refus global* [*sic*] [...] l'isolent de son environnement textuel d'origine. Une édition en fac-similé, ou qui reprendrait du moins tous les éléments du recueil de 1948, permettrait des lectures moins partielles ou partiales<sup>44</sup>.

Ajoutant que « *Refus global* est un objet d'une grande beauté plastique en dépit des moyens modestes avec lesquels il fut fabriqué<sup>45</sup> », Melançon ne peut être plus proche des préoccupations développées dans cette thèse, qu'il s'agisse de la nature pluridisciplinaire du recueil, de l'intérêt de sa matérialité, de l'importance du contexte de parution originale pour la lecture de l'œuvre, de l'incidence de l'absence de rééditions sur la réception ou de la lecture partielle – et partielle (on l'a vu notamment avec Gauvreau) – qui découle de l'élection du texte de Borduas comme emblème de la modernité québécoise. Ce numéro de *Francophonía* comprend aussi la première édition du texte « Relecture disciplinaire de la modernité québécoise<sup>46</sup> » de Johanne Lamoureux, texte republié au Québec en 2001<sup>(407a)</sup> qui pose la question de la pluridisciplinarité du mouvement dans la perspective de la postmodernité contemporaine. Ces deux textes contrastent donc avec les entrevues réalisées par Gilles Dupuis<sup>47</sup> avec Fernand Leduc et Thérèse Renaud, dans lesquelles les signataires reprennent les motifs attendus, soit le texte de Borduas, le lien avec le contexte sociohistorique (la « grande Noirceur ») et l'inauguration de la modernité réalisée par « Refus global ».

---

<sup>44</sup> Robert Melançon, « Y eut-il une poésie automatiste? », *Francophonía : studi e ricerche sulle letterature di lingua francese* (Bologne), n° 37 : « Le Québec et la modernité », automne 1999, p. 43-44.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>46</sup> Johanne Lamoureux, « Les effets de l'art contemporain : relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec », dans *ibid.*, p. 55-66.

<sup>47</sup> Gilles Dupuis, « Entretien avec Fernand Leduc » et « Entretien avec Thérèse Renaud », dans *ibid.*, p. 95-110.

### 7.3.3.2 La réception anglophone

La réception anglophone, comme la réception française, ne s'éloigne pas, au premier regard, du récit commun qui circule au Québec. Les diverses histoires de l'art canadien – celles de Ann Davis<sup>48</sup>, Dennis Reid<sup>49</sup>, Robert Fulford<sup>50</sup> ou Barry Lord<sup>51</sup>, par exemple –, retiennent principalement le texte éponyme, décrit comme un « *provocative document*<sup>52</sup> », et son auteur dont on dit, reprenant François-Marc Gagnon, qu'il rejetait « *the validity of cultural rattrapage* » et souhaitait aller plus loin (« *going further*<sup>53</sup> »). L'influence du discours de Pierre Vadeboncoeur est également visible chez les historiens qui citent notamment le passage convenu : « *Because of the Refus global [sic], one commentator has stated flatly, “modern French Canada began” with Borduas*<sup>54</sup> » et qui font de Borduas « *not an outcast but a hero to the rising generation*<sup>55</sup>. » Pourtant, malgré cette concentration autour de Borduas, la plupart des ouvrages consultés<sup>56</sup> évoquent également le « *booklet* » *Refus global*, dans lequel est inséré le texte de Borduas, décrit comme la « *crucial section*<sup>57</sup> ».

C'est toutefois à Michel van Schendel qu'il revient, dans un texte paru dans la revue *Yale French Studies* en 1983, de proposer une véritable relecture de « Refus global », qui paradoxalement, malgré le sujet abordé, n'inclut pas le recueil. Poursuivant dans la voie qu'il avait empruntée en 1969 dans l'histoire littéraire de Pierre de Grandpré, laquelle avait fait réagir François-Marc Gagnon<sup>58</sup>, van Schendel évoque en effet la thèse de l'écriture collective (« *collective enterprise* ») en ne l'appliquant cependant qu'au texte éponyme :

---

<sup>48</sup> Ann Davis, *Frontiers of our Dreams: Quebec Painting in the 1940's and 1950's*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1979.

<sup>49</sup> Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973.

<sup>50</sup> Robert Fulford, *An introduction to The Arts in Canada*, Toronto, Minister of Supply and Services Canada, 1977.

<sup>51</sup> Barry Lord, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974.

<sup>52</sup> Ann Davis, *op. cit.*, p. 25.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>54</sup> « À cause de “*Refus global*”, un commentateur a déclaré catégoriquement, “le Canada français moderne commence” avec Borduas » (Je traduis.) Dennis Reid, « Paul-Émile Borduas and Les Automatistes 1946-1960 », dans *op. cit.*, p. 225. Le même passage est aussi cité par Fulford : « *With Refus global [sic], as one commentator, Pierre Vadeboncoeur, has said, “modern French Canada began.”* » (« *Make Way for Magic!* », dans *op. cit.*, p. 70. Je traduis.)

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> À l'exception de l'ouvrage de Barry Lord qui propose une critique marxiste de « Refus global ».

<sup>57</sup> Fulford, *op. cit.* Dennis Reid fait une description matérielle de ce qu'il décrit comme un « *hand-assembled mimeographed book* » (*op. cit.*, p. 227), de même Ann Davis spécifie que « *The complete document [...]* contained not only the key essay » (*op. cit.*, p. 29) avant d'énumérer les composantes.

<sup>58</sup> Voir *supra*, « 7.3.2 Quand la critique s'impose », p. 389 et suiv.

*Its titular author was the painter Paul-Émile Borduas, the founder of the movement. But the text, which had already been in circulation for several months, had previously been discussed by numerous painters, choreographers, and poets, as well as actors and a psychiatrist. [...] Even if Borduas [...] was the autor of the text which bears the inflections of his voice and the awkwardness of his writing, the rhetorical organization of the manifesto takes the forms of a discussion implying interlocutors*<sup>59</sup>.

Van Schendel traite ainsi dans cette section de son article du texte éponyme qui serait le produit des discussions du groupe, même s'il est écrit de la main de Borduas lui-même. Cela replace le contexte de production dans une perspective collective, ce qui aurait pu amener le critique à développer sur la coprésence de diverses écritures, teintées des mêmes réflexions dans l'ensemble du recueil. S'il ne va pas jusque-là, van Schendel évoque tout de même le recueil qu'il rapproche, par sa matérialité, de la forme du tract, en faisant même une préfiguration des pamphlets de Mai et d'Octobre '68 en France et au Québec<sup>60</sup>. Il voit dans cette conception du livre par les Automatistes non seulement un type de production peu cher, rapide et polyvalent, mais une forme qui témoigne de la présence d'une pensée organique dans le groupe (« *organic intelligence of the movement* ») fonctionnant sur le mode de la participation et facilitant « *the collaboration of all the members of the group*<sup>61</sup> ».

Les exemples que constituent les textes de Robert Melançon et de Michel van Schendel peuvent difficilement conduire à une validation de l'hypothèse selon laquelle la réception étrangère permettrait de sortir du récit commun, d'autant que plusieurs contre-exemples existent qui reprennent ce récit commun et que les deux textes sont le produit d'auteurs québécois connaissant, selon toute vraisemblance, le discours dominant entourant *Refus global*. La publication à l'étranger leur aurait-elle offert une occasion de proposer ces

---

<sup>59</sup> « Son principal auteur était le peintre Paul-Émile Borduas, le fondateur du mouvement. Mais le texte, qui circulait déjà depuis plusieurs mois, avait antérieurement été discuté par plusieurs peintres, chorégraphes et poètes, ainsi que par des acteurs et un psychiatre. [...] Même si Borduas [...] était l'auteur du texte qui porte les inflexions de sa voix et les maladresses de son écriture, l'organisation rhétorique du manifeste prend la forme d'une discussion impliquant des interlocuteurs. » Michel van Schendel, « *Refus global, or the Formula and History* », *Yale French Studies*, n° 65 : « The Language of Difference : Writing in Quebec(ois) », 1983, p. 54-55. Je traduis.

<sup>60</sup> Au Mai '68 français répond en effet un mouvement de révolte étudiante au Québec : « des grèves et des occupations de locaux éclatent dans les cégeps et dans certaines facultés universitaires. Les étudiants contestent la qualité de l'éducation et réclament une plus grande participation aux décisions qui les concernent. Ils revendiquent la gratuité scolaire jusqu'à l'université et un meilleur soutien de la part de l'État. » (Paul-André Linteau et collab., *Histoire du Québec contemporain. Tome II : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 670)

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 62.

nouvelles lectures? Cela reste difficile à vérifier. On peut en revanche affirmer que ces lectures qui proposent un nouveau point de vue sur l'œuvre automatiste n'ont pas connu de relais dans la réception subséquente au Québec. Ces textes n'ont pratiquement jamais été cités, ce qui fait en sorte que ces relectures de l'œuvre en fonction du recueil ou d'une écriture collective apparaissent comme des réactualisations ponctuelles ne permettant pas au recueil de s'inscrire dans le récit commun – et donc dans l'histoire –, mais lui assurant une visibilité (restreinte), à tout le moins à l'extérieur du Québec.

### 7.3.3.3 Ray Ellenwood

Un chercheur anglophone a, plus que tout autre, contribué à une relecture de *Refus global* en dehors du discours dominant véhiculé au Québec. Il s'agit de Ray Ellenwood, professeur au département d'anglais de l'Université York à Toronto. Ellenwood fait d'abord paraître, en 1985, une traduction du recueil<sup>(286)</sup>, puis, en 1992, il publie son essai majeur *Egégore. A History of the Montréal Automatist Movement*<sup>(325)</sup>, un imposant ouvrage, dans lequel il résume l'histoire du mouvement, rend compte de la réception de « *Refus global* » et propose une analyse de la production des divers membres du groupe, incluant chacune des composantes du recueil. Aussi est-il pertinent de souligner le fait que la première véritable histoire du mouvement automatiste, avant la *Chronique* de François-Marc Gagnon parue en 1998, est publiée en anglais à Toronto par un professeur intéressé par l'interdisciplinarité (arts visuels, littérature, danse, théâtre, photographie et design)<sup>62</sup>. La contribution d'Ellenwood à l'étude du mouvement automatiste, bien que mince sur le plan quantitatif (outre sa réédition et son histoire du mouvement, il n'a écrit que 4 articles<sup>(246, 297, 403)</sup>, dont un en collaboration avec Gilles Lapointe<sup>(415)</sup>), mérite, à mon sens, d'être mieux connue et reconnue au Québec, au même titre qu'il a travaillé à mieux faire connaître les Automatistes au Canada anglais<sup>63</sup>. Cela est d'autant plus pertinent que, selon Gilles Lapointe, la « générosité de Ray Ellenwood » est à l'origine de la manifestation la « plus fidèle à l'esprit qui animait le groupe automatiste à l'époque du manifeste et aussi représentative de ses préoccupations multidisciplinaires<sup>64</sup> » qui

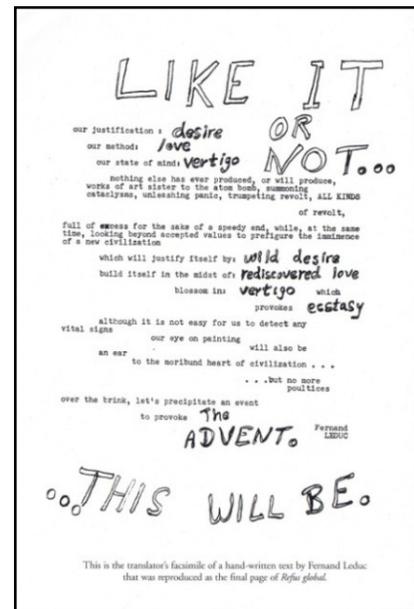
---

<sup>62</sup> Voir sa présentation sur le site de l'université : « Ray Ellenwood », *Graduate Program in English, Université York*. [En ligne] <http://www.yorku.ca/gradengl/RayEllenwood.htm> (consulté le 11 août 2014).

<sup>63</sup> Il convient de mentionner qu'au moment de déposer cette thèse, en novembre 2014, paraissait aux éditions du Passage en traduction française *Égégore : une histoire du mouvement automatiste à Montréal*.

<sup>64</sup> Gilles Lapointe, « Refus global hors les murs », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 17.

a été organisée dans le cadre des événements entourant le 50<sup>e</sup> anniversaire de la parution : « Make Way for Magic<sup>65</sup> », un colloque suivi d'un spectacle présentés à l'Université York. Dès le titre qu'il donne à sa réédition, *Total Refusal. The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, on constate l'importance qu'Ellenwood accorde à la prise en compte du recueil dans son intégralité. Dans son introduction, il spécifie d'entrée de jeu que « *Refus global* » « *was written by the painter Paul-Émile Borduas and is often associated with him alone. [...] But the pamphlet as a whole is the expression of a collectivity*<sup>(286, p. ix)</sup><sup>66</sup> », spécification qu'il fait dans chacun de ses textes<sup>67</sup>, posant clairement la distinction entre le « *lead text* » de Borduas et « *the entire pamphlet*<sup>(325)</sup><sup>68</sup> ». La réédition, publiée aux éditions Exile, maison d'édition indépendante qui s'intéresse aux écritures d'avant-garde, dont celles provenant des communautés francophones, inclut toutes les composantes (traduites en anglais par Ellenwood lui-même) du recueil original et en respecte l'apparence. Ellenwood y reprend notamment en couverture l'aquarelle de Riopelle et va jusqu'à refaire un modèle du texte manuscrit de Leduc en anglais (Figure 18). Contrairement à l'édition Anatole Brochu qui ne comprenait presque aucun paratexte, Ellenwood ajoute à sa réédition une présentation résumant, pour les lecteurs anglophones, l'histoire du groupe, ainsi que des photographies additionnelles. De même, son ouvrage



**Figure 18 – Fernand Leduc, « Like it or not... », trad. d'Ellenwood, *Total Refusal*, 1985, p. 104**

<sup>65</sup> Ce titre, qui reprend un passage de « Refus global » (« Place à la magie » (RG, p. 10)) est également le titre donné par Robert Fulford à la section consacrée aux Automatistes dans *An introduction to The Arts in Canada*. On pourrait voir se profiler ici l'amorce d'une filiation anglophone de critiques.

<sup>66</sup> « Refus global » « a été écrit par le peintre Paul-Émile Borduas et est souvent associé à lui seul. [...] Mais le manifeste en entier est l'expression d'une collectivité. » (Je traduis.)

<sup>67</sup> « *Borduas' manifesto was only one part of a substantial publication which included photographs of paintings and people, as well as eight other texts*<sup>(297, p. 11)</sup> »; « *Too often, it has been seen as a one-man document or the manifesto of a handful of painters*<sup>(325, p. xii)</sup>. » (« Le pamphlet de Borduas était seulement une partie d'une publication substantielle qui incluait des photographies de peintures et de gens, ainsi que huit autres textes. »; « Trop souvent, il a été vu comme un document fait par un seul homme ou comme le manifeste d'une poignée de peintres. » (Je traduis.))

<sup>68</sup> Il ne faut pas confondre la signification anglaise du mot « *pamphlet* », soit un petit livre non relié (« *booklet* »), qui renvoie ici au recueil ou à ce que je nomme le « manifeste », et « *pamphlet* » au sens où je l'emploie pour désigner le texte de Borduas, soit un court texte contestataire.

*Egregore* comprend une reproduction du texte de Leduc, ainsi que des photographies des composantes, dont une du recueil original.

Constatant que les amateurs d'art connaissent Borduas et Riopelle, mais que les autres signataires, tout comme l'histoire du groupe, sont moins connus<sup>69</sup>, Ellenwood souhaite se concentrer « *on the Automatists as a group of artists, predominantly but not exclusively painters*<sup>(297, p. 11)</sup><sup>70</sup>. » Il vient ainsi combler un vide dans le discours critique, mettant en avant-plan l'histoire du groupe dans une perspective pluridisciplinaire. Or, au-delà de la simple chronologie des événements, Ellewood propose des analyses des productions des membres et notamment des composantes du recueil dont il fait voir la cohérence, entre autres par l'usage commun de « *certain key words*<sup>(325, p. 141)</sup> », mais surtout par le partage d'une même conception de l'art qui oppose la spontanéité à l'intention, la vitalité à la décadence et la magie à la prévisibilité<sup>71</sup>. Pour Ellenwood, c'est cette conception qui préside, chez les Automatistes, à l'élaboration d'un art non figuratif, c'est-à-dire d'un art qui s'éloigne de la narration, de l'anecdote et de la représentation, pouvant dès lors trouver des échos dans différentes disciplines (la peinture certes, mais aussi la danse, la poésie, le théâtre ou la photographie). Comme je l'ai déjà mentionné<sup>72</sup>, Ellenwood regrette les frontières disciplinaires qui font en sorte que *Refus global* a été étudié distinctement dans les domaines des arts visuels et de la littérature, sans réelle considération pour l'interdisciplinarité et dans l'ignorance des disciplines comme la danse et la performance. Dans cette perspective, sans le citer directement, Ellenwood adhère à la thèse de l'écriture collective proposée par Michel van Schendel, soutenant toutefois ses dires par une comparaison du texte éponyme avec les propos contenus dans diverses correspondances et avec les précédents articles des membres du groupe. Ce faisant, il peut affirmer que « *the lead manifesto appears very obviously as the expression of a collectivity* », et étendre le raisonnement au recueil : « *By the same token, the*

---

<sup>69</sup> « [A]lthough Paul-Émile Borduas and Jean-Paul Riopelle may be familiar to art lovers around the world, the others signatories of the Automatist manifesto are not as well known as they deserve to be; nor do many people, even in Quebec, know the history of the group's collective action<sup>(325, p. x)</sup> » (« Même si Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle peuvent être familiers aux amateurs d'art à travers le monde, les autres signataires du manifeste automatiste ne sont pas aussi bien connus qu'ils méritent de l'être; de même pour l'histoire de l'action collective du groupe, connue de peu de gens, même au Québec. » (Je traduis.)

<sup>70</sup> « sur les Automatistes comme groupe d'artistes, composé de façon prédominante, mais non exclusive, de peintres. » (Je traduis.)

<sup>71</sup> « *Sullivan is concerned with the same questions of spontaneity as opposed to "intention", vitality as opposed to decadence, magic as opposed to predictability, that we have seen in Borduas' texts*<sup>(325, p. 141)</sup>. »

<sup>72</sup> Voir *supra* « 7.2 Être « discipliné » : la lecture d'une œuvre pluridisciplinaire », p. 349 et suiv.

*pamphlet as a whole has a strong thematic unity. This may not be obvious at the first glance because the subjects and forms of the texts are so different*<sup>(325, p. 134)</sup><sup>73</sup>. »

Cette dernière considération nous ramène à la problématique de cette thèse, soit les raisons qui font en sorte que le recueil n'a pas été reçu dans son ensemble. En guise d'hypothèses pour expliquer cette occultation, Ellenwood pointe ici la complexité thématique et formelle du recueil; il a également soulevé ailleurs<sup>74</sup> la question de la spécialisation disciplinaire, puis celle de la prise plus directe qu'offre un texte tel « Refus global » à une lecture sociopolitique. Enfin, il fournit une autre piste qu'il rattache particulièrement au contexte des lecteurs anglophones, mais qui peut tout aussi bien s'appliquer aussi aux lecteurs québécois :

*English-speaking readers might be struck first of all by the broad social commentary in the Refus global pamphlet. Canadians do not have a tradition of politically radical artistic manifestos of the kind written by Futurists, Dadaists and Surrealist*<sup>(286, p. xviii)</sup><sup>75</sup>.

Ellenwood rappelle ici l'impact de l'horizon d'attente sur la réception tel qu'on l'a vu dans la deuxième partie<sup>76</sup>. Tout en présentant *Refus global* comme un manifeste artistique, il explique pourquoi celui-ci a pu apparaître comme un essai politique à une part importante du discours critique : c'est que cet aspect du texte est celui qui est le plus susceptible de bousculer l'horizon d'attente des Canadiens anglais – comme français, ajouterai-je – non habitués à ce que les artistes prennent position dans la sphère sociale et qui, du reste, connaissent peu, du moins au moment de la parution, la production des autres groupes d'avant-garde européens. Ailleurs, Ellenwood décrit ainsi les pièces de Gauvreau : « *It is fantastic, absurd and disturbing in a way that would be recognized by lovers of Dali and Buñuel's film Un chien andalou*<sup>(297, p. 21)</sup><sup>77</sup> », laissant entendre qu'une connaissance du mouvement surréaliste favoriserait la compréhension des œuvres de Gauvreau. Ainsi, Ellenwood, tout en recentrant le discours sur le recueil et sur sa pluridisciplinarité fait voir pourquoi, au premier regard, l'œuvre peut avoir été lue dans une perspective sociopolitique centrée sur le texte de Borduas.

---

<sup>73</sup> « le pamphlet apparaît clairement comme l'expression d'une collectivité »; « Par le fait même, l'œuvre dans son ensemble possède une forte unité thématique. Ceci n'est peut-être pas évident au premier regard parce que la forme et les sujets des textes sont très différents. » (Je traduis.)

<sup>74</sup> Voir *supra* « 7.2 Être « discipliné » : la lecture d'une œuvre pluridisciplinaire », p. 350, 361.

<sup>75</sup> « Les lecteurs anglophones pourraient d'abord être heurtés par le large commentaire social du manifeste *Refus global*. Les Canadiens n'ont pas de tradition de manifestes artistiques politiquement radicaux du genre de ceux écrits par les Futuristes, les Dadaïstes et les Surréalistes. » (Je traduis.)

<sup>76</sup> Voir *supra* « 5.1.3 L'horizon d'attente littéraire », p. 125 et suiv.

<sup>77</sup> « C'est fantastique, absurde et troublant d'une manière qui sera reconnue par les amateurs du film *Un chien andalou* de Dali et Buñuel. » (Je traduis.)

Contrairement aux textes de Melançon et de van Schendel abordés précédemment, le renouvellement de la lecture par Ellenwood semble s'expliquer par sa position excentrée par rapport au discours dominant émanant de la critique québécoise. En envisageant l'œuvre en dehors de tout discours, en fonction d'un public canadien-anglais qui connaît peu le mouvement automatiste, il se voit dans l'obligation de poser les bases de cette connaissance. La nouveauté de celle-ci proviendrait d'abord de l'entreprise originale d'Ellenwood, soit la réédition du recueil : se trouvant dans la position des premiers critiques en charge de présenter une nouvelle production au public, il s'attache d'abord à des considérations descriptives (la matérialité, le contenu, les résonances internes...) pouvant, par la suite, mener à une herméneutique. Par ailleurs, le récit commun qui circule au Québec, fortement ancré sur l'historiographie de la province et marqué par un sentiment identitaire, s'avère peu pertinent dans le contexte ontarien, ce qui oblige Ellenwood à recontextualiser l'œuvre, soit, de façon plus restreinte, dans l'histoire du groupe, soit, de façon plus large, dans l'ensemble des productions d'avant-garde de l'époque.

Dans son dernier article portant sur les commémorations de 1998, Ellenwood profite de la double distance – géographique et temporelle (son texte paraît en 2001) – pour observer le développement de la réception au Québec saluant notamment le « *strong movement among historians to change the focus and give more prominence to other signatories*<sup>(403, p. 99)</sup><sup>78</sup> », mais aussi pour critiquer le point de vue de certains d'entre eux, dont François-Marc Gagnon. Il affirme en effet, à propos de sa *Chronique du mouvement automatiste* : « *although Gagnon makes a noble effort to be eclectic, his art-historical penchants certainly predominate*<sup>(403, p. 99)</sup><sup>79</sup> », laissant lui-même entrevoir son penchant pour la pluridisciplinarité.

Le rapport d'Ellenwood avec le discours critique québécois en est donc un de distanciation. Certes, il recourt aux travaux de Gagnon, ou à ceux d'autres chercheurs québécois, mais il semble leur préférer des travaux anglophones, ne serait-ce que pour ses lecteurs, comme en témoigne la bibliographie fournie en annexe de sa réédition (réimpression de 2009) qui ne contient que des sources de langue anglaise. Dans ses textes, outre van

---

<sup>78</sup> « le fort mouvement parmi les historiens pour changer de focus et donner plus d'importance aux autres signataires. » (Je traduis.)

<sup>79</sup> « même si Gagnon fait un noble effort pour être éclectique, son penchant pour l'histoire de l'art prédomine certainement. » (Je traduis.)

Schendel, Ellenwood cite Dennis Reid, même si c'est pour en nuancer le propos<sup>80</sup>, et il renvoie à la traduction de l'ouvrage d'André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, qui paraît en 1984<sup>81</sup>. Il est d'ailleurs révélateur que ces trois textes évoquent le recueil et ses composantes marginales et abordent les questions de l'écriture collective et de la pluridisciplinarité. Il semble donc se développer, dans le milieu anglophone, un récit de réception parallèle ou, à tout le moins, une filiation de critiques proposant un point de vue quelque peu différent sur l'œuvre automatiste. Le peu de place réservée aux textes d'Ellenwood dans le discours critique québécois (voir le Tableau VII, p. 388) tendrait d'ailleurs à confirmer cette évolution parallèle des deux réceptions. On pourrait ainsi faire l'hypothèse qu'il existe, comme dans le cas des frontières disciplinaires, des frontières discursives entre les langues et les territoires qui empêchent la circulation des idées, conduisant plutôt au développement de lectures en vase clos. Certes, une étude plus approfondie de la réception de *Refus global* en milieu anglophone serait nécessaire pour vérifier cette hypothèse, mais cela dépasse le cadre de mon étude actuelle. Il demeure que, le cas échéant, et contrairement à la spécialisation disciplinaire, le caractère excentré de cette partie de la réception pourrait favoriser la prise en compte du recueil, notamment grâce Ellenwood et à son initiative de republier l'œuvre complète, en traduction.

\*\*\*

Après l'étude des rééditions du texte et du recueil et de leur saisie dans les divers champs disciplinaires, le regard posé ici plus directement sur le discours critique a permis de voir comment s'était constitué le récit commun autour de « Refus global » et aussi comment une partie de la réception – qu'on peut qualifier de parallèle – pouvait s'en détacher pour offrir à *Refus global* une *réception parallèle*.

---

<sup>80</sup> Parlant d'abord de *Refus global*, Ellenwood précise : « which the art historian Dennis Reid has described as "perhaps the single most important social document in Québec history and the most important aesthetic statement a Canadian has ever made"<sup>(325, p. xi)</sup> » (« que l'historien de l'art Dennis Reid a décrit comme "peut-être le plus important document social de l'histoire du Québec et la plus importante prise de position esthétique qu'un Canadien a jamais fait" ». (Je traduis.)) Puis, il revient plus loin sur son propos, précisant cette fois au sujet de « Refus global » qu'il est « often the only text meant when *Refus global* is mentioned (as in the statement by Reid, above)<sup>(325, p. xii)</sup> ». (« souvent le seul texte évoqué quand *Refus global* est mentionné ». (Je traduis.))

<sup>81</sup> André-G. Bourassa, *Surrealism and Quebec Literature : history of a cultural revolution*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.

À l'inverse de la première réception, au cours de laquelle l'intervention des Automatistes dans le discours de réception avait effrayé ou exaspéré les critiques qui avaient mis fin à leurs commentaires, dans la réception subséquente, leurs propos contribuent à alimenter, voire à fonder, le discours dominant. Le point de vue de Claude Gauvreau, diffusé dans de nombreux textes, dont « L'épopée automatiste vue par un cyclope », et cité plusieurs fois par la critique agit même comme un *verrou* dans la réception en cela que la critique lui confère une autorité – celle du témoin et de l'auteur – qui légitime sa lecture, malgré la part de partialité qu'elle contient, et réduit la possibilité de lectures concurrentes. Le fait que le discours de Gauvreau se concentre principalement sur Borduas, élevé au rang de personnage mythique, participe donc à la légitimation d'une lecture focalisée sur le texte éponyme au détriment des autres composantes du recueil. Gauvreau, en choisissant de se mettre en scène comme défenseur de Borduas plutôt que comme auteur d'une poésie et d'un théâtre innovateurs ou comme membre d'un groupe d'avant-garde, contribue donc à l'occultation du recueil et de ses composantes marginales. Quant aux propos des autres signataires – qui s'intéressent pour leur part davantage au recueil –, ils ont peu d'impact sur la constitution du récit commun puisqu'ils arrivent tardivement dans le parcours de réception. En ce sens, ils ne permettent pas au recueil de se tailler une réelle place dans le discours, leurs interventions étant le plus souvent guidées par les *topoi* du discours déjà en place, soit la rupture et le scandale causés – ou non – par le texte de Borduas.

Le resserrement du discours critique autour de la figure de Borduas et l'élection de *topoi* ancrés dans le contexte sociopolitique sont en grande partie le fait de critiques comme Pierre Vadeboncœur et François-Marc Gagnon qui, par leur présence massive, tant quantitativement que symboliquement, dans le discours critique, imposent un point de vue sur l'œuvre. Caractère inaugural, avènement du Québec moderne, identification à la nation, contestation de l'idéologie de rattrapage dans l'optique d'une rupture plus radicale avec un passé oppressant, application politique de l'anarchie, aura révolutionnaire, tels sont les principaux motifs proposés par ces deux auteurs qui obtiennent la corroboration des autres critiques, et donc sont relayés et en viennent à constituer le discours dominant. Ces motifs proviennent de lectures de « Refus global » et peuvent difficilement servir de bases à des lectures des autres composantes, lesquelles appartiennent à la sphère artistique et proposent un regard sur le monde médié par une conception de l'art. Or, en raison de l'effet citationnel, des publications

multiples, des doublons et de la variété des lieux de discours dont jouissent Vadeboncœur et Gagnon, de même qu'en raison de la force illocutoire de leur propos et de leur autorité dans leur discipline, ce sont leurs points de vue qui en viennent être légitimés et à dominer le discours commun sur l'œuvre automatiste. Ainsi se fixe une interprétation, laquelle fait consensus et verrouille les autres possibilités de lectures qui se voient reléguer dans des lieux de discours marginaux ou parallèles.

Plusieurs des textes publiés à l'étranger, et notamment en France, reprennent, ne serait-ce que comme prolégomènes, le discours dominant véhiculé au Québec. Il demeure toutefois que certains de ces textes proposent de véritables relectures de *Refus global* basées notamment sur la prise en compte du recueil. Si le rôle de la publication à l'étranger peut difficilement être établi dans le cas des textes de Robert Melançon et de Michel van Schendel, il n'en va pas de même pour le discours de Ray Ellenwood qui se développe parallèlement à celui qui domine au Québec. S'il y puise, le commente et le critique, Ellenwood ne semble pas redevable au discours dominant qui est déjà en place au moment de sa première publication en 1979. S'adressant à un public de néophytes et procédant à une réédition du recueil, il se détache du mythe qui fait de « Refus global » un texte fondateur pour s'attacher davantage à l'étude du mouvement pluridisciplinaire, dont il écrit la première histoire.

Ainsi, le recueil, loin d'être complètement oublié, trouve, dans des lieux de discours en marge du consensus, des possibilités de réactualisations ponctuelles. Cela passe par des lieux de discours à cheval entre deux ou plusieurs disciplines, par des lieux géographiquement, idéologiquement ou linguistiquement excentrés par rapport au récit commun, ou encore par des initiatives individuelles qui mènent notamment à des rééditions comme celle dirigé par Ellenwood, mais aussi celle des éditions Anatole Brochu qui, d'ailleurs, se situant à Shawinigan, occupent une position décentrée par rapport au discours critique très montréalais.

## 7.4 Survivre à l'ombre des mythes : mythification et démythification

« L'erreur passée n'est pas attribuable au mythe de sa naissance à son apogée, mais aux cadres qui l'utilisent dans un état d'immobilité par prestige de la gloire passée à un moment où il devrait être remplacé. » (CMC, p. 6)

« Borduas est aujourd'hui devenu presque un mythe<sup>(133, p. 4)</sup> », constate Evan Turner dès 1962, la même année où Jacques Keable interrogeait Jean-Paul Mousseau sur ce sujet<sup>(127a)</sup>, comme on l'a vu dans l'exergue de la section précédente<sup>1</sup>. Mis en place à partir du congédiement de Borduas en 1948<sup>2</sup>, le *mythe Borduas* affleure rapidement à la conscience des critiques, si bien que, après la mort du peintre en 1960, qualifier Borduas ou « Refus global » de « mythe » devient un leitmotiv du discours. Cette prise de conscience n'empêche cependant pas plusieurs critiques de véhiculer le mythe, d'en reprendre les motifs et parfois même de les exacerber. Bien que, tout au long de la période, des voix s'élèvent pour dénoncer et nuancer les déformations que font subir certains commentateurs à l'« épopée » automatiste, ce n'est que dans les années 1980 que s'opère, en parallèle avec le révisionnisme entourant la période de la « Grande Noirceur », une prise de distance par rapport au discours apologétique construit autour de Borduas et de son texte éponyme, sans pour autant que cela redonne de la visibilité au recueil, lequel continue d'évoluer dans l'ombre de ces deux mythes

Le mythe, parce qu'il exacerbe le décalage entre une chose et sa représentation incarnée et transmise dans le discours, est un objet de prédilection pour l'histoire culturelle qui y voit l'occasion d'explorer à la fois les modes de représentations et le processus de réification du sens à la base du mythe. Dans cette optique, le mythe excède la simple représentation : il la remplace, se construisant et se présentant lui-même comme une essence, comme une nouvelle réalité, ainsi que l'explique Roland Barthes dans *Mythologies* :

il ne s'agit déjà plus ici d'un mode théorique de représentation : il s'agit de *cette* image, donnée pour *cette* signification : la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée<sup>3</sup>.

Le mythe, depuis ses origines antiques, constitue un récit donné pour vrai, dans la mesure où il permet d'envisager une réalité complexe, difficilement saisissable autrement. Il est ainsi

<sup>1</sup> Voir *supra* « 7.3 Être commenté : le poids des critiques », p. 375.

<sup>2</sup> Voir *supra* « 5.4.3 La mythification », p. 197 et suiv.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1957, p. 182.

relayé par le discours hégémonique qui lui confère des propriétés de cohésion sociale. En ce sens, la création d'un mythe autour de « Refus global » révèle le caractère anormal, dissonant, qui lui est conféré par rapport à son contexte de parution (Lise Bissonnette n'affirme-t-elle pas, encore en 1997, que « le fameux manifeste, et le personnage Borduas, demeurent insaisissables<sup>(350)</sup> »?) La marginalité de l'œuvre dans son époque, son apparente rupture par rapport aux autres discours, exige ainsi le recours à un mode d'explication d'ordre supérieur permettant d'en rendre compte, d'où le recours, par exemple, à la figure du génie incompris si souvent employée, de François Villon à Claude Gauvreau, pour expliquer l'émergence d'œuvres littéraires singulières.

Dans cette troisième section du chapitre sept, je poursuivrai donc l'étude de la mythification entourant Borduas et « Refus global », laquelle continue à faire obstacle à l'inscription du recueil dans l'histoire. Je m'arrêterai d'abord sur le passage du *mythe Borduas* au *mythe « Refus global »*, puis sur les rapports qu'entretiennent ces mythes avec ceux, historiographiques, de la Grande Noirceur et de la Révolution tranquille, avant d'étudier le processus de démythification. Enfin, je poserai la question de l'impact de ces phénomènes sur la réception du recueil.

#### **7.4.1 Du mythe Borduas au mythe « Refus global »**

Je l'ai montré dans la deuxième partie : le *mythe Borduas* ne s'amorce pas à la mort de ce dernier comme plusieurs chercheurs l'ont affirmé, mais plutôt au moment de son renvoi de l'École du meuble en septembre 1948. Néanmoins, sa « fin prématurée<sup>(118, 339)</sup> », survenue de surcroît en « exil », donne un second souffle à l'entreprise mythifiante. Elle sonne « l'apothéose borduasienne<sup>(168, p. 262)</sup> », selon le mot de Jean Éthier-Blais, laquelle se déplacera par la suite vers le texte éponyme.

##### 7.4.1.1 Le mythe Borduas : l'hommage posthume

Dans les deux années suivant la mort de Borduas paraissent plus d'une trentaine de textes qui lui sont consacrés<sup>4</sup>. Parmi ces hommages posthumes, les témoignages de Jacques Godbout et

---

<sup>4</sup> Plusieurs textes portant uniquement sur Borduas et adoptant la forme de l'apologie n'ont pas été retenus au corpus puisqu'ils ne proposaient pas de lecture de « Refus global ». Il demeure qu'ils sont révélateurs du discours mythificateur centré sur l'auteur, lequel participe à l'occultation de l'œuvre, j'y recourrai donc ici.

de Pierre Vadeboncoeur sont révélateurs de la teneur mythificatrice du discours. Les auteurs affirment entre autres : « Pour nous, Borduas n’a jamais été un “nom”. Il a été l’influence essentielle<sup>5</sup>. » Aussi l’apparente-t-il à un « prophète<sup>6</sup> », voire à un « saint<sup>(123)</sup> », puisque, « m[ort] après avoir tout dit », il aurait « accompli [sa] prédestination<sup>(132, p. 24-26)</sup> ». « Mi-prophète, mi-mage<sup>(117)</sup> » ou « prophète [et] mage<sup>(139, p. 117)</sup> », Borduas n’est plus alors ni un nom ni une personne<sup>7</sup>, il est une essence, un symbole, un être mystique et mythique, à propos duquel « il est permis [...] de parler d’ascèse<sup>8</sup> ». Paradoxalement, alors que les Automatistes rejetaient le catholicisme, après sa mort, la mythification de Borduas délaisse l’image de l’artiste maudit<sup>9</sup> et adopte plutôt la figure christique<sup>10</sup>, à la fois sauveur, guide et martyr<sup>11</sup>.

Les motifs constitutifs du mythe tragique de Borduas rencontrés précédemment, dont ceux de la marginalité de l’homme de génie, de la victime persécutée et de l’exil, demeurent dans la réception subséquente, mais la mort de l’homme tend à les exacerber. On peut ainsi lire que, « privé de son gagne-pain [...] pour crime de liberté de pensée<sup>12</sup> », Borduas aurait « sub[i] les assauts d’une persécution systématique<sup>(136, p. 17)</sup> » et découvert « le prix de cette liberté : une vie de misère et la mort solitaire<sup>(121)</sup>. » « Chassé [...] de sa terre canadienne<sup>(115,</sup>

<sup>5</sup> Jacques Godbout, « Paul-Émile Borduas », *Liberté*, n° 8, mars-avril 1960, p. 133.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cette dématérialisation de l’homme apparaît aussi sous la plume de Jacques Ferron, dans un style combinant caricature et apologie : « Borduas avait déjà perdu ses cheveux, ses dents, son estomac; il y ajoute son corps et le voilà désormais sans résidu, le plus grand artiste que nous ayons jamais eu. » (Jacques Ferron, « Paul-Émile Borduas », *Situations*, vol. 2, n° 1, 1960, p. 22.)

<sup>8</sup> Jean Éthier-Blais, « Épilogue et méditation », *Liberté*, n° 22, avril 1962, p. 261.

<sup>9</sup> Claude Gauvreau poursuit toutefois dans cette voie en faisant de Borduas un artiste dont le génie est proportionnel à la souffrance vécue, dont « la tragédie personnelle [ouvre] la voie de nouvelles conquêtes sans exemple dans notre art<sup>(131)</sup>. » Ce texte, republié deux fois<sup>(227f, 345g)</sup>, assure un relais à ce motif du mythe.

<sup>10</sup> Le jésuite Luigi d’Apollina va jusqu’à récupérer Borduas dans les rangs de l’Église catholique en imaginant que, si Borduas « avait, au tournant de sa route, rencontré un prêtre qui l’eût compris et aimé [...], qui sait si nous n’aurions pas eu notre premier grand peintre religieux ». Or, Borduas ne connût pas ce prêtre et ce fut là son « drame » au dire d’Apollina qui en conclut simplement que le peintre automatiste a « rat[é] sa vie<sup>(119)</sup> ».

<sup>11</sup> Alan Jarvis, du *Montreal Star*, livre ce témoignage: « *my sadness was for the artist, his desperate loneliness, and his isolation from ordinary folk. [...] I remember very vividly his intense, limpid eyes and his air of total dedication. I thought at the time that had he been wearing a monastic habit one would have associated his strange ethereal quality with some aspiration to saintwood* » (« The Thing We See », *The Montreal Star*, 4 juin 1960, p. 21, reproduit dans<sup>(257)</sup>) (« ma tristesse était pour l’artiste, sa solitude désespérée, et son isolement des gens ordinaires. [...] Je me rappelle très bien ses yeux intenses et limpides, et son air de total dévouement. J’ai pensé, à l’époque, que s’il avait porté l’habit monastique, on aurait associé son étrange caractère éthéré avec quelque aspiration à la sainteté. » (Je traduis.)) Ce témoignage de Jarvis a été condamné par John Lyman parce qu’il participait à la « *over-simplified legend* » « *building up of Paul’s martyrdom*<sup>(257, p. 165-167)</sup> » (« la légende simpliste » « édifiant le martyr de Paul » (Je traduis.)).

<sup>12</sup> Jocelyne Lepage, « Notre père Borduas », *La Presse*, 7 mai 1988, p. E1.

p. 23) », il aurait connu « ses cent vingt journées<sup>13</sup> [et sa] peine capitale<sup>(115, p. 24)</sup> ». Le départ de Borduas pour New York puis pour Paris où il aura du mal à s'intégrer, sa vie plutôt solitaire, le caractère de plus en plus dépouillé de sa peinture et sa mort subite contribuent donc à alimenter l'image du réprouvé, de l'ostracisé qui domine dans les hommages funèbres rendus à Borduas.

Jean-Paul Filion, qui assiste aux funérailles à Paris, en publie un compte rendu significatif dans la revue *Liberté*<sup>14</sup>. La forme qu'il adopte pour son témoignage – celle du récit au présent – se rapproche du genre du conte littéraire par son pathétisme et un certain goût pour les stéréotypes : en effet, l'enterrement a lieu un jour de « pluie monotone » dans un cimetière « boueux, pauvre et négligé », et les « quelques modestes gerbes de fleurs » posées près du mort, « ne port[ent] ni carte ni signature ». Cette atmosphère désolée, qui correspond à l'état de délaissement dans lequel aurait vécu Borduas, avec ses toiles presque entièrement blanches (« représentation pure et simple d'une véritable carte mortuaire », selon le lyrisme de Filion), donne aux événements une allure d'affabulation, d'autant que la fin du texte frôle la tragi-comédie : alors que « croque-mort » et « fossoyeurs », « [a]vec un sang-froid et une brutalité que [Filion] n'ose décrire, s'emparent enfin de la bière, la portent cahin-caha, comme un madrier, et vont jusqu'à la fosse lâcher ce poids qui les ennuie. » La forme du récit de Filion tend à fictionnaliser la mort de Borduas pour la faire passer à l'horizon symbolique du mythe, tandis que sa diégèse stigmatise son décès et le présente comme une métonymie de sa vie : délaissé, rejeté et négligé, il aurait été un poids pour ses amis et sa société qui, après son exil, ne se seraient pas souciés de lui et l'auraient insensiblement abandonné.

Mort « dans l'amertume d'un exil intérieur douloureux<sup>(318, p. 314)</sup> » et « enterré sans cérémonie<sup>(122a)</sup> », Borduas fait figure de « bouc émissaire [et de] proscrit<sup>(201, p. 82)</sup> » de la collectivité québécoise, si bien qu'une part des éloges funèbres prend la forme d'un discours

---

<sup>13</sup> Cette référence au « divin marquis » n'est pas unique dans l'article de Michel Camus qui conclut sur cette note : « il reste à faire cent rapprochements entre sa tragique aventure de peintre insatiable et la vie du poète maudit de Justine ou des Malheurs de la Vertu<sup>(115, p. 27)</sup> ! » Si Borduas évoque bel et bien, dans « Refus global », le fait que « Sade reste introuvable en librairie », la comparaison entre la vie des deux hommes étonne; elle contribue assurément, dans la mythographie de Borduas, à accentuer son pouvoir de subversion en même temps que la persécution dont il aurait été victime.

<sup>14</sup> Jean-Paul Filion, « Les obsèques de Borduas à Paris », *Liberté*, n° 14, mars-avril 1961, p. 517-519. Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées des pages 518 et 519 de ce texte.

compensatoire et d'un appel à un examen de conscience collectif teinté de culpabilité<sup>15</sup>. La rétrospective de 1962 au Musée des beaux-arts apparaît, par exemple, comme un moyen de « répar[er], envers un mort abandonné dans une fosse anonyme d'un cimetière parisien, les injustices commises contre le vivant trop passionné<sup>(136, p. 18)</sup>. » De façon similaire, le contraste entre l'euphémisme et l'hyperbole juxtaposés par Marcel Barbeau dans ces deux phrases : « Donc Borduas est disparu. Il a fait immensément pour notre nation<sup>(122a)</sup> » met en évidence le décalage existant entre les réalisations de l'homme et l'indifférence entourant sa mort. Enfin, Guy Viau rappelle, avec maints superlatifs, que, malgré sa vie brève, « ces quelques années ont suffi à Borduas pour créer le mouvement artistique le plus créateur, le plus riche que le Canada ait connu et pour provoquer une irrésistible déconstipation intellectuelle et émotive sans précédent dans notre culture<sup>(121)</sup>. » Ainsi s'amorce le discours de revalorisation du peintre, lequel s'articule sur les motifs du courage, de la contestation et de la libération.

À peine esquissée lors de la première réception, la figure du résistant, du révolutionnaire, s'avère centrale dans la réception subséquente. Selon le portrait qu'en dresse Pierre Vallières, Borduas a été « condamné à l'exil » parce qu'il « combattait Duplessis », il appartient donc aux artistes « combattants »<sup>16</sup>. Cette figure d'artiste engagé accolée à Borduas à compter des années 1970 fait le pont entre son mythe et celui de « Refus global », perçu comme une « tentative courageuse et passionnée de libération d'un cadre étouffant, anémique, fossilisé, anachronique<sup>(136, p. 16)</sup>. » Borduas, qualifié dans le *Quartier latin* de « Guevara québécois<sup>17</sup> », s'impose dès lors comme révolutionnaire, car il a écrit un texte révolutionnaire.

#### 7.4.1.2 Le mythe « Refus global » : le texte-choc

À la lumière de ce qui précède, la constitution d'un mythe entourant Borduas au lendemain de sa mort ne fait plus de doute. Or, quel impact cela a-t-il pu avoir sur la lecture du recueil

<sup>15</sup> Le plus poignant de ces *mea culpa* revient à Charles A. Lussier, directeur de la Maison Canadienne à la Cité universitaire de Paris : « C'est nous tous de cette génération des années "Quarante" qui avons arraché Borduas à ses méditations. Il n'était pas fait pour parler et nous lui avons ouvert la bouche de force. Il était né pour la contemplation et nous lui avons ravi sa solitude. Nous sommes coupables de lui avoir imposé la parole et par surcroît la plume./ Borduas était devenu notre proie. [...] Parce que nous l'admirions, nous lui avons manqué de respect. » (« Paul-Émile Borduas et les années "quarante" », *Aujourd'hui. Art et Architecture*, vol. 5, n° 26, avril 1960, p. 9.)

<sup>16</sup> Pierre Vallières, « Quand l'individualisme des artistes aura-t-il une fin? », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juin 1974, p. 19.

<sup>17</sup> Claude Paradis, « Nous voulons faire du terrorisme culturel », *Le Quartier latin*, vol. LI, n° 14, 7 janvier 1969, p. 5. Selon les propos de Marcelle Ferron (« Je suis très optimiste », *Maintenant*, n°s 137-138, juin-septembre 1974, p. 44-45), Borduas aurait également été comparé à Soljénitsine dans un éditorial de *La Presse*. Je n'ai toutefois pas réussi à retrouver ce texte.

automatiste et sur celle de son texte éponyme devenu « familier à tous ou presque tous comme un événement, mais en vérité peu lu ou connu<sup>(388, p. 5)</sup> »?

Le mythe, axé au départ sur l'injustice du renvoi de Borduas, se déplace progressivement vers la cause de celui-ci : le texte « Refus global » qui, vu sous l'angle de sa conséquence, apparaît, de façon amplifiée, comme un véritable texte révolutionnaire. Dès lors, le discours critique, reprenant le motif de la « bombe » provenant de la première réception, en fait alors un document « explosif<sup>(194, 231, 235, 306)</sup> » et l'érige en « symbole de la résistance ou de l'opposition à l'ordre établi<sup>(147a)</sup> ». Si la figure de *Borduas-victime* a, dans un premier temps, donné naissance au *mythe « Refus global »*, à l'inverse, le texte jugé subversif inaugure, dans les années 1960, le *mythe Borduas-révolutionnaire*. Le texte et son auteur, dont les mythes sont intimement liés, sont alors perçus comme engagés dans une révolution qui dépasse le contexte artistique d'où ils proviennent. Plus qu'un texte, « Refus global » est décrit comme un « acte » : « acte de vérité<sup>(123)</sup> », « acte social<sup>(153b, p. 75; 224, p. 158)</sup> », « risqué<sup>(264, p. 24)</sup> » et « souverain<sup>(264, p. 58)</sup> » ou, de façon plus révélatrice encore, « acte-manifeste efficace<sup>(169b, 173)</sup> ». Il apparaît comme possédant une importante force pragmatique : il n'est pas seulement un texte à lire, mais un texte à vivre, ou à subir, selon le camp où on se trouve. Son mythe réside donc dans la force de résistance active qu'on lui prête : il s'agit d'une œuvre qui « s'oppose avec virulence à l'ordre établi [...], à une structure sociale, à une censure étouffante, à l'hégémonie du pouvoir duplessiste et de sa collusion avec l'Église<sup>(318, p. 181)</sup> ».

Le regard rétrospectif porté sur l'œuvre a donc pour effet d'orienter la lecture d'abord en fonction des conséquences qu'on lui connaît : le renvoi de Borduas, d'abord, puis l'influence sur la génération d'artistes engagés des années 1960 et 1970. Parce que la critique s'intéresse davantage à ce qui vient après « Refus global » qu'à ce qui a pu venir avant (à l'exception de la genèse de l'œuvre à l'intérieur du groupe), celui-ci apparaît d'emblée comme l'amorce d'un processus – nommément, celui de la modernité québécoise. En raison de cette perspective téléologique, qui évalue l'œuvre d'après ses répercussions, celle-ci acquiert un caractère inaugural et fait figure de mythe fondateur. Je reviendrai plus loin sur cet aspect du *mythe « Refus global »* lié à l'historiographie québécoise; pour l'instant, je m'arrêterai sur une autre conséquence du regard rétrospectif, soit le transfert qui s'opère entre la « répression » subie par Borduas et celle, présumée, qui se serait appliquée à l'œuvre.

Si Borduas a bel et bien été renvoyé de son poste de professeur à l'École du meuble en septembre 1948, rien, dans la réception, ne suggère que l'œuvre elle-même a fait l'objet de censure ou d'interdiction officielle. Malgré cela, le discours mythificateur insiste pour en faire une œuvre ayant été « interdit[e] par les autorités<sup>(171)</sup> », distribuée « sous le manteau<sup>(450, p. 13)</sup> », voire carrément mise à l'Index<sup>18</sup>, alors même que, comme le spécifie le *Dictionnaire de la censure*, le « dernier cas de censure officielle du clergé à l'encontre d'un ouvrage littéraire québécois » concerne le roman *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey en 1934<sup>19</sup>.

Il est difficile de repérer l'origine de cette croyance qui semble apparaître au début des années 1970, notamment autour de l'exposition *Borduas et les automatistes*, présentée à Paris et Montréal et de la réédition du recueil à Shawinigan. Le catalogue de l'exposition de 1971, qui qualifie « Refus global » d'« insurrection<sup>(176a, p. 12)</sup> » évoque, en parallèle avec le renvoi de Borduas, la fermeture, la même année, de l'hebdomadaire communiste *Combat* après l'intervention du gouvernement<sup>(176a, p. 14)</sup>. Ce rapprochement entre l'accueil réservé au manifeste automatiste et la loi dite « du cadenas », comme ceux faits avec l'Index sévissant encore à l'époque aurait-il favorisé le télescopage du phénomène général et du cas particulier, laissant croire que « *Refus global* » aurait lui aussi été interdit? Plusieurs textes font en effet se côtoyer une allusion à l'Index – notamment le fait que « Henri Tranquille [...] tenait l'une des rares librairies à Montréal où l'on pouvait trouver des livres à l'Index et où fut lancé *Refus global*<sup>(302a)</sup> » – et une description du « scandale » qu'aurait provoqué *Refus global* à la parution. Par exemple, Véronique Robert, après avoir affirmé que « [c]'était l'époque de l'Index<sup>(306)</sup> », souligne, à propos de la parution de *Refus global* : « du 10 août 1948 à la mi-janvier 1949, pas un jour ne s'écoule sans qu'un article ne crucifie les signataires<sup>(306)</sup> », tandis que René Viau soutient que « le cri de libération de Borduas tombait au beau milieu du radiophonique chapelet en famille; de l'index romain qui censurait les lectures; des idées

---

<sup>18</sup> L'idée selon laquelle le manifeste aurait été mis à l'Index est notamment apparue lors de ma conversation avec André Mercier, un des fondateurs des éditions Anatole Brochu, et lors d'une conférence de Martine Dubreuil (« Paul-Émile Borduas et les Automatistes. Réflexions sur le collectionnement d'une institution nationale », conférence *Hypothèses*, Université de Montréal, 13 mars 2014).

<sup>19</sup> Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, « Les demi-civilisés », *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 179. Quant à l'*Index Liborum Prohibitorum*, le dictionnaire nous apprend que seuls trois ouvrages canadiens y ont été inscrits entre 1869 et 1909 (voir *ibid.*, p. 337).

étriquées de la bourgeoisie bien-pensante, [etc.]<sup>(372c)</sup>»<sup>20</sup>. Ces types d'affirmation auraient-ils contribué, par un effet d'amalgame, à laisser croire que *Refus global* aurait été victime de censure officielle? Ou serait-ce la mésinterprétation de certaines informations, comme celle de François-Marc Gagnon stipulant que « le texte circule (dans sa première ou sa seconde version?) sous le manteau, dès février 1948<sup>(199, p. 74)</sup> », ce qui, sans doute, renvoie à la circulation du texte dans l'entourage du groupe avant la parution? Dans tous les cas, il y a certes malentendu venant notamment du fait que le discours sur l'œuvre est marqué par l'emphase avec laquelle les critiques traitent du renvoi et des réactions à la parution.

Plus direct est l'exemple de René Lord, le journaliste au *Nouvelliste*, qui affirme dans sa couverture de la réédition du recueil en 1972 :

Publié en pleine période sombre et même obscurantiste (la grève de l'amiante), LE REFUS GLOBAL est aussitôt interdit, Borduas est chassé de l'École du Meuble, le groupe est traité d'anarchiste et de communiste (des complices de ceux qui ont fait tomber le pont Duplessis<sup>21</sup>)<sup>(182)</sup>.

Malgré la forme directe et affirmative de cet énoncé qui laisse peu de place au doute ou à la mise à distance, on pourrait attribuer cette rhétorique hyperbolique qui clame faussement l'interdiction de l'œuvre à la fonction publicitaire de l'article, qui cherche à mousser les ventes par la spectacularisation de l'œuvre, ou simplement à un style journalistique visant à attirer l'attention par des formules emphatiques. Cela est d'autant plus probable que le lien avec l'effondrement du pont Duplessis est clairement anachronique et n'aurait alors pour but que de renforcer le mythe de la répression et de la persécution dont auraient été victimes les Automatistes. Quoi qu'il en soit, le ton exacerbé avec lequel les critiques rendent compte de la réaction étatique à « *Refus global* » contribue à entretenir le mythe d'une œuvre qui aurait fait scandale, et ce, depuis les années 1970, où on affirme par exemple que le « Pouvoir riposte cruellement à l'attaque de la poignée de rapins révolutionnaires [...] et instaure un

---

<sup>20</sup> On trouve un autre exemple dans un témoignage de Marcelle Ferron qui rappelle qu'« à cette époque le Québec était fermé au reste du monde et tout ce qu'il y avait d'intéressant était à l'index », avant d'évoquer la réception de *Refus global* : « le livre a eu l'effet d'une bombe. [Il] a suscité beaucoup de réactions dans les journaux, la majorité des critiques nous étant très hostiles<sup>(344, p. 48, 51)</sup>. »

<sup>21</sup> Le pont Duplessis, qui traverse la rivière Saint-Maurice à Trois-Rivières, s'est effondré en janvier 1951 moins de trois ans après son inauguration. Maurice Duplessis « laissera sous-entendre que cette tragédie [qui a fait quatre morts] aurait pu être provoquée par des éléments subversifs. Malgré ces insinuations, le rapport d'enquête ne peut conclure au sabotage. » (« Effondrement du pont Duplessis à Trois-Rivières », *Bilan du siècle*, Université de Sherbrooke, [En ligne] <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/999.html> (consulté le 12 août 2014).)

régime d'inquisition et de chasse aux sorcières <sup>(165, p. 30)</sup> », jusqu'à la fin de la période étudiée, alors que Nathalie Petrowski évoque encore « l'excommunication de Borduas<sup>(362b)</sup> » et que Jacques Michon inclut l'œuvre dans la section « Le contrôle du livre et de la lecture » de *l'Histoire de l'édition littéraire au Québec*<sup>(428)</sup>, insistant sur la rupture radicale qu'elle opère et la réprobation qu'elle subit<sup>22</sup>.

En somme, le *mythe Borduas*, qui s'exacerbe après sa mort, reprend les trois mouvements observés dans la première réception, à la suite de son renvoi, soit la glorification, la victimisation et la résurrection. L'apologie de Borduas, avant même de prendre la forme d'une canonisation littéraire ou artistique, s'apparente davantage à une canonisation religieuse, le peintre se trouvant désincarné et réduit à une essence, celle de l'inspiration mystique et de « l'influence essentielle ». Par ailleurs, le décès de Borduas, qui correspond avec l'avènement de la Révolution tranquille, comme on le verra, apparaît comme un sacrifice visant à mettre fin à l'oppression et à faire advenir la modernité, d'où cette figure du « bouc émissaire » qui lui est accolée et le sentiment de culpabilité qui marque une part du discours critique. Enfin, la mise en place de la figure de Borduas comme révolutionnaire participe d'une entreprise de résurrection, non pas artistique, mais politique, sous l'effet de la popularisation du texte éponyme, lui-même jugé subversif en raison de ses répercussions. Ce sont en effet les conséquences de « Refus global », sa résonance au lendemain de sa parution, mais également dans les années 1960 et 1970, qui lui confèrent un statut mythique. Comme son auteur, celui-ci se trouve désincarné, il perd son statut de texte à lire pour devenir un acte dont les conséquences compensent les défauts d'esthétique et de logique. Aussi, au moment des commémorations du 50<sup>e</sup> anniversaire, alors même que le moment se prête à l'emphase discursive, affirme-t-on que « [p]eu importe le texte même du *Refus global* [*sic*] et ses incohérences, c'est l'acte d'*animation* [...] qui a un retentissement<sup>(350)</sup>. » Ainsi dépouillé de l'intérêt de sa nature textuelle – voire de l'intérêt de sa lecture –, « Refus global » apparaît comme un symbole, un syntagme vidé de son sens premier pour incarner l'idée de révolte au cœur de l'historiographie québécoise. Nul besoin, à ce stade, de revenir sur l'ombrage que cette mythification fait subir au recueil *Refus global*, alors que le texte lui-même se voit réduit

---

<sup>22</sup> Michon nous apprend d'ailleurs que *Refus global* est « la seule entrée québécoise dans *Le Siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX<sup>e</sup> siècle* » paru à Paris en 1999<sup>(428, p. 403, note 51)</sup>.

à ses conséquences par une lecture rétrospective et téléologique fortement liée à l'avènement de la Révolution tranquille.

#### **7.4.2 « Refus global », la Grande Noirceur et la Révolution tranquille**

Dans l'historiographie québécoise, deux grandes périodes organisent la conception que la collectivité se fait de son passé récent : celle de la Grande Noirceur, généralement associée au deuxième mandat de Maurice Duplessis, de 1944 à 1959, et celle de la Révolution tranquille qui s'amorce en 1960 et se termine, selon les historiens, en 1966 ou en 1976. Bien qu'ayant fait l'objet d'une révision historique dans les dernières années, ces deux catégories continuent de structurer le récit commun – « l'interface métaphorique<sup>23</sup> », selon les termes de Jocelyn Létourneau – du passé québécois tel que se le représente la société dans la majorité de la période étudiée ici. Cette interface sert donc d'arrière-plan à l'élaboration du *mythe* « *Refus global* ». Or, plus qu'un arrière-plan, ce qu'on peut qualifier de récit mythique de l'historiographie québécoise entretient un double rapport avec le *mythe* « *Refus global* » : si, d'une part, l'œuvre est lue en fonction de ce récit, d'autre part, elle contribue à le constituer.

##### 7.4.2.1 Grande Noirceur et Révolution tranquille, catégories fondatrices

Selon l'articulation des catégories de Grande Noirceur et de Révolution tranquille fondées par l'historiographie, le Québec moderne débiterait en 1959, à la mort de Duplessis. Avant cette date, la province aurait vécu isolée sous la coupe des pouvoirs étatique et religieux qui auraient gardé le peuple dans l'ignorance, cultivant ainsi un retard par rapport aux autres sociétés industrielles. À l'inverse, à compter de 1960 et de l'élection du Parti libéral de Jean Lesage, la société québécoise se serait prise en main : elle serait devenue « maître chez elle », selon le slogan du Parti libéral et aurait rattrapé – rapidement, mais sans bouleversement majeur, d'où sa qualification de « tranquille » – le retard accumulé. Cette dernière période correspond en outre à un important tournant identitaire qui s'incarne dans le passage de l'adjectif « canadien-français » à celui de « québécois ».

Bien que la description que j'en donne ici soit succincte et schématique, elle rend bien compte du caractère réducteur et manichéen de la conception de l'histoire à laquelle

---

<sup>23</sup> Jocelyn Létourneau, « La Révolution tranquille, catégorie identitaire du Québec contemporain », dans Alain-G. Gagnon et Michel Sarra-Bournet, *Duplessis. Entre la Grande Noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec Amérique, 1997, p. 116.

appartiennent ces deux catégories. Déformant le passé pour soutenir un récit glorieux de l'origine sur lequel reposerait la nouvelle identité québécoise, le récit historiographique qui s'articule autour de la rupture de 1960 prend en effet l'allure d'un mythe. D'ailleurs, l'historiographie récente, voulant démythifier cette conception du passé, a montré en quoi celle-ci relevait de la construction historique, d'un récit mis en place au moment même de la Révolution tranquille pour attester la rupture et valoriser les valeurs de progrès, d'autonomie et de libération sur lesquelles s'appuyait la nouvelle collectivité. En d'autres mots (ceux de Jocelyn Létourneau), ces historiens ont fait voir en quoi la Grande Noirceur, « en tant qu'univers qu'on voulait quitter, a été décrite comme l'envers exact de la république que l'on voulait instaurer<sup>24</sup> ». Or, comme le mentionne Martine-Emmanuelle Lapointe, à propos de la Révolution tranquille, malgré les discours qui tendent à ébranler le triomphalisme de cette période, et par le fait même, la noirceur qui la précède, « la rupture réelle ou fantasmée de 1960 demeure un événement majeur, un moment axial que l'on ne saurait effacer<sup>25</sup> » dans l'historiographie québécoise. Évènement qui, comme le montre Lapointe dans son essai, construit la littérature – ou ce qui en est retenu – tout autant qu'il est construit par elle.

#### 7.4.2.2 « Refus global » et la construction du récit historique

Les deux catégories historiographiques décrites précédemment relèvent d'une construction discursive dont participe « Refus global » à la fois par le portrait qu'il dresse de son époque et par la projection utopique qu'il contient. Le texte éponyme, faut-il le rappeler, présente la société de 1948 et des années précédentes comme 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 [et t]enu à l'écart de l'évolution universelle » (RG, p. 1). Si « des révolutions, des guerres extérieures brisent cependant l'étanchéité du charme, l'efficacité du blocus spirituel » (RG, p. 8) et si « lentement la brèche s'élargit » (RG, p. 8), il demeure que ce n'est que dans l'avenir que « la société née dans la foi périra par l'arme de la raison : l'intention » et qu'« un nouvel espoir collectif naîtra » (RG, p. 9), faisant advenir la libération. Bref, Borduas, dans le texte éponyme, présente un portrait passablement sombre de son époque, mais entrevoit un avenir rayonnant : il s'inscrit donc dans cette vision à la fois progressiste et quelque peu

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>25</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*. Le Libraire, Prochain épisode et L'Avalée des avalés, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 40.

manichéenne du monde qui marque la conception de la Révolution tranquille et qui correspond au régime moderne d'historicité décrit par François Hartog, lequel renvoie « à une vision du temps comme perfectionnement et progrès<sup>26</sup> ». Comme l'idéal formant l'horizon de la Révolution tranquille décrit par Martine-Emmanuelle Lapointe, « Refus global » se présente, au plan symbolique, « comme un lieu de mémoire, porteur d'un héritage parfois paralysant, et comme une utopie, cristallisation prophétique d'un avenir meilleur<sup>27</sup> », d'où le fait qu'il ait pu servir de *source* pour cette lecture du passé, ou à tout le moins, qu'il soit aujourd'hui utilisé pour en rendre compte.

Faisant abstraction de la perspective globale (incluant l'ensemble de la civilisation chrétienne) de Borduas dans le texte éponyme, tout autant que de sa nature esthétique et pamphlétaire, une part de l'historiographie québécoise aborde donc l'œuvre comme un reflet, un juste portrait de la société de l'époque. On affirme par exemple que le texte « s'attarde à décrire notre situation nationale<sup>(150)</sup> », qu'il propose « une description socio-historique de la situation québécoise<sup>(260, p. 56)</sup> », ou encore, on envisage les idées qui y sont contenues comme des faits à partir desquels il est possible de faire des comparaisons sociologiques : « Les "rejetons de modestes familles" québécoises vivent encore dans la pauvreté. [...] Les juges de la Cour suprême avec leurs toges rouges ont remplacé les soutanes<sup>(373f, p. 190)</sup> ». L'usage que certains manuels font du texte tend également à le présenter comme un document objectif dans lequel, « après avoir rapidement passé en revue l'histoire du peuple canadien-français, Borduas décrit les peurs de ceux qui veulent agir<sup>(349, p. 145)</sup> ». Bien que la question qui accompagne l'extrait à l'étude dans ce manuel de Heinz Weinmann et Roger Chamberland – « s'agit-il d'un texte informatif ou argumentatif? » – doive conduire l'étudiant à prendre conscience de la part de rhétorique et de polémique qui structure le portrait de la société présentée dans l'extrait, il n'en demeure pas moins que celui-ci lui est présenté au départ comme relevant du bilan et de la description sociologique, formes discursives plus aisément associées à des discours objectifs. La tendance des commentateurs à présenter « Refus global » comme une critique de la société duplessiste laisse donc entendre que le portrait dressé par Borduas est représentatif de la société de l'époque à laquelle il s'oppose. Le pamphlet, dès sa parution en 1948, a ainsi pu participer à la création de l'image mythique de

---

<sup>26</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 114.

<sup>27</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 41.

la Grande Noirceur telle que véhiculée aujourd'hui et sa lecture non distanciée par certains critiques contribue à maintenir cette image dans l'imaginaire collectif.

De même, si des critiques comme Pierre Vadeboncoeur font de Borduas un « prophète », c'est qu'ils considèrent que le peintre a su entrevoir l'avènement d'une nouvelle ère – celle où l'homme serait « libéré de ses chaînes inutiles » (RG, p. 15) – qu'ils associent *a posteriori* à la Révolution tranquille. Dans cette perspective, le caractère utopique de « Refus global », qui le tire déjà du côté du mythe, prend un aspect prophétique : le texte, selon le discours critique, « annonce<sup>(308, 364, 392h...)</sup> » la Révolution tranquille ou l'entrée du Québec dans la modernité. Aussi, en retour, cette période historique se voit-elle conférer les propriétés du futur utopique évoqué dans le texte, époque où l'homme libre peut s'épanouir et réaliser pleinement ses « dons individuels » et où il a retrouvé son « unité », représentation moniste de l'homme et du monde chère aux Automatistes. Le texte pourrait donc aussi avoir influé sur la représentation de la Révolution tranquille comme période de libération collective et individuelle.

S'inscrivant dans le régime moderne d'historicité basé sur « un futur à faire advenir comme rupture avec le passé<sup>28</sup> », « Refus global » propose une vision de l'histoire qui, on peut l'avancer, a participé à la formation du récit commun articulé autour la dyade Grande Noirceur-Révolution tranquille. À tout le moins, celui-ci sert désormais d'appui pour présenter, diffuser et renforcer ce modèle historiographique.

#### 7.4.2.3 « Refus global », construction du récit historique

Si l'image de l'histoire présentée dans « Refus global » participe à la création et à la diffusion du récit mythique entourant les périodes de la Grande Noirceur et de la Révolution tranquille, celui-ci influence à son tour la lecture faite du texte. La réception du pamphlet de Borduas prend en effet la forme d'une lecture téléologique orientée, laquelle repose sur l'image de la rupture instaurée par la Révolution tranquille en 1960. Aussi, au caractère prophétique qui apparaît à la lecture de l'œuvre correspond un caractère inaugural qui résulte d'une projection rétrospective des critiques sur le texte en fonction de leur conception de l'histoire québécoise. Dans cette optique, « Refus global » devient, non plus une annonce de la Révolution tranquille, mais un de ses « germoirs<sup>29</sup> », pour reprendre un terme du sociologue Guy Rocher

---

<sup>28</sup> François Hartog, *op. cit.*, p. 117.

<sup>29</sup> Guy Rocher, *Le Québec en mutation*, Montréal, Hurtubise, 1973, p. 19.

et son auteur est alors perçu à la fois comme annonçant et comme amorçant la modernité. Selon la vision de Pierre Vadeboncœur que je me dois de rappeler ici, parce qu'elle est à la fois la source et l'exemple le plus éclatant de cet aspect du récit, Borduas « fut le premier à rompre radicalement [...], [à] bris[er] notre paralysie organisée » et, en ce sens, « le Canada-français [*sic*] moderne commence[rait] avec lui<sup>(132, p. 22-23)</sup> ».

La mort de Borduas en février 1960, située à mi-chemin entre la mort de Duplessis en septembre 1959 et l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage en juin 1960, semble, comme le souligne avec à-propos Patricia Smart, « avoir été toute faite pour préparer la consécration mythique de ce précurseur de la Révolution tranquille<sup>(388, p. 10)</sup> ». Présenté comme un « précurseur<sup>(197, 203, 222b, 334, 340...)</sup> » ou même comme un des « pères<sup>30</sup> » de la Révolution tranquille, Borduas voit son mythe et celui de son texte être intimement reliés à l'image de libération qu'incarne la Révolution tranquille. Malgré qu'il soit publié en pleine « Grande Noirceur », le texte apparaît à un autre sociologue, Marcel Rioux, comme l'un des « premiers coups de canon de cette lutte contre l'ordre traditionnel[, lequel] devai[t] alimenter les contestations jusqu'à 1960 et nourrir la Révolution tranquille<sup>(317, p. 48, je souligne)</sup>. » Premier à critiquer la tradition ou à contester l'ordre établi, premier à prendre position socialement, premier à proposer une culture québécoise ou, à l'inverse, à s'ouvrir au monde : le caractère inaugural de « Refus global », de Borduas ou des Automatistes est si souvent évoqué dans la réception qu'il est inutile d'en recenser et d'en citer toutes les occurrences<sup>31</sup>. La date de 1948, comme celle de 1960, est présentée comme une rupture dans l'histoire des arts et des idées au Québec, rupture qui n'est toutefois perceptible qu'*a posteriori*, dans un contexte où la conception historiographique repose déjà sur ce modèle dyadique. En quelque sorte, le *mythe* « *Refus global* » redouble celui de la Révolution tranquille : il s'agit du récit d'un événement qui rompt avec un contexte étouffant et qui modifie l'horizon de la vie future, dans une visée libératrice. Ce qui fait écrire à Claude Jasmin : « Au travers la “grande noirceur” duplessiste,

---

<sup>30</sup> Jocelyne Lepage, « Notre père Borduas », *La Presse*, 7 mai 1988, p. E1, E3, E5; Serge Lemoyne, « L'art est loin d'être coincé entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 30 octobre 1991, p. B3.

<sup>31</sup> En voici tout de même quelques exemples : « Pour la première fois dans la littérature canadienne-française, il est question des “murs lisses de la peur”<sup>(139, p. 117)</sup> »; « Le premier [Borduas] a fait sauter toute tradition, tous les tabous, tous les carcans du conservatisme<sup>(146, 226)</sup> »; « Ce fut le premier pas vers une culture réellement québécoise<sup>(169b)</sup> »; les Automatistes ont été « les premiers à contester l'ordre établi et à ouvrir le Québec au pluralisme des idées<sup>(334)</sup> »; « Pour la première fois dans l'histoire du Québec, un groupe d'artistes se décide à prendre position sur des questions politiques et sociales<sup>(231, p. 275)</sup> ». (Je souligne.)

parmi le conservatisme clérical le plus affligeant, un homme se levait pour crier : nous étouffons ici<sup>(210)</sup>! » et, plus tard, à François-Marc Gagnon : « le Québec ne serait pas ce qu'il est en 1988 s'il n'y avait pas eu Borduas<sup>(306)</sup> ». Le motif de la rébellion contre l'oppression passée et présente, et celui de la rupture façonnant le futur que les critiques mettent de l'avant dans leurs commentaires sur « Refus global » reprennent ainsi la logique historiographique du récit de la Révolution tranquille. Le récit de réception du texte éponyme mime en cela le grand récit triomphaliste de l'entrée dans la modernité associée aux années postérieures à 1960. D'ailleurs, inspirée par la dialectique entre Grande Noirceur et Révolution tranquille, la critique use abondamment de la métaphore qui lui est corollaire, celle de l'ombre et de la lumière, pour présenter le manifeste automatiste comme « une borne lumineuse dans une ténèbres intellectuelle<sup>(134)</sup> ». « [A]llumé en plines ténèbres duplessistes, le lyrisme incendiaire de *Refus global* [*sic*]<sup>(207b)</sup> » nous aurait fait « désirer la lumière au bout du tunnel [et nous aurait] sortis de la grande noirceur<sup>32</sup>. »

Ces quelques exemples donnent à voir comment la lecture du texte de Borduas s'appuie sur l'historiographie québécoise et sur ses catégories fondatrices, lesquelles finissent par se substituer à l'analyse pour faire du pamphlet un modèle des revendications et de l'évolution historiques du Canada français entre 1948 et 1960. Du coup, la lecture de l'œuvre se trouve doublement réifiée puisqu'elle repose sur des catégories qui elles-mêmes sont des constructions à la source du récit mythique sous-tendant l'identité québécoise.

Le caractère identitaire rattaché à la rupture fondatrice entre Grande Noirceur et Révolution tranquille – rupture que redoublerait « Refus global » – transparait également dans la réception du texte et dans la construction du mythe l'entourant. Borduas est par exemple associé à des figures porteuses de la nouvelle identité québécoise, comme Félix Leclerc ou René Lévesque<sup>33</sup>. Il constitue, comme l'a bien fait voir Louise Vigneault, une « figure charnière de la redéfinition de l'identité du Sujet canadien-français<sup>34</sup> », « héros fondateur de la modernité québécoise », certes, mais aussi figure du Patriote dont la lutte, vaine dans l'immédiat, s'est avérée source d'espoir et d'inspiration dans l'avenir. « Victime du conservatisme », pour reprendre le titre de l'article de Barbeau dans *La revue socialiste*,

---

<sup>32</sup> Françoise de Repentigny, « Retour à la grande noirceur? », *La Presse*, 2 décembre 1991, p. B3.

<sup>33</sup> Jocelyne Lepage, « Notre père Borduas », *La Presse*, 7 mai 1988, p. E3.

<sup>34</sup> Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, p. 101.

« l'exilé Borduas » incarne ce « peuple assujetti [pour lequel] les chemins de l'épanouissement personnel sont barricadés<sup>(122a)</sup> »; il porte, selon Yves Préfontaine, la « *balafre d'âme* » des Canadiens français<sup>(134)</sup>, d'où son statut de bouc émissaire de la nation.

En somme, le *mythe* « *Refus global* » repose sur l'idée que le texte constitue, en lui-même et via son auteur, « un point de repère prophétique<sup>(115)</sup> », c'est-à-dire, d'une part, une borne temporelle marquant un point de rupture dans le domaine des arts et des idées qui mime et qui préfigure la rupture politique de 1960 et, d'autre part, un texte qui participe en même temps à créer et à conforter cette perception de l'histoire. « *Refus global* » permet ainsi un double regard sur l'histoire : prospectif, lorsqu'on se situe en 1948, et rétrospectif, lorsqu'on se situe par exemple, en 2008, les deux perspectives en venant à consolider l'historiographie de la modernité québécoise. Sa lecture en parallèle avec ce grand récit de la Révolution tranquille contribue donc à figer son interprétation, comme c'est le cas des romans qu'a étudiés Martine-Emmanuelle Lapointe<sup>35</sup>, et cela, même si *Refus global* n'est pas paru dans les années 1960. Sa redécouverte, ou du moins sa relecture à la mort de Borduas, contribuera à en faire une œuvre – un « emblème » pour reprendre le mot de Lapointe – de la modernité québécoise.

#### 7.4.2.4 La démythification

Nouvelle preuve que le *mythe* « *Refus global* » est intimement lié à celui du grand récit de l'histoire québécoise : l'entreprise de démythification du texte et de son auteur se fait en parallèle avec le révisionnisme historiographique qui remet en cause la prétendue obscurité de la période d'après-guerre au Québec et, du même coup, la rupture opérée par la Révolution tranquille. Paradoxalement, « *Refus global* » qui a servi à appuyer le portrait négatif de la Grande Noirceur sert également à nuancer celui-ci : il fait en effet partie, avec la création de la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval et la création de la revue *Cité libre*, des « trois symboles culturels et intellectuels » retenus par la nouvelle historiographie québécoise pour montrer la présence de « percées modernistes<sup>36</sup> » avant 1960. Or, l'œuvre, bien qu'elle

---

<sup>35</sup> Ces romans ont été « enfermés dans une certaine modernité, plus politique, voire sociologique, que formelle et littéraire [et ils] entraînent encore aujourd'hui dans leur sillage une lecture pré-construite, réifiante » relevant du récit mémoriel entourant la Révolution tranquille. (*Emblèmes d'une littérature*. Le Libraire, Prochain épisode et L'Avalée des avalés, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 10.)

<sup>36</sup> Jacques Beauchemin, « Conservatisme et traditionalisme dans le Québec duplessiste : aux origines d'une confusion conceptuelle », dans Alain-G. Gagnon et Michel Sarra-Bournet, *Duplessis. Entre la Grande Noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec Amérique, 1997, p. 39.

demeure un symbole de la modernité, n'est plus perçue comme une exception – comme une étincelle dans une mare de ténèbres –, mais comme un exemple de la vie intellectuelle et culturelle qui avait cours au Québec à cette époque. « Refus global » est alors replacé dans son contexte sociohistorique et son caractère de « rupture inaugurale », pour reprendre le titre du manifeste surréaliste signé par Riopelle, est nuancé, voire totalement renversé.

Dès 1972, Jean Éthier-Blais, qui commente le livre de Guy Robert sur Borduas, reproche à celui-ci de « parler de l'époque duplessiste comme d'une sorte de grande noirceur où les cadavres jonchaient les routes<sup>(185)</sup>. » Nuancé le discours sur l'époque, il relativise aussi le *mythe Borduas* : « Borduas a souffert, il a été persécuté. Et pourtant, dans chaque camp [politique et religieux], il a trouvé des amis. Sans doute ne furent-ils pas aussi courageux qu'ils eussent dû l'être. Mais les hommes sont ainsi, ils sont lâches<sup>(185)</sup>. » Quant à « Refus global », il s'agit, selon le critique, d'un « fatras d'inculte », d'« une œuvre ratée, mal écrite, mal pensée<sup>(185)</sup> ». Ce texte témoigne bien de la remise en cause du statut de l'œuvre qui découle en partie d'un regard plus nuancé sur l'époque qui l'accueille. Dans cette perspective, le renvoi de Borduas et la condamnation de l'œuvre peuvent être réévalués d'une manière moins alarmiste : Éthier-Blais faisant appel non seulement à une analyse sociopolitique, mais à des critères humains et esthétiques pour expliquer la réception de l'œuvre.

Le fait que ces propos soient tirés d'un compte rendu d'une œuvre portant sur Borduas et sur *Refus global* révèle la coprésence du mythe et du contre-discours à l'intérieur du récit commun entourant l'œuvre<sup>37</sup>. Cependant, bien qu'on remette en question le statut de « Refus

---

<sup>37</sup> De fait, on l'a vu dans la réception des années 1950, il existe, tout au long du parcours de réception, un contre-discours parallèle au discours dominant qui vient sans cesse mettre en doute le statut de *Refus global* et de Borduas dans l'histoire. Or, avant les années 1970, voire 1980, les critiques à l'endroit de l'un ou de l'autre s'apparentent davantage au règlement de compte ou à un agacement personnel qu'à une réelle volonté de démythification dans une perspective historiographique. On peut citer à titre d'exemple Claude Picher, peintre figuratif, plus proche de Pellan que de Borduas, qui « s'inscrit en faux contre tout le remue-ménage actuel [autour de la mort de Borduas], qu'il trouve infantile » et qui considère que le manifeste « fait enfant d'école<sup>(127a)</sup> » ou Claude Jasmin qui s'insurge contre l'entreprise de mythification : « “Prophète et martyr”, vient de nous dire le rédacteur d'un communiqué de presse! C'est à vous donner la nausée » (« Borduas, mort “prématurément” », *La Presse*, 20 janvier 1962, p. 5.) Or, le meilleur exemple de ce discours démythificateur vient des textes de Jacques Ferron qui cherche à « dégonfler » l'automatisme. À la mort de Borduas, il affirme notamment : « Qu'on ne vienne pas nous chanter une romance de peintre maudit et d'un génie méconnu par les siens » (« Maître Borduas », *Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 177). Pour lui, Borduas « était un homme assez fin pour avoir calculé la portée de “Refus global” », il laisse d'ailleurs entendre qu'il est « possible qu'il eût voulu » son renvoi<sup>(184)</sup>. Il condamne en outre le fait que « Refus global » soit devenu institutionnel – « La preuve : Éthier-Blais est en train d'en faire une thèse de doctorat<sup>(186)</sup> » – alors que, selon lui, l'œuvre au « style laborieux et [à la] pédanterie touchante » témoigne de l'« ignorance de l'histoire et [du] manque de formation politique » de Borduas et de « ses petits amis » automatistes<sup>(186)</sup>.

global » dans l'histoire, cela ne signifie pas pour autant que la lecture qui en est faite soit renouvelée. Comme le souligne Martine-Emmanuelle Lapointe à propos de la Révolution tranquille, « qu'on la sacralise ou qu'on la rejette, elle conserve son aura particulière<sup>38</sup> ». Autrement dit, même si le discours critique se positionne contre le caractère mythique conféré à Borduas et à « Refus global », le peintre et son pamphlet demeurent au centre du discours. Une polémique datant du début des années 1990 est révélatrice à ce sujet.

En 1991, autour du rapport Arpin qui propose la création d'un Conseil des Arts québécois, s'amorce, dans *La Presse*, une longue polémique concernant « les pouvoirs culturels et plus précisément [...] l'ombre omniprésente de la statue du Commandeur Borduas<sup>39</sup> ». Le philosophe Jacques Dufresne amorce les hostilités dans un article au titre significatif : « Les arts coincés entre Duplessis et Borduas ». Il rapporte alors les propos d'une peintre, Joanne Lamy, qui reproche au monde de l'art de faire une trop grande place à l'abstraction au détriment de l'art figuratif, et ce, en raison de l'héritage mythique laissé par Borduas. Répondant à Pierre Gauvreau qui affirmait que Borduas était « le penseur le plus profond et le plus original qu'ait produit le Québec », Lamy s'en prend à « Borduas et à son imbécile de Refus global<sup>40</sup>. » Piqué au vif, le peintre Serge Lemoyne répond quelques jours plus tard en soutenant que cette attaque envers Borduas ne constitue rien de moins qu'« une insulte à la Révolution tranquille, une insulte à la culture québécoise<sup>41</sup> ». Le parallèle ne peut être plus clair : Borduas est non seulement « un des pères de la Révolution tranquille » selon Lemoyne, mais il en est la métonymie : s'attaquer à son statut, c'est mettre en doute l'importance de cette période dans l'histoire du Québec. Or, n'est-ce pas précisément à une telle relativisation de la Révolution tranquille que l'historiographie s'attache déjà depuis quelques années en 1991? En ce sens, les détracteurs de Borduas font écho aux interrogations de leur temps.

---

<sup>38</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, 2008, p. 42.

<sup>39</sup> Jacques Dufresne, « Les arts coincés entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 12 octobre 1991, p. B3. Cette série d'articles n'a pas été retenue au corpus, car elle ne propose pas de lecture de *Refus global*. Elle est toutefois révélatrice du statut qu'a acquis Borduas dans l'histoire québécoise, lequel fait ombrage au recueil. Un résumé de la polémique a été publié l'année suivante dans *Spirale* (voir Michaël La Chance, « L'art rongé par le discours », *Spirale*, n° 112, février 1992, p. 12-13).

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Serge Lemoyne, « L'art est loin d'être coincé entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 30 octobre 1991, p. B3.

Dans la suite de cette polémique, Dufresne doit aussi répondre<sup>42</sup> aux critiques de Françoise de Repentigny qui l'accuse de ne pas avoir lu *Refus global*, ce « cri vers la lumière, vers la vie<sup>43</sup> », mais il peut compter, en retour, sur l'appui de Marcella Maltais qui publie un essai sur le sujet la même année<sup>44</sup> et sur celui, nuancé, de Jean-Claude Leblond, rédacteur en chef de *Vie des arts*, qui, sans renier l'héritage de Borduas, en déplore la réification et l'exploitation. Leblond affirme que « les historiens de l'art attribuent abusivement à Paul-Émile Borduas les débuts de la Révolution tranquille<sup>45</sup> » et il va jusqu'à comparer le peintre à Lénine, en ce sens que la révolution qu'il a opérée et le nouvel ordre social qu'il aurait contribué à instaurer se verraient ramenés, par ses successeurs, à une « sclérose » systémique ne correspondant plus aux intentions initiales<sup>46</sup>. Ainsi, comme pour la Révolution tranquille, ce qui est remis en cause dans cette polémique, ce n'est pas l'objet premier, mais le mythe construit autour de celui-ci. Le fort rapport d'identification qui unit la collectivité à ses mythes fondateurs fait en sorte que les remettre en cause s'apparente à un reniement, voire à une trahison, de son origine, comme l'a d'ailleurs constaté Manon Barbeau confrontée aux réactions suscitées par son documentaire *Les Enfants du Refus global*. Dans celui-ci, la réalisatrice, fille de Marcel Barbeau et de Suzanne Meloche, interroge l'héritage laissé par les Automatistes à leurs enfants et constate que certains d'entre eux ont souffert de l'engagement de leurs parents dans la cause de l'art. À la sortie du film, en 1998, plusieurs critiques ou proches des Automatistes (dont certains des enfants qui ne se sont pas reconnus dans le portrait dressé par Barbeau) lui reprochent de vouloir déboulonner la statue des Automatistes qualifiés, par leurs défenseurs, de « géants<sup>47</sup> » et « d'anciens combattants<sup>(362c)</sup> ». Ces qualificatifs ne sont pas innocents : ils témoignent du respect, voire de la déférence, qui serait dû aux membres des Automatistes, devoir de mémoire<sup>48</sup> auquel Barbeau aurait manqué en révélant une de leurs faiblesses.

<sup>42</sup> Voir « Un rack à viande subventionné », *La Presse*, 2 novembre 1991, p. B3 et « Aux arts citoyens! », *La Presse*, 7 décembre 1991, p. B3.

<sup>43</sup> Françoise de Repentigny, « Retour à la grande noirceur? », *La Presse*, 2 décembre 1991, p. B3.

<sup>44</sup> Marcella Maltais, « Lettre ouverte aux imposteurs de la modernité », *La Presse*, 16 décembre 1991, p. 3 et *Notes d'atelier*, Beauport, Édition du Beffroi, 1991, p. 100. Maltais s'en prend surtout au fait que « la seule mémoire respectée par [les] crétiens d'art, pardon critiques, soit celle de Borduas » (p. 110).

<sup>45</sup> Jean-Claude Leblond, « Arts visuels : de la grande noirceur à l'«opaque grisaille» de nos jours », *La Presse*, 12 novembre 1991, p. B3. Leblond publie trois autres articles qui font suite à ce texte, les 13, 15 et 18 novembre 1991, mais il n'y est plus fait mention de Borduas.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Richard Martineau, « Les enfants du désordre », *Voir*, 12-18 mars 1998, p. 7.

<sup>48</sup> Sur cette question, voir *infra* « 7.5 Entrer dans la mémoire : la réception productive », p. 440 et suiv.

En somme, même si, comme le souligne Yvan Lamonde, « les deux grands référents de la modernité qu'étaient le *Refus global* [sic] et la Révolution tranquille – les deux s'étayant d'ailleurs – ont basculé dans le temps<sup>49</sup> » autour des années 1980, ceux-ci n'ont pas disparu du discours. Dans le cas de « Refus global », les remises en cause du discours mythique ont, au contraire, donné lieu à une recrudescence du mythe à travers des polémiques dans lesquelles les défenseurs du récit canonique ont trouvé de nouvelles occasions de prise de parole. Dans un camp comme dans l'autre, il s'agit donc, à partir de la fin des années 1980, de faire valoir son point de vue. Bien que les polémiques aient surtout lieu dans les journaux, les lieux de discours empruntés par le récit dominant diffèrent de ceux des contre-discours. Le discours dominant prend généralement place dans les journaux ou dans des revues culturelles lors des commémorations ou dans le cadre de dossiers spéciaux et il s'appuie notamment sur les témoignages des auteurs perçus comme des témoins détenteurs d'une mémoire vive sur les événements<sup>50</sup>. À l'inverse, le discours démythificateur découle d'une volonté d'historicisation qui passe par le discours savant : édition critique, monographies, articles analytiques, étude d'archives et de documents de première main ne relevant pas du témoignage *a posteriori*. Celui-ci est en effet jugé suspect par les historiens en raison de son rapport à la mémoire, laquelle serait « non fiable », et cela qu'« elle oublie, déforme et résiste mal au plaisir de faire plaisir à celui qui l'écoute »<sup>51</sup>. Le contre-discours démythificateur, tout en cherchant à donner un portrait plus juste de l'œuvre, ajoute néanmoins au nuage de discours qui l'entoure, tendant à lui donner de la visibilité et de l'importance. Aussi participe-t-il pleinement de la surenchère discursive constituante du mythe, d'autant plus que les textes démythificateurs, souvent savants, sont (on peut le supposer) peu lus en comparaison des textes inclus dans les

<sup>49</sup> Yvan Lamonde, « “Être de son temps” : pourquoi, comment? », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 36.

<sup>50</sup> Thérèse Renaud, par exemple, malgré qu'elle soit consciente de la relecture de l'historiographie québécoise, réitère le mythe entourant la Grande Noirceur en s'appuyant sur sa position de témoin :

Il est de bon ton aujourd'hui de laisser entendre que l'oppression vécue durant les années de l'époque Duplessis était exagérée. Sans doute pour les partisans de cette politique bien pensante et religieuse, elles furent des années « normales », mais pour les jeunes désireux de changement et tournés vers la modernité, elles furent très difficiles. Que d'interdits [...] on franchissait la peur au ventre, mais le cœur allègre<sup>(429, p. 20)!</sup>

Compte tenu des liens tissés entre les mythes de « Refus global » et de la Révolution tranquille, Renaud sait bien que nuancer l'obscurantisme de la période duplessiste équivaudrait à minimiser la portée de leur geste.

<sup>51</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 134. Au sujet du rapport de la place du témoignage dans l'historiographie, voir aussi *supra* « 7.3.1 Quand les auteurs s'en mêlent », p. 388-389.

journaux qui véhiculent la vulgate; il ne reste alors de ces contre-discours que leur présence qui s'ajoute à l'espace discursif réservé à « Refus global », lui conférant l'aura de texte classique, incontournable de la culture québécoise.

### **7.4.3 Lire les composantes marginales : sortir du mythe, relire l'histoire**

Si je me suis éloignée du recueil dans les sections précédentes, c'est pour faire voir à quel point les mythes de Borduas et de « Refus global » détachaient le discours critique de l'œuvre et comment ceux-ci étaient intimement liés avec le récit, tout aussi mythique, du passage de la Grande Noirceur à la Révolution tranquille. Or, ces deux phénomènes, comme on peut l'imaginer, laissent peu de place au recueil et à ses composantes marginales.

Dans un premier temps, on l'a vu dans la deuxième partie<sup>52</sup>, « l'ombre omniprésente<sup>53</sup> » de Borduas et de son héritage ne nuit pas seulement à la reconnaissance des artistes qui ne s'inscrivent pas dans sa voie, mais elle pèse aussi sur la diffusion du recueil. De fait, aucun OSS portant sur le recueil ne paraît entre février 1959 (le numéro de *Situations*) et octobre 1968, alors que 26 des 35 OSS publiés pendant cette période concernent Borduas ou son texte. Après son renvoi, la mort de Borduas constitue donc un deuxième *verrou* qui empêche la lecture de l'œuvre complète en l'associant à un auteur unique et, du coup, en la réduisant à son texte éponyme. C'est sur ces deux événements (le congédiement et le décès) que s'édifie le *mythe Borduas* et celui, parallèle, de « Refus global », texte à l'origine du renvoi, voire, pour certains, de l'exil et, même par extension, de la mort de son auteur qui aurait succombé à la « combustion de sa vie<sup>(134)</sup> ». En outre, le contre-discours démythificateur qui se développe en réaction au discours apologétique se présente davantage comme un argumentaire sur le statut, plus ou moins glorieux et révolutionnaire, de Borduas ou du texte que comme une relecture de l'œuvre. Et, lorsqu'une relecture démystificatrice est proposée, celle-ci recourt à des analyses précises ou à des recontextualisations ciblées du texte mythifié, ce qui suppose, non pas une sortie de l'œuvre qui déplacerait le centre d'intérêt, mais une plongée encore plus profonde dans celle-ci, lui donnant ainsi encore plus de visibilité.

Reste à se demander, dans un deuxième temps, si le rattachement du *mythe* « *Refus global* » au grand récit historiographique québécois peut avoir nui à la lecture du recueil. Les

---

<sup>52</sup> Voir *supra* « 5.4 Subir les conséquences : le renvoi de Borduas », p. 186 et suiv.

<sup>53</sup> Jacques Dufresne, « Les arts coincés entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 12 octobre 1991, p. B3.

autres composantes du recueil auraient-elles pu soutenir, elles aussi, une telle lecture faisant se succéder les catégories de Grande Noirceur et de Révolution tranquille ou, au contraire, ont-elles pu être écartées justement parce qu'elles proposent une autre vision de l'histoire? Une brève étude des composantes marginales tend vers cette deuxième option : en effet, selon l'image de l'histoire qu'elles présentent, la libération ne serait pas un horizon utopique – à venir lors de la Révolution tranquille – mais un fait accompli en 1948. Elles opposeraient, en ce sens, au régime moderne d'historicité que soutient le texte de Borduas – et qui correspond au mode de lecture privilégié dans la constitution du récit commun – une lecture de l'histoire qui tendrait (sans y être encore) vers le nouveau régime d'historicité décrit par François Hartog, le *présentisme*. Celui-ci propose une vision de l'histoire qui abandonne l'idée de rupture et celle de progrès et qui ne tend plus vers l'avenir, mais s'inscrit, comme son nom l'indique, dans le présent, mais un présent inquiet incapable de se projeter dans le futur et produisant du passé – de la mémoire – au présent, à travers les archives et le patrimoine<sup>54</sup>.

Présentant un portrait assumé du présent (et non pas inquiet), les composantes marginales se détachent du modèle dualiste opposant un passé oppressant à un avenir libérateur. De fait, l'œuvre du recueil qui se prêterait le mieux à ce type de lecture est certes la courte pièce de Gauvreau « Au cœur des quenouilles », dans laquelle un homme « poursuivi » (CQ, p. 1), qui a le sentiment d'être persécuté, cherche à s'évader. Ce dernier, qui affirme : « Je suis une lignée saoule d'évasion. [...] Je suis prédestiné à l'évasion » (CQ, p. 2-3), pourrait, selon une lecture moderne et nationaliste, être rapproché du peuple québécois souhaitant s'émanciper. L'ange avec une épée gardant le passage, de même que la tête de l'homme mort déclare au protagoniste qu'il est impossible de passer symboliseraient alors les discours religieux et conservateur qui, par des méthodes obscurantistes, tiennent le peuple dans l'ignorance et dans la peur pour l'empêcher d'avancer. Or, à la fin, l'homme arrive à passer et la tête s'exclame : « Il est passé. Il est passé. Il pouvait passer. Rien ne l'empêchait de passer. [...] Aucun n'a osé passer, car l'entrée était gardée » (CQ, p. 5), révélant ainsi la raison de l'immobilisme : le manque de courage et la soumission aux dictats sociaux. Si ce texte propose bien une opposition entre oppression et libération, il demeure qu'au final l'affranchissement est accompli, il n'est pas relégué à un futur hypothétique, il n'est pas « entrevu », comme dans le

---

<sup>54</sup> Voir François Hartog, « Mémoire, histoire et présent », *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 113-162.

texte éponyme où Borduas « entrevo[it] », dans un avenir plus ou moins lointain, « l'homme libéré de ses chaînes inutiles. » (RG, p. 15) Bien que ce texte soit de nature atemporelle, il laisse entendre que la libération était concevable et possible dès 1948. Aussi est-il moins facilement susceptible de soutenir le récit historiographique qui fait de la Révolution tranquille la véritable période de libération que ne l'est « Refus global » dont une certaine lecture – celle privilégiée par le discours dominant – permet cet usage d'exemplification de la lecture manichéenne du passage de la Grande Noirceur à la Révolution tranquille.

Dans les autres textes du recueil où une image de l'histoire se profile, celle-ci est présentée comme une « évolution fatale » (OP, p. 2), une « force d'évolution » (DE, p. 1) ou une « expérience en marche » (OP, p. 1). Pour les Automatistes, l'histoire ne procède donc pas par rupture, mais par progression, par cumul d'expériences : « Qui veut expliquer la naissance de la physique moderne sera obligé de reconstituer toutes les expériences à rebours » (OP, p. 2), affirme Bruno Cormier qui cherche, par cette analogie, à expliquer l'évolution picturale. De même, Françoise Sullivan remonte « l'histoire des civilisations » (DE, p. 3) pour rappeler les origines sacrées et primitives de la danse et, dans l'article « Tableau » des *Commentaires sur des mots courants*, sont énumérées les différentes phases de l'histoire de l'art « de la Renaissance à l'impressionnisme », jusqu'au surréalisme (CMC, p. 9), ce qui permet aux Automatistes de se situer dans la continuité (et non dans la rupture) d'une lignée historique. De fait, s'il y a présence d'une rupture dans *Refus global*, il faut la situer, dans une perspective esthétique, autour du cubisme qui opère « une coupure entre le monde des objets matériels et le tableau » (OP, p. 4). Or, cette coupure ne se présente pas comme une fin en soi : pour les Automatistes, l'évolution est un processus qui empêche la « répétition » (l'« académisme ») (CMC, p. 1) et assure, par le fait même, l'enchaînement des explorations. Dans cette optique, le présent est donc toujours perçu comme le faîte de l'évolution et les projections dans l'avenir qu'on retrouve dans le reste du recueil ne résultent pas d'un sentiment d'incomplétude du présent comme c'est le cas dans « Refus global », mais d'un processus d'évolution qui s'apparente à celui des sciences naturelles. Ce mouvement emprunte, pour les auteurs, une voie bien précise : celle d'« une connaissance aiguisée du contenu psychologique » (CMC, p. 3); l'avenir appartient, selon eux, aux « têtes les plus ardentes, les moins rationnelles » (CMC, p. 7), au « vaste domaine jusqu'alors inexploré » (CMC, p. 9) de l'inconscient, lequel permettrait « la libération, pour retrouver le vertige et

l'amour » (DE, p. 5). La révolution n'est donc pas politique, mais esthétique, intellectuelle, voire épistémologique; elle procède d'une volonté de changement de mentalités et de modes de connaissance. Les critiques cherchant à tracer des parallèles entre l'œuvre et le contexte sociopolitique des années 1960 trouveraient donc peu de matière à exploiter dans ces textes qui ne reflètent ni la vision sombre du passé, ni la conception historique de la rupture propre à l'historiographie traditionnelle québécoise, et qui ne proposent pas non plus une projection dans l'avenir laissant croire que la libération est à venir. Au contraire, si la notion de progrès persiste chez les Automatistes, ceux-ci posent tout de même leurs propres recherches comme un accomplissement en phase avec les « problèmes intéressant [leur] époque » (DE, p. 9).

Seule exception apparente, le tract de Fernand Leduc semble adopter le ton prophétique du texte éponyme lorsqu'il proclame en clôture du manifeste : « ceci sera » (QV, n. p.). Or, le caractère impératif de l'affirmation, écrite en majuscule et terminée par un point (et non par des points de suspension comme on pourrait s'y attendre) donne une impression d'effectivité, freinant ainsi toute projection dans un avenir éloigné. Ces deux mots font du reste écho à celui d'« avènement », situé au-dessus, lui aussi écrit en majuscule et qui clôt la phrase : « assez de cataplasmes à fond d'abîme précipitons l'événement qui nous livrera l'avènement » (QV). L'accélération de l'histoire (son caractère précipité) annule en quelque sorte l'effet du futur et présente comme des faits presque accomplis la « fin hâtive » de l'ancienne civilisation et l'avènement « prochain » de la nouvelle (QV). L'avenir n'est pas lointain, mais proche, voire imminent dans le pamphlet de Leduc dont le rythme accéléré et saccadé ne laisse pas de place pour la période d'attente et de préparation qu'on retrouve par exemple dans la locution adverbiale « d'ici là » employée à deux reprises dans « Refus global » (RG, p. 10, 15). Aussi l'avenir est-il plutôt un présent, un « présent [...] imminent : le corps penché en avant du coureur au moment de s'élancer<sup>55</sup> », pour reprendre la métaphore d'Hartog.

Bref, plutôt qu'une lecture prophétique de l'avenir, le texte de Leduc, comme ceux de Sullivan, Cormier et Gauvreau – voire comme deux textes marginaux attribués à Borduas – proclame une présence effective du changement déjà en marche. D'ailleurs, les composantes visuelles du recueil, notamment les photographies de Perron, possèdent une valeur indicielle

---

<sup>55</sup> François Hartog, *op. cit.*, p. 121. Hartog, renvoyant à Benveniste, fait d'ailleurs remarquer que *praesens* « signifie étymologiquement “ce qui est à l'avant de moi”, donc “imminent, urgent”, “sans délai”, selon le sens de la préposition latine *prae* » (*ibid.*)

qui, comme le mentionne Julie Gaudreault reprenant une formule de Barthes, « disent impérativement “ça a été<sup>(xxvii, p. 131)” », faisant pendant au « Ceci sera » de Leduc qui n’est alors plus un présent, mais presque un passé attestant de l’évolution en cours. Leduc affirme lui-même dans un entretien que « *Refus global* a été [...] l’expression d’une situation donnée, *résolue* en 1948<sup>(340, p. 26, je souligne)</sup> ». En somme, alors que Borduas, dans le texte éponyme, pose les termes de la crise du temps, affirmant : « Il suffit de dégager d’hier les nécessités d’aujourd’hui. Au meilleur demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent » (RG, p. 11), les composantes marginales accomplissent déjà cette réappropriation du présent, ne puisant dans le passé que le nécessaire sans trop se soucier de l’avenir.</sup>

Comme le signale Martine-Emmanuelle Lapointe paraphrasant André Belleau, la critique québécoise des années 1960 et 1970 a tendance à « esthétis[er] la politique et politis[er] l’esthétique<sup>56</sup> » et à lire les œuvres en fonction du grand récit de la Révolution tranquille. Aussi celles ne correspondant pas à ce modèle auraient-elles été écartées de l’histoire littéraire qui se recompose dans cette période. En comparant la conception de l’histoire présente dans les composantes marginales à celle proposée dans le texte éponyme – du moins tel qu’il a été lu par la critique –, il apparaît que le caractère plus assumé des autres textes, par l’image d’une modernité accomplie dès 1948, peut avoir nui à leur saisie par l’historiographie de la Révolution tranquille. Leur inscription dans le présent et non dans une dialectique opposant passé et futur sur le mode de la rupture fait en sorte que la plupart de ces composantes ne peuvent faire l’objet d’une lecture *a posteriori* qui en feraient des œuvres présageant, voire prophétisant, la Révolution tranquille. Par conséquent, celles-ci ne cadreraient pas avec le récit de l’histoire littéraire mis en place dans les années 1960. À l’inverse, le texte éponyme a été lu comme une œuvre de rupture, critiquant le passé et appelant à une nouvelle civilisation, à une modernité, que les critiques associent rétrospectivement à la Révolution tranquille. Il serait toutefois possible de repérer l’objet de cette projection à l’intérieur même du recueil : non pas dans l’époque à venir, mais dans les textes qui suivent et qui accomplissent l’évolution esthétique et idéologique pressentie dans « Refus global ». En détachant le texte éponyme de la lecture dominante marquée par une conjoncture qui place le politique au cœur

---

<sup>56</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d’une littérature*. Le Libraire, Prochain épisode et L’Avalée des avalés, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 64.

de la signifiante collective, une relecture de la dialectique historique qui est présentée, dans le texte comme dans le recueil, apparaît dès lors envisageable.

\*\*\*

Le mythe, comme « système sémiologique second » (Barthes) relève du métalangage, il constitue en lui-même une forme de réception de *Refus global*. En procédant par déformation et par réduction, il travaille à abolir la complexité de l'objet et à « lui donne[r] la simplicité d'une essence<sup>57</sup> ». Borduas, à la suite de son renvoi puis de sa mort, en vient donc à incarner l'artiste maudit, le bouc émissaire ou le révolutionnaire, alors que son texte « Refus global » apparaît comme l'amorce de la modernité québécoise, le premier cri lumineux s'élevant de la Grande Noirceur. Plus simples à relayer et à diffuser qu'un portrait détaillé du recueil collectif et pluridisciplinaire et d'une rhétorique souvent plus percutante – ne craignant ni l'hyperbole ni le superlatif –, les mythes entourant Borduas et son texte forment le cœur du récit dominant sur *Refus global*, causant ainsi partiellement l'occultation des autres composantes du recueil.

Articulé avec le récit mythique autour de la Grande Noirceur et de la Révolution tranquille, « Refus global » trouve, dans l'historiographie québécoise, un véhicule privilégié : celle-ci, tout en y puisant une représentation figée de la période duplessiste et un regard utopique sur un avenir associé *a posteriori* aux années 1960, fait du texte automatiste une lecture qui corrobore cette dichotomie. Précurseur de la Révolution tranquille, « Refus global » est présenté comme une épopée inachevée : « l'utopie magnifique du *Refus global* [*sic*], pour approcher d'une certaine réalisation, aurait exigé un héroïsme que Borduas lui-même, peut-être, a tenté d'incarner, mais au prix de quels sacrifices<sup>(163, p. 34)</sup>! » Héros défait, Borduas peut devenir le martyr qui inspirera la génération subséquente, laquelle achèvera l'épopée. Aussi l'échec de Borduas est-il primordial dans le processus de mythification puisqu'il permet d'envisager une continuation; par son caractère prophétique et sa projection dans l'avenir, le texte laisse la voie ouverte à toute autre entreprise de libération souhaitant s'en réclamer – lesquelles sont nombreuses comme on le verra dans la prochaine section. Cette ouverture vers une libération encore à venir constituerait donc une des raisons de la survie du texte éponyme, alors que, à l'inverse, le fait que les autres composantes présentent une libération accomplie rend plus difficile l'actualisation en fonction des préoccupations du présent de la mémoire.

---

<sup>57</sup> Voir Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1957, p. 217.

## 7.5 Entrer dans la mémoire : la réception productive

« Certaine génération suivant celle du *Refus global* (1948) n'en finit plus d'écrire le chapitre deux d'un nouveau Global<sup>(231, n.p. (préface))</sup>. »

« Le lit est couvert de *morts munis de mémoire* » (CQ, p. 5, je souligne), écrit Gauvreau dans « Au cœur des quenouilles », évoquant les hommes qui ont hésité tellement longtemps devant le passage à franchir qu'ils en sont morts. Le poète et dramaturge automatiste présente ici la mémoire comme une arme à double tranchant : en tant que conscience du passé étouffant, elle conduirait les hommes à vouloir traverser le passage et formerait une arme dont ils sont *munis* pour affronter l'avenir, mais, en tant que lien affectif et identitaire avec ce même passé, elle empêcherait également la libération. La mémoire s'oppose alors au savoir : « Nous ne *savions* pas que nous pouvions passer », avoue la « tête » pour expliquer leur immobilisme (CQ, p. 6, je souligne). L'« attachement arbitraire au passé », pour reprendre les mots de « Refus global » (RG, p. 1), nuirait ainsi aux possibilités d'émancipation et d'évolution.

Plusieurs critiques avant moi ont signalé le paradoxe existant dans le fait de commémorer, tous les dix ans, la parution de *Refus global* et d'élever l'œuvre – et plus précisément le texte – au rang de « lieu de mémoire », alors même que les Automatistes prônaient le détachement d'avec le passé : « On est toujours quitte envers le passé », écrit Borduas dans « Refus global » (RG, p. 11). Faisant voir la tension qui existe entre la mémoire comme mode de survie d'une œuvre et la mémoire comme vénération d'un passé révolu, cette section poursuit la réflexion amorcée précédemment autour du *mythe* « *Refus global* ». Y est interrogée plus largement l'entrée de « Refus global » dans la mémoire, ainsi qu'une des conséquences du statut d'œuvre emblématique qui lui est conféré, soit son éléction comme intertexte et comme hypotexte de nouvelles productions.

Bouclant en quelque sorte la boucle de la réception, cette dernière section du chapitre sept présente des exemples d'œuvres qui, à partir d'une forme de récupération (réutilisation ou recyclage), empruntent à « Refus global » son aura de contestation dans le but de rédiger un nouveau manifeste ou de soutenir une critique sociale. D'autres œuvres seront aussi abordées qui, pour leur part, incluent « Refus global » et les Automatistes (ou plus exactement le récit commun les concernant) dans leurs pages, les faisant passer du côté de la fiction.

Selon Hans Robert Jauss, le « processus de réception et de production esthétiques [...] s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour<sup>1</sup> ». C'est cette dernière catégorie de réception, qualifiée de « réception productive<sup>2</sup> », qui m'intéressera donc pour clore ce chapitre sept. Entrée dans la mémoire, récupération, production figurent ainsi trois temps qui donnent à « Refus global » son statut d'œuvre de référence éclipsant le recueil. Il ne sera d'ailleurs que peu question de l'œuvre originale dans cette section, la mise en évidence de ce qui est devenu le référent « refus global » expliquant à elle seule l'occultation du recueil, des composantes marginales et du premier contexte de parution.

### **7.5.1 La mémoire vs l'histoire : « Refus global » comme lieu de mémoire**

Remparts contre l'oubli et contre l'histoire, les *lieux de mémoire*, tels que définis par Pierre Nora, « naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas [ou plus] de mémoire spontanée<sup>3</sup> ». Comme le mythe qui, de récit autotélique dans les sociétés traditionnelles, s'est littérisé et a été instrumentalisé dans nos sociétés modernes, la mémoire, selon Nora, subit « l'arrachement de ce qui restait encore de vécu dans la chaleur de la tradition<sup>4</sup> ». De là, la nécessité de lieux qui créent et conservent la mémoire, tels des archives, des commémorations, des monuments, et toute autre forme de discours mémoriel cherchant à pallier le sentiment de perte d'une mémoire vivante et inconsciente d'elle-même. Parallèlement, les lieux de mémoire, qui sont aussi des lieux d'appartenance et d'identification, se présentent comme une alternative à l'histoire qui, en tant que trace, tri, distance et médiation (Nora), c'est-à-dire en tant qu'organisation des faits du passé à partir des matériaux disponibles au présent, dépouille la mémoire de son caractère vécu et immédiat. Aussi, à l'inverse, « la mémoire est[-elle]

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 52.

<sup>2</sup> Hannelore Link, reprenant les trois modes d'actualisation énumérés par Jauss, distingue trois types de réception : la *réception passive*, soit celle du « lecteur qui lit », dont la lecture ne laisse pas de traces sinon par les statistiques concernant le nombre d'exemplaires vendus; la *réception reproductive*, soit celle du « critique qui réfléchit » et rend compte de l'œuvre par des analyses ou des commentaires critiques; et la *réception productive*, soit celle de « l'écrivain incité à produire à son tour », qui crée une nouvelle œuvre à partir de sa lecture. Voir Hannelore Link, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, Verlag W. Kohlhammer, « Urban-Taschenbücher », 1980 [1976], p. 85-86.

<sup>3</sup> Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « NRF », vol. 1, 1984, p. XXIV.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. XVII.

toujours suspecte à l'histoire<sup>5</sup> », en ce sens qu'elle relève d'une vision affective du passé et qu'elle répond à des besoins qui ne sont pas de l'ordre de la scientificité à laquelle aspire la discipline historique. Le « devoir de mémoire » – propre aux lieux de mémoire et cher à une partie de la collectivité – s'oppose donc au « devoir d'histoire » – qui devrait être, selon Antoine Prost, la véritable finalité des historiens<sup>6</sup>.

Questionnant la légitimité d'un exercice de mémoire relevant de la mythification, les polémiques qui occupent la réception de « *Refus global* » à partir des années 1980 et au moment des commémorations s'inscrivent parfaitement dans cette opposition entre *devoir de mémoire* et *devoir d'histoire*. Pourtant, malgré les tentatives d'historicisation qui appartiennent, pour la plupart, aux ouvrages et aux articles savants, l'œuvre automatiste (le texte éponyme, voire le syntagme « refus global », plus que le recueil, on le verra) demeure avant tout une « figure emblématique du Québec moderne<sup>(358, p. 80)</sup> » ancrée, comme les romans étudiés par Martine-Emmanuelle Lapointe, « dans une histoire quasi monumentale, plus proche de la mémoire que de l'historiographie savante<sup>7</sup> ».

Qu'on le qualifie de « lieu de mémoire<sup>(339, 352, 367b, z, 375g)</sup> », de « culturème<sup>(153e)</sup> » ou d'« emblème<sup>(368a, 407a)</sup> », « Refus global » constitue, dans l'histoire culturelle du Québec, un repère à la fois temporel et symbolique. « Date<sup>(242b)</sup> » ou « point de repère important dans l'histoire du Québec<sup>(239)</sup> », 1948 en vient parfois même à être désignée par la paraphrase « l'année du Refus global », sans qu'une référence soit jugée nécessaire, comme en témoigne cette phrase d'André Gaulin : « Cela me rappelle – après tout je suis un homme de lettres – un texte qui date de l'année du Refus global<sup>8</sup> ». « Refus global », sa date de parution et son auteur sont ainsi jugés comme appartenant à la culture générale et à l'identité collective : au dire de René Lord, dans *Le Nouvelliste*, « il est aussi important de lire LE REFUS GLOBAL que de savoir dans quel pays et dans quelle famille on est né<sup>(182)</sup>. » *A contrario*, ne pas connaître « Refus global » est perçu et dénoncé comme le signe flagrant d'un manque de culture, voire la preuve de l'échec de la transmission de l'histoire. C'est du moins le point de

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. XX.

<sup>6</sup> Voir Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, « Points. Histoire », 2010 [1996], p. 333-337.

<sup>7</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*. Le Libraire, Prochain épisode et L'Avalée des avalés, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 11.

<sup>8</sup> André Gaulin, « Entre l'exil et la parole », *L'action nationale*, 15 avril 1974, p. 763.

vue défendu par Lysiane Gagnon dans un article intitulé « L'ombre au tableau » paru dans *La Presse* en 1988 au moment d'une exposition de Borduas au Musée des beaux-arts :

La première grande rétrospective du plus connu des peintres québécois devrait être un grand succès... encore qu'on se demande à quel point, justement, l'auteur de *L'Étoile noire* et du *Refus Global [sic]* est encore connu, dans cette société qui a aboli l'enseignement de l'histoire dans les écoles.

« Le *Refus Global [sic]*, qu'est-ce que c'est? », s'est étonné, lors d'une conversation, un membre du cabinet de la ministre des Affaires... culturelles. Même ignorance du côté des médias. Plusieurs, parmi les journalistes joints par le Musée, et pas seulement des jeunes, précise-t-on, ignoraient tout du *Refus Global [sic]*. Voilà qui en dit long sur la santé culturelle du Québec<sup>(307)</sup>.

Pour Gagnon, « Refus global » (l'attribution à Borduas et l'article défini laissent croire qu'il s'agit du texte), en tant qu'œuvre jugée emblématique, fait figure de baromètre culturel. Sa connaissance permet d'évaluer et de décrier, par un raccourci lapidaire, le niveau de culture des individus, des générations, des institutions politiques, médiatiques et scolaires et, au final, de la société entière. Micheline Cambron, dans l'étude qu'elle consacre à la série d'articles sur l'enseignement du français que Gagnon fait paraître en 1975, montre bien comment, dans cet autre écrit de la journaliste, se profile aussi une certaine nostalgie du passé, « alors que le présent semble constamment affecté d'une valeur négative : en effet l'enseignement actuel [...] est présenté comme un échec<sup>9</sup> ». Dans le présent cas, cet échec de l'enseignement de l'histoire est ressenti par rapport à un passé (vieux de plus d'une génération, puisque cela concerne aussi les plus vieux journalistes) où « Refus global » était « encore » connu. L'image de la mémoire perdue, mais à conserver présente ainsi véritablement « Refus global » comme un lieu de mémoire : à la fois barème et baromètre, sa connaissance mesure la mémoire et en constitue le cadre de référence.

Si on peut s'étonner, voire s'indigner comme le fait Gagnon, de l'ignorance du titre de « Refus global » par une certaine classe politique et médiatique, un autre type d'ignorance n'est, pour sa part, pas si étonnant dans la perspective où le texte intègre tôt la mémoire collective. Il s'agit de l'ignorance du contenu de l'œuvre, signe de sa non-lecture. Intégré à la mémoire, c'est-à-dire « v[écu] comme une évidence<sup>10</sup> », « Refus global » est en effet

---

<sup>9</sup> Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 80.

<sup>10</sup> Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. 1, 1984, p. XVIII.

rapidement considéré comme connu de tous, ce qui incite parfois la critique à adopter, dans ses commentaires, la forme elliptique. Des formules telles « on le sait<sup>(367z, 375d)</sup> », « comme on sait<sup>(240)</sup> », « le succès que l'on sait<sup>(218)</sup> », « on connaît la suite<sup>(242b)</sup> », « *it is common knowledge*<sup>(246a)</sup> » ou l'usage d'un adverbe comme « évidemment<sup>(271, p. 18)</sup> » témoignent bien de cette tendance à juger l'œuvre connue et, par conséquent, à faire fi de détails envisagés comme redondants en raison de l'aspect emblématique du texte ou de « l'affaire Borduas ». L'analyse de « Refus global » paraît donc jusqu'à un certain point inutile, ce qui peut expliquer que, très tôt dans la réception, on consacre plus d'espace aux entours de l'œuvre (sa genèse, ses conséquences, sa réception) qu'à sa forme, sa diégèse ou aux idées qu'il contient.

« Refus global », en tant que texte jugé connu (classique, emblème ou œuvre patrimoniale, selon la terminologie), peut dès lors devenir l'objet d'allusions. Lorsque Pierre Vadeboncoeur parle simplement du « refus global<sup>(132, p. 24)</sup> » de Borduas, que Léandre Bergeron dit des cheveux longs et du pacifisme de certains jeunes des années 1970 que « c'est leur refus global<sup>(191, p. 126)</sup> », que Janou Saint-Denis affirme s'être toujours « sentie/face à Claude Gauvreau/[...] dans un même refus global de cette existence bornée<sup>(245, p. 183)</sup> » ou encore qu'André Gaulin parle de « cette société du *Refus global*<sup>(216, p. 341)</sup> » sans autre renvoi à l'œuvre, chacun présume que le référent fait partie du bagage culturel, de la « prescience » (Jauss), du « répertoire » (Iser) ou de l'« encyclopédie » du *Lecteur Modèle*, d'Umberto Eco<sup>11</sup>. Pour cette raison, Ray Ellenwood, dans sa réédition du recueil, renonce d'ailleurs à traduire le titre du texte éponyme. Il affirme : « *the lead manifesto is so well known in Canada under its original French title that I prefer to call it by that name*<sup>(286, p. ix)</sup><sup>12</sup> », alors qu'il traduit le titre du recueil (*Total Refusal*), réglant, du même coup, le problème de l'éponymie.

La syntagmatisation du titre qui, par antonomase, devient nom commun constitue un signe incontestable que « Refus global », d'œuvre singulière qu'il était, a intégré la mémoire collective, ou le « patrimoine » selon la théorie de Brigitte Louichon. Les allusions, que

<sup>11</sup> Umberto Eco, « Le lecteur modèle », *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 64-72.

<sup>12</sup> « le pamphlet est si bien connu au Canada sous son titre français que je préfère l'appeler par ce nom. » (Je traduis.)

Louichon inclut parmi les objets sémiotiques secondaires<sup>13</sup>, sont en effet des témoignages irréfutables de la présence – et de la prégnance – de l'œuvre dans l'esprit des lecteurs :

Le texte n'est pas énoncé, mais il est présent, *nécessairement* présent. Ce silence même est la marque de son actualité et de sa présence chez le lecteur. L'allusion relève ici exclusivement d'une économie stylistique. On pourrait presque parler de synecdoque. Un personnage, une phrase ou même un mot sont mis à la place d'une œuvre ou d'un texte. [...] L'allusion est donc purement dénotative<sup>14</sup>.

L'allusion, comme la mémoire, suppose un rapport d'immédiateté avec l'œuvre qui exclut une connaissance rationnelle et approfondie. La connaissance relevant de l'allusion, comme du symbole, est toujours partielle; elle renvoie à une signification particulière de l'œuvre. C'est en effet le propre du *devoir de mémoire* d'extraire « ce qu'il veut faire retenir du contexte plus large où il aurait risqué de se dissoudre, il l'isole pour mieux le mettre en évidence<sup>15</sup>. » Dans le cas de l'œuvre automatiste, c'est dans le titre, devenu syntagme, qu'est condensé le sens de l'œuvre à retenir; le « refus global » évoque donc la révolte, l'opposition, la subversion. Dans cette perspective, on comprend les regrets exprimés par Borduas concernant le choix du titre puisque celui-ci aura un impact considérable sur la lecture faite de l'œuvre. De fait, comme le signale A. Brian McKillop, au sujet des livres québécois qui « contribuent à la construction du pays », parmi lesquels il inclut *Refus global* : « Les titres les plus frappants, les formules les plus retentissantes font partie du lexique culturel du pays et sont si bien intégrés dans le discours public que peu de citoyens ressentent le besoin de remonter à leur source<sup>16</sup>. »

L'entrée dans la mémoire de « Refus global » correspondrait donc paradoxalement à un effacement de sa lecture en raison du caractère d'évidence dont il jouit : il appartient désormais à ce petit groupe d'œuvres qu'on connaît sans les avoir lues, dont la lecture, voire la présence matérielle, n'est plus nécessaire. Or, comme le résume bien Nathalie Petrowski :

---

<sup>13</sup> Je rappelle que, sauf quelques œuvres dans lesquelles on retrouve à la fois une allusion et, plus loin, une évocation plus claire de l'œuvre « *Refus global* » ou de Borduas, je n'ai pas retenu au corpus les textes ne contenant que des allusions. Celles-ci étant à la fois trop nombreuses et impossibles à recenser de manière satisfaisante. Je suis toutefois de l'avis de Louichon selon lequel les allusions constituent une forme d'OSS témoignant du statut d'évidence atteint par l'œuvre.

<sup>14</sup> Brigitte Louichon, « Le patrimoine littéraire du passé dans le présent », dans A. Belhadjin et M. F. Bishop (dir.), *École et Patrimoine littéraire : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, 2013 [à paraître].

<sup>15</sup> Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, « Points. Histoire », p. 334.

<sup>16</sup> A. Brian McKillop, « Le discours sur la nation dans la production imprimée », dans<sup>(445, p. 13)</sup>.

Du *Refus global* [*sic*], [...] l'Histoire [n']a retenu [que] deux ou trois choses. La date de publication, le 9 août 1948. Le nom des 16 signataires [...]. Les idées glorieusement révolutionnaires pour l'époque. Des idées comme la fin de l'ordre établi [...]. Le parfum de scandale qui accueillit le manifeste<sup>(362b)</sup>.

C'est donc à partir de ce récit commun, celui d'un texte subversif, signé collectivement, qui s'opposait à la religion et la politique de son époque et qui a fait scandale, que la plupart des commémorations et autres formes d'actualisation de l'œuvre s'érigent. Le recueil, dans cette perspective, – faut-il le mentionner – occupe une place fort marginale, puisque, comme le mentionne François-Marc Gagnon, « [d]e cet ensemble, c'est *évidemment* les seize pages dactylographiées intitulées *Refus global* [*sic*] qui doivent retenir principalement l'attention<sup>(244, p. 237, je souligne)</sup>. » L'intérêt du texte éponyme apparaît donc, dans le récit commun dont on a vu qu'il était fortement influencé par le discours de Gagnon, comme une évidence en regard des autres composantes.

### **7.5.2 Récupérer : réutiliser et recycler « Refus global »**

Par son caractère d'immédiateté, la mémoire est, selon Pierre Nora, « spontanément actualisatrice » et, saisie dans des lieux de mémoire, elle est « vulnérable à toutes les utilisations et les manipulations<sup>17</sup> ». « Refus global », en tant qu'œuvre de référence inscrite dans la mémoire collective est ainsi susceptible d'être l'objet de récupérations diverses, de devenir « à la fois source et ressource<sup>18</sup> », selon l'heureuse formule de Judith Schlanger. De fait, le corpus de réception critique comprend plusieurs textes qui utilisent l'œuvre automatiste – et surtout le texte éponyme – à d'autres fins que celle qui viserait simplement à en fournir une analyse herméneutique. Parmi les objets sémiotiques secondaires indirects (OSSI), un bon nombre convoque en effet « Refus global » pour soutenir une lecture de l'histoire ou pour exemplifier une théorie générique, thématique ou philosophique. D'autres en font plutôt un usage idéologique, l'érigent en œuvre de référence dans une tradition de contestation et de revendication. C'est à ce « recours épisodique au no(n)m traumatique de Borduas comme mémoire identitaire au Québec<sup>(352, p. 123)</sup> » que je m'intéresserai ici.

<sup>17</sup> Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « nrf », vol. 1, 1984, p. XVIII et XIX.

<sup>18</sup> Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 96.

Devenu à la fois syntagme (nom) et symbole d'opposition (non), Borduas – et, par métonymie, son texte – fait l'objet de plusieurs récupérations de la part de groupes, artistiques ou sociopolitiques, cherchant à s'inscrire dans une filiation d'œuvres contestataires. Je distinguerai ici deux mécanismes de récupération, la réutilisation et le recyclage, qui mettent l'œuvre automatiste au service d'une autre œuvre, dans une perspective le plus souvent manifestaire. En ce sens, la plupart des textes retenus dans la présente section appartiennent à la catégorie des objets sémiotiques secondaires hypertextuels (OSSH).

#### 7.5.2.1 Réutiliser : « Refus global » comme intertexte

Coïncidant avec l'occupation des cégeps et la grève à l'École des beaux-arts en 1968, le 20<sup>e</sup> anniversaire de la parution de *Refus global* est fortement marqué par le contexte de revendications sociales. Au cours des révoltes étudiantes et dans les années qui suivent, « Refus global » devient en effet l'étendard des revendications de la nouvelle génération : il circule sous forme de tract à l'École des beaux-arts et il est réédité dans deux journaux étudiants<sup>(161, 162)</sup>. Pour sa part, *Le campus estrien*, journal des étudiants de l'Université de Sherbrooke, consacre quatre pleines pages (dont la couverture et les deux pages centrales) à Borduas et à son texte en novembre 1968 : « **Refus global**, c'est le manifeste de la contestation globale, de la révolution permanente et universelle, de l'anarchie créatrice au pouvoir<sup>(150)</sup> », écrit d'entrée de jeu Gaston Gouin<sup>19</sup>. Le caractère revendicateur de « Refus global », que l'article exhibe et exploite à son compte, est mis en évidence par une vignette prenant la forme d'un poing fermé (Figure 19), symbole de la lutte, qui coiffe chacune des sections consacrées à « Refus global ». Le texte, qualifié de « marche à la libération » et dont sont cités de nombreux extraits, apparaît donc comme une œuvre de référence pour Gouin et pour le mouvement étudiant de la fin des années 1960 : « REFUS GLOBAL, affirme-t-il, aboutit à la même nôtre



**Figure 19 – Vignette du *Campus estrien*, 26 novembre 1968**

<sup>19</sup> Gaston Gouin (1944-1970) est diplômé en enseignement du français à l'École Normale de Sherbrooke. Il enseigne à Saint-Hilaire puis au Cégep de Sherbrooke avant d'entreprendre des études en arts à l'Université de Sherbrooke. En 1969, il publie un recueil de poèmes, *Temps obtus*, illustré d'encre qu'il a réalisées. Il participe à diverses manifestations littéraires en Estrie et également à *La nuit de la poésie 1970*, avant de mourir dans un accident de moto en juin de cette même année. L'Association des auteurs des Cantons de l'Est a depuis fondé le Prix Gaston-Gouin, remis à un auteur de la région pour une première œuvre.

contestation globale, au même nôtre principe de l'anarchie au pouvoir<sup>(150)</sup>. » Les revendications de Borduas ne sont cependant pas restreintes au contexte québécois de 1948, elles sont également présentées comme pouvant répondre à tout mouvement de contestation, de toute époque et de tout lieu. La signature, apposée par Gouin, à la fin d'un extrait du texte en témoigne :

Signé hier : Paul-Émile Borduas et les automatistes du monde entier

Signé aujourd'hui : Les contestataires<sup>(150)</sup>

Ainsi élargis au monde entier et aux générations futures, les propos de Borduas acquièrent une dimension universelle venant justifier le télescopage des époques mis en évidence par le tiret et le parallélisme employés dans le titre donné aux deux pages centrales : « 1948 : Refus global – 1968 : contestation globale ». En effet, pour Gouin, « la réalité sociale de 1948 est encore valable en 1968<sup>(150)</sup> », et ce, tant dans la perspective des luttes étudiantes que, dans celle, plus large, des enjeux sociétaux. Comme le fera *Le Quartier latin* en 1970 en affirmant que « l'école demeure un instrument dans les mains du pouvoir, qu'elle inculque une morale chrétienne ou une morale technocratique<sup>(161)</sup> », Gouin dénonce, à l'aide des positions de Borduas, « l'aliénation causée par [le] système d'éducation<sup>(150)</sup> ». Il utilise également « Refus global » pour s'en prendre à la société moderne et rationnelle en adaptant le vocabulaire utilisé dans le texte. Il précise par exemple : « Ces PEURS dénoncées par Borduas, aujourd'hui, nous les appellerions ALIÉNATIONS » et, plutôt que de parler, comme Borduas, de « “forces de la concurrence des matières premières, du prestige, de l'autorité” », il propose : « Aujourd'hui, nous dirions : la notion de profit (production-consommation), de la lutte des classes (inégalité), du pouvoir (monopole-cartels, etc.)<sup>(150)</sup>. » Les cibles de Borduas dans « Refus global » se révèlent ainsi interchangeable, sur l'axe paradigmatique du discours, avec des termes équivalents à une autre époque. Cette ouverture discursive permet une adaptation de l'œuvre en fonction des récriminations et des espoirs de chacune des décennies qui s'en saisit<sup>20</sup>. Aussi, par exemple, en 1988, alors que la société est plus sensible au rapport à l'étranger et à l'environnement, la critique verra plutôt le texte comme une

---

<sup>20</sup> Il est d'ailleurs révélateur que, dans l'autre article du *Campus estrien*, intitulé « Borduas et le Québec », Gouin tente de nuancer l'apolitisme de Borduas pour le rallier à la cause nationale : « Mais attention, cela [*sic*] est éminemment loin du refus de l'enracinement dans un pays, de la non-acceptation de ses racines dans une patrie libre. [...] Borduas sait bien qu'en 48, le Québec n'est pas encore prêt à réunir ces deux termes apparemment contradictoires : “nationalisme-universel” » (vol. XIV, n° 13, 26 novembre 1968, p. 18).

charge contre « la xénophobie, la censure, le jansénisme, [...] l'impérialisme et le snobisme académique<sup>(309)</sup> » et comme un plaidoyer pour le « pacifisme [et les] questions environnementales<sup>(309)</sup> ».

Bien qu'elle s'inscrive à nouveau dans le cadre des contestations étudiantes, la réutilisation de « Refus global » prend une autre dimension dans l'article « le *Refus global* vingt ans après » publié dans la revue *Liberté*, à la fin de cette même année 1968. Malgré son titre, le texte d'Adèle Lauzon ne traite pas de « Refus global », l'œuvre est ici employée comme un prétexte pour introduire une autre question, celle de l'occupation des cégeps, et comme un repoussoir pour valoriser le mouvement de 1968 au détriment de celui de 1948. En effet, après avoir posé la question : « Vingt ans plus tard, la contestation d'octobre est-elle un nouveau refus global<sup>(151, p. 6)</sup>? », Lauzon fait voir la distinction entre l'œuvre automatiste, réduite à un « phénomène d'expression » apportant un « vent de révolte<sup>(151, p. 6)</sup> », et la contestation étudiante, présentée comme une « affirmation globale, qui passe presque directement de l'intuition à l'action<sup>(151, p. 7)</sup> », c'est-à-dire comme une avancée par rapport au caractère théorique, négateur et passager attribué à « Refus global ». Après ce préambule de quelques lignes, les 15 autres pages de l'article ne font plus mention ni de l'œuvre automatiste ni même de Borduas. Le titre de l'article, nullement représentatif de son contenu, agit donc ici comme un appât pour intéresser le lecteur. « Refus global » – dont le titre apparaît d'ailleurs sous sa forme antonomastique dans la question introductive – se voit ici instrumentalisé : il fait office de cadre de référence permettant de donner une profondeur historique aux revendications étudiantes, de les légitimer et de les valoriser par rapport à l'entreprise originale. On trouve le même phénomène dans un article de la revue marxiste *Chronique* intitulé « Entretien avec Gilles Hénault : 30 ans après le Refus global<sup>(209)</sup> ». Hénault n'ayant pas été invité à signer « Refus global » en raison de son engagement politique, les trois textes qui composent cet entretien ont peu à voir avec l'œuvre automatiste qui n'est d'ailleurs évoquée que dans la demi-page de présentation (sur quatorze au total). Aussi le titre de l'article est-il doublement trompeur : d'une part, il n'est pas question de *Refus global* dans le texte, d'autre part, paru en 1975, celui-ci ne souligne pas les 30 ans de la parution. La trame des commémorations et le titre de l'œuvre automatiste semblent ainsi à

nouveau être perçus et employés comme un cadre de référence, un intertexte susceptible d'attirer l'attention du lectorat.

Qu'il s'agisse d'utiliser l'œuvre comme symbole ou comme appât, le mode de récupération présenté ici relève de ce que je nomme la *réutilisation*<sup>21</sup>, en ce sens que l'œuvre – ou plus spécifiquement l'image réifiée qu'en a retenue la mémoire collective – n'est plus perçue comme œuvre, mais comme référent à partir duquel le nouveau texte se positionne. L'interaction est donc unilatérale : seul le nouveau texte bénéficie du support de l'œuvre citée, alors que le statut de celle-ci n'est nullement rehaussé ni, à l'inverse, mis en question. Le processus de *réutilisation* table sur la reconnaissance (au sens de *recognition*) – davantage que sur la connaissance – d'un objet appartenant à un univers antérieur connu afin d'assurer une lisibilité et une visibilité au nouveau texte ou à la nouvelle entreprise tout en l'inscrivant dans une filiation susceptible d'influer sur l'horizon d'attente de son lecteur<sup>22</sup>. « Refus global » faisant partie d'un bagage culturel pouvant être exploité de la sorte : y renvoyer confère un caractère revendicateur, un aspect manifestaire, à tout projet qu'il soit littéraire<sup>23</sup>, artistique<sup>24</sup>, politique<sup>25</sup>, médiatique<sup>26</sup>, écologique<sup>27</sup>, économique<sup>28</sup> ou autre.

---

<sup>21</sup> Pour plus de détails, le lecteur peut consulter : Sophie Dubois, « Le manifeste récupéré : réduire, réutiliser et recycler *Refus global* », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3 : « Manifeste/s », automne 2013, p. 83-94.

<sup>22</sup> Voir à ce sujet, dans une perspective plus commerciale – celle du produit dérivé –, « La culture en exil » dans Philippe St-Germain, *La culture recyclée, en dix chapitres réutilisables*, Montréal, Liber, 2012, p. 15-20.

<sup>23</sup> Voir le cahier du spectacle « Poèmes et chansons de la résistance ». Robert Myre, dans le texte d'ouverture, se réclame de « Refus global » dont il évoque l'actualité : « Les devoirs et les objectifs des “capots gris” de 1969 se confondent avec les devoirs et les objectifs de 1948 ». Il répond en outre à l'allégorie de Gauvreau, dans « Au cœur des quenouilles », en affirmant : « Aujourd'hui, nous savons que nous pouvons passer<sup>(160)</sup> ».

<sup>24</sup> Voir le manifeste du centre d'art *La Chasse-Galerie* qui paraît en 1978 à Toronto. Rédigé par la directrice du centre, Micheline St-Cyr, et signé par un groupe d'artistes canadiens-français, dont Marcelle Ferron, ce texte se présente comme un « endossement total » à « *Refus global* » dont il « se veut la suite logique ». (Patricia Dumas, « Les prisons de l'inconscience », *Le Devoir*, 28 novembre 1978, p. 10.) Voir aussi le manifeste *Refus et dépassement (manifeste de l'anti-peinture surhumaniste) Préliminaire au « Manifeste du Surhumanisme »* de Christian Sivrel, signé par André Major, Gilles Demers, Jacques Renaud, André De Guire et Nicole Chicoine (feuille miméographiée, s.l., s.d. [1961 ou 1962]).

<sup>25</sup> Voir *Pourquoi une révolution au Québec* de Léandre Bergeron. Dans cet essai sous forme dialogique, Bergeron évoque, à côté de la drogue, de la méditation et de la sexualité, l'exemple de « Refus global » et de l'automatisme comme une initiative visant à rompre avec la « “raison” [qui] a servi à conditionner l'être humain comme producteur, consommateur et produit en vue de profits maximums<sup>(191, p. 130)</sup>. »

<sup>26</sup> Voir le « Manifeste médiatique » paru en 1986, lequel exige une intégration plus démocratique des technologies médiatiques dans les écoles et dans la formation artistique. Se réclamant de « Refus global », « cri primal de la Révolution tranquille », les signataires y « annonce[nt] la prochaine civilisation ». (Gilles Normand, « Le manifeste médiatique annonce la prochaine civilisation », *La Presse*, 24 mai 1986, p. B5). Notons ici qu'en réduisant l'œuvre automatiste à l'avènement de la Révolution tranquille, les auteurs peuvent s'approprier l'idée de nouvelle civilisation qui y était déjà contenue.

L'exemple le plus révélateur de cette *réutilisation* est sans doute celui du « Refus total 1998 » de Rosaire Morin paru dans *L'action nationale*. Déjà, dans la présentation du dossier spécial entourant le 50<sup>e</sup> anniversaire de la parution, Morin inscrit la revue dans la filiation automatiste en affirmant : « Borduas et son groupe plaidaient pour la liberté des univers à explorer. Ils dénonçaient le vieil ordre social [...]. Comme notre revue le fait en 1998<sup>(373a, p. 148)</sup> ». Puis, mettant en acte cette filiation, il rédige un nouveau manifeste visant à faire voir « le perpétuel recommencement d'un peuple qui refuse de venir au monde<sup>(373a, p. 148)</sup> ». Chaque paragraphe (remanié) du texte original est ainsi suivi d'un paragraphe du nouveau manifeste actualisant les doléances des Automatistes. Cet exercice ne relève pas de la création artistique, mais d'une critique sociale à tendance marxiste, axée sur l'idéal de l'indépendance nationale, laquelle passe par le refus du capitalisme, du matérialisme et du néolibéralisme américain. Le texte de Morin propose d'ailleurs un portrait plus noir que celui fait par Borduas cinquante ans plus tôt. Par exemple, à la phrase « Le règne de la peur est terminé » de Borduas, Morin oppose « Le règne de la peur n'est pas terminé<sup>(373f, p. 192)</sup> ». Son portrait de la société de 1998 n'offre aucune percée optimiste et, par le fait même, il étouffe la part utopique du pamphlet original. « Refus global » sert donc ici, comme chez Lauzon, d'horizon discursif auquel Morin superpose son propre portrait de la société de 1998, mais il sert aussi de canevas au texte qui se présente comme un pastiche, reprenant (de façon moins percutante) la structure du pamphlet, de même que son vocabulaire et sa syntaxe. Ce type de réutilisation, en plus de réduire l'œuvre à une image réifiée aisément transposable, phagocyte la « transitivité existentielle du manifeste<sup>29</sup> », c'est-à-dire sa capacité à agir et à faire réagir par son style et son propos. Cette transitivité devient alors indirecte, voire passive : l'œuvre n'*agit* plus, elle *est agie* par une source extérieure qui cherche à la *faire agir* en sa faveur.

---

<sup>27</sup> Voir la série télévisuelle *Les Artisans du rebut global* diffusée à Télé-Québec en 2004, dans laquelle les participants devaient rénover une habitation à partir de matériaux récupérés. (Marc St-Onge, Mélissa Panneton et Julie Simard (réalis.), *Les Artisans du rebut global*, Télé-Québec, 2004.)

<sup>28</sup> Voir « Managing as Creating » paru au printemps 2005 dans le journal des HEC de Montréal. Dans ce manifeste proclamant « The Need for a New Refus global<sup>(431)</sup> », les auteurs comparent l'enseignement des arts et celui des sciences de la gestion pour réclamer une plus grande part d'apprentissage pratique et professionnel pour les futurs gestionnaires.

<sup>29</sup> Jeanne Demers et Line Mc Murray, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Preambule, « L'Univers des discours », 1986, p. 123.

En télescopant ainsi les époques et en réutilisant l'image réifiée de « Refus global » telle que saisie dans la mémoire collective, les auteurs se réclamant du texte et faisant de Borduas notre éternel contemporain (« *our eternal contemporary*<sup>(246d)</sup> ») n'opèrent pas de réels changements syntagmatiques dans la lecture faite de l'œuvre, celle-ci demeure axée sur les motifs du refus et de la contestation dont ils se contentent d'actualiser les paradigmes en fonction des préoccupations de l'époque.

Le cycle des commémorations joue un rôle important dans la volonté de réinvestir périodiquement le sens de l'œuvre en cela qu'il sert de prétexte à des relectures sur le mode de la récupération. Aussi « Refus global » est-il toujours relu en fonction du présent, mais selon les mêmes évidences, le même récit commun, ce qui donne, à la fois à sa lecture et au portrait de la société fait à partir d'elle, un air de répétition et de ressassement. En effet, comme le souligne Micheline Cambron, « toute communauté des évidences instaure une circularité de parole, du “même” au “même”, qui rassure et parfois endort<sup>30</sup>. » À la lecture de plusieurs textes parus lors des commémorations, on a en effet l'impression toute « chapdelainienne » que rien ne change au pays du Québec, comme l'affirment d'ailleurs, après Louis Hémon, Rosaire Morin (« Rien n'a changé depuis cinquante ans<sup>(373f, p. 191)</sup> ») et Nathalie Petrowski (« rien n'a vraiment changé au Québec depuis 50 ans[,] par conséquent il n'y a rien à célébrer<sup>(361)</sup>. »)

Dans cette logique d'actualisation qui ancre la lecture du texte dans le contexte sociopolitique, seul est convoqué le pamphlet de Borduas, ou plus précisément, le portrait de la société qui y est dressé, voire ce qui ressort du titre de l'œuvre, soit le « symbole de la résistance ou de l'opposition à l'ordre établi<sup>(147a)</sup> ». Là résiderait donc l'essence du texte susceptible d'être réactualisé. Cette lecture de l'œuvre contribue d'emblée à évacuer du discours les composantes marginales dont la portée sociopolitique n'apparaît pas de façon aussi évidente.

#### 7.5.2.2 Recycler : « Refus global » comme hypotexte

« Refus global », on vient de le voir, sert d'intertexte manifestaire à des textes d'horizon surtout sociopolitique, sans que le genre du manifeste lui-même soit pleinement investi sur le

---

<sup>30</sup> Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 102.

plan de la création esthétique. Or, les artistes ont, eux aussi, vu dans le texte automatiste une incarnation de la subversion et de la contestation susceptible de les inspirer. Plusieurs manifestations artistiques, des années 1960 à aujourd'hui, adoptent ainsi une position de dissidence qui leur « vient tout droit de Borduas<sup>(190)</sup> ».

Parmi les « espèces de *happenings* iconoclastes et de gestes poétiques qui font écho au *Refus global*<sup>(190)</sup> », je m'arrêterai d'abord sur l'*Opération Déclat* dont l'une des manifestations consistait en un manifeste-agi au cours duquel des artistes, faisant irruption au milieu d'une messe à la basilique Notre-Dame, y ont lu un texte intitulé « Place à l'orgasme », lequel reprend le modèle syntaxique du passage « Place à la magie [...] Place à l'amour [...] Place aux mystères objectifs » tiré de « Refus global »<sup>31</sup>. « [E]stim[ant] que la situation [des arts] redev[enait] ce qu'elle était quand Borduas a lancé son manifeste<sup>(149)</sup> », les participants à cette « opération », qui se déroule au moment de la grève à l'École des beaux-arts, multiplient les manifestations (conférence, table ronde, création d'œuvres urbaines...) interrogeant la place des arts dans la société. Dans cette optique, les membres (anonymes) de l'*Opération Déclat* se réclament de « Refus global » dont ils font leur « évangile commun<sup>(149)</sup> ». Or, en sanctifiant ainsi l'œuvre, ils en réifient le sens pour le réduire à celui de symbole, tout en aliénant son statut d'œuvre singulière pour en faire un hypotexte universel disponible à tous. L'image de l'évangile est en ce sens révélatrice puisque, par sa double nature sacrée et démocratique, ce texte commande un respect révérencieux, tout en invitant à la production d'une multitude d'hypertextes de tous genres. Parce qu'il est intégré dans la mémoire, voire dans la conscience collective, il constitue l'hypotexte par excellence et favorise la récupération (parodie, pastiche, réécriture...).

Puisqu'il ne s'agit pas, dans le cas d'œuvres ou d'événements comme l'*Opération Déclat*, de reprendre l'œuvre telle quelle, mais plutôt d'en convoquer l'esprit pour produire une nouvelle œuvre, je désigne ce mode de récupération comme *recyclage*, d'autant que celui-ci prend souvent place dans le *cycle* des commémorations décennales. Davantage qu'une simple

---

<sup>31</sup> Le texte a été reproduit et commenté dans *Le Quartier latin*, vol. LI, n° 14, 7 janvier 1969, p. 7; Jean-Claude Germain, « le Théâtre québécois libre au pouvoir », *Digeste éclair*, février 1969, p. 8-13 et Gilbert David, « Place à l'orgasme, 1968 », *Jeu*, n° 7, hiver 1978, p. 7-8. Pour plus de détails, voir André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 254-257. Bourassa évoque également cette autre reprise du texte : « Quelques mois après [...], c'est le sculpteur Armand Vaillancourt qui proclame à cheval et en armure sur la scène du Grand Théâtre de Québec un manifeste dont certains mots rappellent *Refus global* et *Place à l'orgasme* : "Place à la vie./ Place à la liberté./ Place à l'amour." » (*Ibid.*, p. 256).

reprise intertextuelle du texte, le *recyclage* appelle un démantèlement de l'objet dans le but de faire resurgir « l'esprit de *Refus global*<sup>(328, 446)</sup> », de revenir à ses matériaux premiers – la plupart du temps associés à l'esprit de contestation – qui peuvent alors être transformés et servir de base à une nouvelle œuvre, à une re-création. La relation intertextuelle, ponctuelle et unilatérale qui guidait les réutilisations, fait donc place à une relation hypertextuelle plus complexe : la nouvelle création est en effet investie du pouvoir de l'ancienne, mais elle lui offre en retour un nouvel éclairage en retravaillant son propos et sa forme, notamment par une transposition générique allant, par exemple, de la parole à l'acte comme dans le cas du manifeste-agi. D'ailleurs, en réaction à un autre *happening*<sup>32</sup>, lequel (sauf erreur) ne se réclamait pas directement de « Refus global », mais en avait l'« esprit », Claude Gauvreau a affirmé : « l'automatisme est maintenant dépassé. Les relais sont d'une authenticité on ne peut plus admirable<sup>33</sup>. » Il n'y aurait donc pas simplement reprise, mais dépassement, investissement symbolique pouvant aboutir à une relecture de l'œuvre originale.

C'est notamment le cas dans deux entreprises s'inscrivant dans le cadre du 50<sup>e</sup> anniversaire de la parution et recyclant *Refus global* d'une manière similaire : l'événement *ManifeStation 1998*<sup>(381)</sup> organisé par le Laboratoire interdisciplinaire en arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières et l'ouvrage collectif *Cent cibles*<sup>(379)</sup> réalisé par des étudiants en arts de l'Université du Québec à Montréal. Bien que *ManifeStation 1998* consistait d'abord en 10 jours d'activités interdisciplinaires à l'université, je ne m'intéresserai ici qu'à l'ouvrage qui en a découlé et qui ressemble, sur plusieurs points, à celui de *Cent cibles*. Comme le recueil *Refus global*, les deux livres regroupent des textes divers (essais, pièces de théâtre, poèmes, lettres...), des photographies de performances et des reproductions d'œuvres peintes. Dans les deux cas, on trouve également un lexique (tous deux présentés dans un ordre alphabétique inversé!) comprenant des mots tirés des « Commentaires sur des mots courants » ou de « Refus global » (« magie », « mythe », « espoir », « authenticité »...) et d'autres (« orgasme », « emblème », « tentacule », « Révolution tranquille »...) qui, pour être plus spécifiques à l'exploration des jeunes auteurs, demeurent en lien avec les préoccupations de

---

<sup>32</sup> Dans la séance d'improvisation d'une pièce de Françoise Loranger à laquelle le public était invité à participer, « quelques jeunes émancipés et émancipateurs sont montés sur le plateau, se sont mis entièrement nus [...] et ont accompli un cérémonial majestueux » dans lequel entrait notamment la mise à mort de quelques volatiles, écrit Claude Gauvreau. (« 15 février 1969 », *Liberté*, janvier-février 1969, p. 96.)

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 97.

l'hypotexte. Les textes qui composent les deux recueils, sans reprendre intégralement « Refus global », y renvoient par des citations, par un certain vocabulaire ou par des parentés syntaxiques. Les thèmes abordés (la liberté d'expression, l'art, la société, le politique...) rappellent également l'œuvre automatiste qui sert de référent à ces nouvelles entreprises de créations collectives. Or, l'hypotexte principal de ces œuvres – et c'est là leur intérêt pour mon propos – n'est pas le texte éponyme, mais le recueil dont ils reprennent non seulement les thèmes, mais la composition pluridisciplinaire et plurigénérique (lexique, pièces de théâtre, photographies, reproduction d'œuvres peintes...). Les deux ouvrages n'ont néanmoins pas pour but premier de rendre hommage aux Automatistes ou à *Refus global*; l'œuvre et sa commémoration sont plutôt l'occasion d'une prise de parole à propos de la place de l'art et des jeunes<sup>34</sup> dans la société. Les différentes créations découlent de l'envie des participants « de dire qui [ils sont], comment [ils] se sent[ent], quelle peur [ils] affronteron[t] (encore) demain<sup>(381)</sup> » et de proposer l'art comme nouveau mode de relation humaine, puisqu'il aurait le pouvoir de « rompre les chaînes sociales et de solidifier la chaîne humaine<sup>(381)</sup> ». En retour, ces deux recueils redonnent une visibilité et une vitalité au recueil automatiste en en proposant une lecture qui repose moins sur son caractère subversif que sur les possibilités d'expression qu'il met en place.

Le *recyclage* suppose donc un regard plus distancié sur l'œuvre : l'hypertexte n'est pas simplement superposé à l'hypotexte, il interagit avec lui, le mettant en question au besoin. On peut comparer, pour exemple, la pièce « Pour en finir avec le virage à droite! » de Manon Brunet, « adaptation théâtrale libre de l'essai Refus global de Paul-Émile Borduas<sup>(381)</sup> », interprétée lors de *ManifStation 1998* avec le « Refus total 1998 » de Rosaire Morin paru dans *L'action nationale*. Alors que le second opte pour une simple juxtaposition des deux propos, la forme théâtrale adoptée en 1998 rend possibles des effets d'écho ou de chœur entre les quatre personnages (un couple de 1948 et un autre de 1998). Les différentes configurations des dialogues permettent ainsi d'instaurer, soit une distance, soit une proximité entre les deux époques, d'en faire sentir le décalage ou la coïncidence, plutôt que d'en proposer simplement le télescopage. Par exemple, les répliques sur l'hypocrisie, la lâcheté, l'exploitation ou la

---

<sup>34</sup> Sur le rapport entre « Refus global » et la place des jeunes dans la société, il faut également mentionner le manifeste humoristique *Acceptation globale* publié par François Benoit et Philippe Chauveau dont le but était d'« écrire un pamphlet qui serait pour les jeunes [de 1986] ce que le *Refus global* [sic] a été pour les Québécois en 1948<sup>(288, p. 12)</sup> » et, surtout pour la génération suivante, celle des baby-boomers.

guerre sont communes aux personnages de 1948 et de 1998, alors que d'autres, confinées dans leur époque, présentent des cibles distinctes : entre autres, l'Église en 1948 et l'argent en 1998. Il demeure qu'à nouveau, en comparaison avec 1948, la fin du siècle fait figure d'époque sombre dans la mise en scène des jeunes universitaires : comme chez Morin, le « règne de la peur » n'y est pas terminé, mais plutôt « multiplié<sup>(381)</sup> » et, alors qu'en 1948, les « lectures défendues se répand[aient] [et] apport[aient] un peu de baume et d'espoir » et que les « consciences s'éclair[aient] au contact vivifiant des poètes maudits » (RG, p. 3), en 1998, « les lectures moralisatrices [...] apportent beaucoup de glaucome et de désespoir » et les « consciences s'obscurcissent au momifiant contact des médias maudits<sup>(379, p. 19)</sup>. » Bref, sans que « *Refus global* » soit glorifié par les auteurs, il demeure que l'œuvre bénéficie d'un regard nostalgique : l'époque décrite dans le texte éponyme paraît aux auteurs de 1998 plus propice au changement que la leur, notamment quant à la place des jeunes et de l'art. La lecture qu'ils donnent alors de l'œuvre la présente comme un point de référence pour un art qui, sans être engagé politiquement, relève d'une « utopie authentique », d'un espoir envers les « valeurs défendues... celle de la vie en particulier – par l'art<sup>(379, p. 9)</sup> », valeurs qu'ils opposent à celle de l'art contemporain critiqué pour sa « complexification cérébrale égocentrique<sup>(379, p. 14)</sup> ».

Les exemples présentés dans cette section, qu'ils procèdent par *réutilisation* ou par *recyclage*, prennent, à différents degrés, l'allure de *néo-manifestes*, au sens où l'entendent Jeanne Demers et Line McMurray, c'est-à-dire d'œuvres contestataires s'appuyant sur un manifeste antérieur pour asseoir leur appartenance générique. Ceux-ci témoignent bien de l'émergence de ce que les responsables du dossier « Manifeste/s » de la revue *Études littéraires* paru récemment nomment « une “mythographie” des manifestes », c'est-à-dire

un imaginaire du manifeste qui répond [...] aux lectures historiques et aux différentes interprétations ayant été formulées au sujet de l'avant-garde et de la période moderniste désormais révolue, époque d'enthousiasme sans bornes pour le progrès et d'une confiance presque illimitée dans le pouvoir qu'a l'art de changer le monde<sup>35</sup>.

Cet imaginaire, faisant du manifeste une écriture pragmatique, un outil de contestation, auquel « les formes contemporaines du genre se trouvent nécessairement confrontées<sup>36</sup> » explique

---

<sup>35</sup> Viviana Birolli et Mette Tjell, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3 : « Manifeste/s », automne 2013, p. 11.

<sup>36</sup> *Ibid.*

ainsi le sentiment de nostalgie perceptible dans certains *néo-manifestes* parus après l'âge d'or des avant-gardes. Or, selon Demers et McMurray, ces *néo-manifestes* sont aussi « la preuve par neuf de l'institutionnalisation » du genre; ils témoignent de l'absorption du genre manifestaire, de prime abord marginal, par le système littéraire en place. Dans le contexte d'une postmodernité où l'intertextualité est généralisée et légitimée, la récupération ou « la dimension “méta” de 2<sup>e</sup> degré » des manifestes deviendrait alors une « occasion de narcissisme ou d'autolégitimation. L'histoire se fai[sant] garante du futur, l'intertexte assum[ant] la réussite de l'opération<sup>37</sup>. » Bref, au fil des anniversaires, « *Refus global* » est devenu une *source* légitimante pour une multitude d'autres manifestations se réclamant de lui. Une fois désolidarisé de son contexte original, le texte de Borduas – puisque c'est le plus souvent de lui qu'il s'agit – a perdu une part importante de sa charge critique et de son pouvoir dénonciateur pour devenir en quelque sorte *la norme de la marge* – ce que Pierre Vadeboncœur qualifiait en 2000 de modèle « contemporain du conformisme anti<sup>(402, p. 85)</sup> ». Son statut même de « manifeste » s'en trouve dès lors estompé au profit de celui d'« œuvre » consacrée, d'« emblème » entré dans la mémoire, de « texte » faisant figure de référence collective (d'« évangile »), voire d'« hypotexte » à la base de nouvelles productions. En ce sens, certains *néo-manifestes* qui reprennent à leur compte l'œuvre automatiste semblent moins en revendiquer le potentiel subversif qu'une filiation littéraire apte à les légitimer. Ainsi, le manifeste non seulement n'*agit* plus et n'*est* plus *agi*, il *est*, simplement, comme fait avéré, connu et désormais indiscutable.

Il demeure néanmoins que certaines œuvres, comme *ManifeStation 1998* et *Cent cibles*, parce qu'elles n'ont ni prétention à la durée ni volonté manifestaire avouée (bien que plusieurs textes de ces recueils proposent une critique sociale et adoptent une rhétorique pamphlétaire), arrivent à saisir, de façon plus libre et ludique, l'« esprit » de *Refus global*, notamment en optant pour la pluridisciplinarité. Celle-ci permet une diversité d'approches et fait éclater le récit commun confinant « *Refus global* » à son image de texte contestataire pour le présenter davantage comme un laboratoire d'expression qui interroge la place de l'artiste dans la société et les moyens dont dispose cet artiste pour s'y inscrire, moyens qui relèvent autant de l'écriture de textes revendicateurs que de la réalisation et de la diffusion d'œuvres

---

<sup>37</sup> Jeanne Demers et Line McMurray, *op. cit.*, p. 111-112.

d'art individuelles ou collectives. Finalement, comme le disait Gauvreau<sup>38</sup>, ces entreprises dépassent l'automatisme qui n'apparaît alors que comme un arrière-plan inspirateur.

### 7.5.3 *Inspirer : la réception productive*

*Inspirer*, voilà certes un des effets qu'ont provoqués les événements entourant l'« affaire Borduas », laquelle a d'ailleurs donné son titre à un roman de Carole Tremblay<sup>(423)</sup>. Après les exemples de *néo-manifestes* cités précédemment, je m'arrêterai ici à une autre série d'objets sémiotiques hypertextuels (OSSH) qui relèvent d'une réception productive, soit des romans qui, plutôt que de réécrire « Refus global » dans une perspective manifestaire, mettent en scène les Automatistes et permettent un regard sur le groupe médié par la fiction. L'hypotexte n'est donc pas ici l'œuvre elle-même, mais le mythe qui s'est érigé autour d'elle, lequel apparaît déjà comme un récit digne d'être fictionnalisé et suffisamment connu pour servir de référence à une nouvelle production. En effet, c'est uniquement parce qu'il est inscrit dans la mémoire, c'est-à-dire qu'il constitue un référent censé faire partie du bagage culturel des lecteurs, que le récit entourant « Refus global » peut apparaître dans des romans. Il s'agit donc ici de voir quelles lectures se dégagent de cet usage hypertextuel : l'attente du lecteur qui croise *Refus global* ou les Automatistes dans un roman est-elle confortée (bref, y retrouve-t-il les *topoi* du récit commun) ou la fiction permet-elle une mise à distance de ce récit? Pour ce faire, je m'arrêterai sur sept romans mettant en scène Borduas et les Automatistes, soit *Le ciel de Québec* de Jacques Ferron (1969), *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme (1973), *Les Pays étrangers* de Jean-Éthier Blais (1982), la trilogie *L'étoile noire* (1996), *Les cendres de Correlieu* (1998) et *La chambre morte* (2001) de Gilbert Dupuis, et enfin, le polar *L'affaire Borduas* (2003) de Carole Tremblay<sup>39</sup>. Dans ce dernier livre, « Refus global » apparaît au rang des « personnages réels » cités dans le glossaire final, signe que le texte de Borduas est considéré comme un actant du discours fictif, qui agit et faire agir.

---

<sup>38</sup> Je rappelle la citation de Gauvreau : « l'automatisme est maintenant dépassé. Les relais sont d'une authenticité on ne peut plus admirable » (« 15 février 1969 », *Liberté*, janvier-février 1969, p. 96).

<sup>39</sup> Malgré que le théâtre de Claude Gauvreau, notamment la pièce *Les oranges sont vertes*, propose une mise en scène fictionnalisée du groupe automatiste, il n'a pas été retenu au corpus. D'abord, parce que je traite ailleurs de l'influence du discours des auteurs sur la réception de l'œuvre, mais surtout parce que Gauvreau n'y fait aucune allusion à « *Refus global* », s'arrêtant plutôt à la philosophie et l'esthétique du groupe.

### 7.5.3.1 Le récit commun à l'intérieur de la fiction

Certes, les romans qui font de l'« affaire *Refus global* » leur hypotexte s'intéressent d'abord au mythe qui l'entoure, puisque celui-ci a pour double qualité d'être une référence censée connue du lecteur et de constituer une trame romanesque forte grâce à des thèmes comme la subversion, le scandale et la répression. Ceci est d'autant plus vrai dans les quatre dernières œuvres du corpus qui appartiennent au genre du polar. Dans *L'étoile noire*, Gilbert Dupuis fait, par exemple, de la toile éponyme de Borduas un « instrument de subversion exemplaire<sup>(343, p. 74)</sup> ». L'intrigue du roman repose en effet sur l'idée que « l'œuvre est d'une telle intensité qu'elle confère à ceux qui la possèdent une liberté sans limite<sup>(343, p. 74)</sup> » et que son exposition serait à l'origine de la Révolution tranquille. Or, cette puissance émancipatrice ne plasant pas aux autorités, Pierre-Elliott Trudeau et Robert Bourassa (qui intègrent aussi la fiction) auraient remplacé l'œuvre par une copie. Le personnage principal, Émile Bordeleau, sur les traces de sa mère, auteure d'une thèse sur Borduas, se voit alors confier la mission de retrouver l'original de *L'étoile noire* et de découvrir le mystère de sa disparition. L'héritage maternel se confond alors avec « l'héritage du maître<sup>(343, p. 168)</sup> » qu'est Borduas. Quant au texte éponyme, il n'apparaît qu'en filigrane dans le roman, mais il est indissociable du mythe incarné dans le « “refus global” [de Borduas] de coopérer avec les autorités politico-ecclésiastiques du Québec [et dans le] congédiement qui s'est ensuivi [*sic*] et qui s'est terminé par la rencontre, dans le petit atelier de la rue Rousselet, à Paris, de la mort<sup>(343, p. 168)</sup>. »

Fidèles au mythe, les auteurs des romans étudiés placent au centre de leur œuvre la figure de Borduas (à la fois victime et héros), ainsi que le pouvoir de subversion de son texte et le thème de la libération sociopolitique et artistique. Borduas est ainsi inscrit, dans le troisième tome de la trilogie de Dupuis, dans la lignée des individus qui, depuis Fleury Mesplet et sa *Gazette littéraire*, incarnent l'esprit des Lumières au Canada, lignée qui compte également « les Philippe Aubert de Gaspé, Arthur Buies, Éva Circé-Côté, Olivar Asselin [...], Henri Tranquille [et] Ernest Cormier<sup>(406, p. 158)</sup> ». Dans ce contexte, les Automatistes sont présentés comme les passeurs d'une quête émancipatrice dont les personnages des romans cherchent à conserver le souvenir et l'héritage, malgré les autorités au pouvoir qui continuent de faire figure d'opposants. Le deuxième tome de la trilogie est à cet égard représentatif : il raconte les efforts déployés par Jean-Paul Riopelle et Fernand Leduc pour convaincre les gouvernements de rapatrier de Paris les cendres de Borduas, avant qu'elles ne soient jetées

dans une fosse commune<sup>40</sup>. Les cendres du « père de notre modernité<sup>(382, p. 71)</sup> » apparaissent alors comme un véritable *lieu de mémoire*; les rapatrier, c'est donc accomplir un *devoir de mémoire* envers les traces éteintes du passé, « c'est accomplir un geste qui affirme qu'en cette terre d'Amérique des gens assument [l']héritage [de Borduas]<sup>(382, p. 56)</sup>! ».

Le récit commun sur « Refus global » trouve aussi des relais dans les romans à travers les discours des personnages, et notamment dans les témoignages fictifs de personnes réelles, telles Marcelle Ferron qui vient rappeler, dans *La chambre morte*, « le côté révolutionnaire des idées émises par [le] groupe<sup>(406, p. 67)</sup> » ou Riopelle et Leduc qui, dans *Les cendres de Correlieu*, décrivent ainsi l'époque de « Refus global » : « les despotes tiraient de tous les feux sur ceux qui préparaient le Québec à sortir de la Grande Noirceur<sup>(382, p. 46)</sup> ». De plus, « L'épopée automatiste vue par un cyclope » de Gauvreau est conseillée à Émile Bordeleau comme œuvre de référence pour connaître les Automatistes et on croise, chez Dupuis, une longue citation tirée de l'« extraordinaire préface » de la « biographie du jeune Gagnon<sup>(343, p. 125-126)</sup> », dans laquelle on lit notamment que « [n]otre société, après [“Refus global”] ne sera plus jamais la même<sup>(343, p. 126)</sup> ». Les textes de Gagnon et de Gauvreau, de même que certains témoignages des auteurs, on l'a vu<sup>41</sup>, contribuent à la réification du discours autour de *Refus global*. Les œuvres fictionnelles qui fournissent à ces *verrous* un nouveau relais participent donc elles aussi à la diffusion du discours mythique, que ce soit à travers l'image de la Grande Noirceur, celle de la contestation ou celle de la rupture instaurée par le texte de Borduas.

Je ne m'arrêterai pas plus longuement sur la reprise des *topoi* du récit commun à l'intérieur des œuvres fictionnelles et je ne traiterai pas non plus de l'usage que ces romans (comme les *néo-manifestes*) font de « Refus global » dans une perspective contestataire<sup>42</sup>. Somme toute,

---

<sup>40</sup> Cette trame est en fait basée sur des faits réels. Le corps de Borduas avait été enterré au cimetière du Père-Lachaise à Paris en 1960 et un bail de 30 ans avait été alors concédé par le gouvernement français. À l'expiration de ce bail, à défaut d'acquéreur pour le terrain, les restes du peintre devaient être inhumés et enfouis dans une fosse commune. Un groupe d'artistes s'est alors réuni et a réussi à obtenir une subvention du ministère des Affaires culturelles et du Musée d'art contemporain pour rapatrier les cendres. (Voir « Les cendres de Paul-Émile Borduas seront enterrées à Saint-Hilaire », *La Presse*, 4 février 1989, p. A15.)

<sup>41</sup> Voir *supra* « 7.3 Être commenté : le poids des critiques », p. 374 et suiv.

<sup>42</sup> La plupart de ces romans incluent en effet une part de critique sociale et politique qui passe, entre autres, par le référent qu'est « Refus global ». Les personnages mis en scène par Gilbert Dupuis, par exemple, sont de jeunes rebelles qui trouvent en Borduas un maître et un modèle. Dans *Les cendres de Correlieu*, Riopelle propose d'écrire « une sorte de manifeste... une suite à *Refus global*<sup>(382, p. 154)</sup> » pour éviter que l'esprit automatiste ne sombre avec l'enterrement de Borduas; le manifeste, dont le texte n'est pas fourni, est décrit comme faisant « le procès de la contre-révolution tranquille en se servant des images des girouettes » et du « vent [qui], depuis la rébellion de 1838, v[ient] toujours de droite<sup>(382, p. 156)</sup> ». Chez Jacques Ferron, Borduas,

on constate que la fiction tend à reprendre et à véhiculer les éléments les plus évidents entourant l'« affaire *Refus global* », lesquels deviennent un cadre de référence. Or, comme on le verra maintenant, une lecture attentive des textes révèle que ceux-ci retravaillent aussi la matière composant le mythe pour le désamorcer, puis pour en dévoiler la construction.

#### 7.5.3.2 Déconstruire le récit commun par la fiction

La polyphonie du discours romanesque, au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine<sup>43</sup>, permet difficilement d'envisager une œuvre qui se contenterait de reprendre, de façon univoque, le mythe « *Refus global* », lequel est lui-même composé d'une accumulation de plusieurs discours convergents. Dans cette optique, les romans rendent possible le déploiement des divers réseaux de sens qui participent à la construction du mythe tout en en faisant voir les failles grâce à leur position excentrée par rapport au discours de réception traditionnel.

Relativisant le mythe *Borduas*, minimisant le caractère subversif de « *Refus global* » et nuancant l'intérêt que mérite ce texte, Jacques Ferron et Jean Éthier-Blais sont assurément les deux auteurs qui posent le jugement le plus sévère sur ce qui entoure l'automatisme. *Le ciel de Québec* et *Les Pays étrangers*, comme le signale bien Ginette Michaud, « déplac[ent] les perceptions acquises, en leur en substituant d'autres<sup>44</sup> » et, parce que « ces constructions fictives ne coïncident pas avec l'image publique de Borduas [et de son texte] [...], elles sont un détour nécessaire à toute compréhension en profondeur de l'automatisme<sup>45</sup>. »

Éthier-Blais situe l'action de son roman avant la rédaction du manifeste, au moment où le groupe en est encore à définir sa pensée et à concevoir l'idée d'un manifeste. Ayant vent de cette rumeur, les personnages gravitant autour de Borduas (Robert Élie; François Meurice (alias Maurice Gagnon); Germain Laval (le Père Bergevin) (alias François Hertel); Madame Soublière et sa fille, madame Dupré) cherchent un moyen pour l'« empêcher de faire des bêtises<sup>(277, p. 334)</sup> », c'est-à-dire de rédiger ce pamphlet qui, suppose-t-on, donnerait l'occasion

---

une fois mort, est confiné au purgatoire, son sort, rapproché de celui des felquistes emprisonnés ou exilés, est alors « lié à celui d'un pays<sup>(158, p. 228)</sup> ». Bref, le mythe entourant Borduas et son texte est récupéré jusque dans la fiction comme référence structurant un discours sociopolitique et une vision de l'histoire du Québec.

<sup>43</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 [1965].

<sup>44</sup> Ginette Michaud, « Borduas dans les salons littéraires : lecture comparée de deux portraits (Éthier-Blais, Ferron) », *Études françaises*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, automne-hiver 1998, p. 74.

<sup>45</sup> *Ibid.* Comme Michaud traite, dans cet article, du portrait fait de Borduas dans les deux romans, je me concentrerai plutôt sur le portrait dressé de « *Refus global* ».

à Duplessis de « faire un exemple<sup>(277, p. 288)</sup> » en s'en prenant à Borduas. Ce qui les inquiète, ce ne sont donc pas les propos susceptibles de se trouver dans ce texte, mais les conséquences qu'ils peuvent entraîner. Les idées de Borduas sont en effet, le plus souvent, jugées communes et insignifiantes : « Ses idées? Mon Dieu, je les connais, comme tout homme qui a un peu lu. Elles traînent les rues<sup>(277, p. 291)</sup> », affirme Laval, alors que Soublière soutient que toute cette « histoire de Borduas, ce n'est rien du tout<sup>(277, p. 327)</sup> ». De même, chez Ferron, le personnage de Borduas lui-même minimise l'intérêt et la portée de l'œuvre en affirmant avoir signé « une manière de petit pamphlet intitulé *Refus global [sic]*, oh! pas grand-chose en comparaison de la peur qu'il nous donna<sup>(158, p. 240)<sup>46</sup></sup> ». Dans les deux cas, les auteurs, par le biais de leurs personnages, avancent donc que l'attention accordée au texte ne découle pas de sa qualité (jugée médiocre<sup>47</sup>), mais de la réaction qu'il a provoquée, laquelle est, par ailleurs, considérée excessive et inappropriée. En ce sens, la citation de Ferron placée en exergue de l'article de Michaud résume bien l'opinion de l'auteur selon laquelle « *Refus global [sic]* ne se juge pas au Manifeste mais à ses conséquences<sup>48</sup>. »

Dans cette perspective, le recours au genre du pamphlet par Borduas est présenté comme une stratégie futile, comme une « bêtise » qui ne sert qu'à répandre des idées « déjà dans l'air<sup>(277, p. 382)</sup> » et qu'à apporter des ennuis à son auteur. Borduas qui, chez Ferron, « [s']étonn[e], questionn[e], puis protest[e] et menac[e] d'écrire un pamphlet [...] sur les draps de [s]on lit, avec [s]on sang<sup>(158, p. 227)</sup> », paraît en effet ridicule. Présenté comme une solution facile, mais n'ayant pas d'impact majeur, sinon par les conséquences excessives d'un gouvernement qui cherche à « montrer qu'[il] n'a rien perdu de sa poigne d'autrefois<sup>(277, p. 291)</sup> », le pamphlet « Refus global » se voit dévalorisé et dépouillé de sa charge subversive. Tout au plus est-il le symbole d'une lutte puérule entre deux partis jugés tout aussi dérisoires : les Automatistes et le gouvernement duplessiste.

L'évocation, dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, du « *Manifeste global des Automartyrs*<sup>(200, p. 187)</sup> » peut également être lue comme une ridiculisation des Automatistes

<sup>46</sup> Les propos du personnage de Borduas reprennent ceux de Ferron qui lui-même affirme ailleurs que « ce manifeste mal fagoté n'était pas grand-chose » et qu'il a été « gonflé » par le discours critique<sup>(184)</sup>.

<sup>47</sup> Le personnage d'Orphée, dans *Le ciel de Québec*, pose un jugement sévère sur « Refus global » qui, à son sens, « manqu[e] de légèreté<sup>(158, p. 245)</sup> », alors que, chez Gilbert Dupuis, le texte est jugé manichéen et sans subtilité<sup>(343, p. 77, 115)</sup>.

<sup>48</sup> Jacques Ferron, « Lafcadio est venu chez Tranquille » (inédit), cité dans Ginette Michaud, *art. cit.*, p. 41.

qui, par leur manifeste, chercheraient à attirer sur eux l'attention, voire la répression qui les ferait passer à l'histoire<sup>49</sup>. Or, ce passage, bien que très court, appelle une analyse plus approfondie. Je rappelle la scène : au restaurant, Nicole, André et Lainou (la Toune) croisent Claude Gervais, ancien collègue de l'École des beaux-arts, que Ducharme décrit comme suit :

Il passe pour le premier contestataire de la deuxième vague de contestation artistique québécoise, la première vague remontant au *Manifeste global des Automartys* (on s'est assez fait rabattre [*sic*] les oreilles avec leurs histoires pour avoir le privilège de déformer leur nom)<sup>(200, p. 187)</sup>.

Non seulement les Automatistes se voient-ils ridiculisés par leur tendance *mythocrate*, pour reprendre le néologisme de Jacques Marchand<sup>(253)</sup>, mais la filiation au groupe et l'importance excessive qui lui est accordée dans la postérité sont également critiquées. Claude Gervais apparaît en effet comme un être suffisant dans un univers artistique que Ducharme dépeint comme étant lui-même marqué par l'artifice. Dans cette perspective, la filiation à l'automatisme sous le couvert de la contestation, tel que le voudrait le mythe, se révèle incohérente : l'expression « il passe pour » signale d'ailleurs que son statut ne repose que sur une convention sans réelle légitimité. En outre, la formulation alambiquée qui fait de Gervais le *premier* d'une *deuxième* vague et, en quelque sorte, le *contestataire* d'une *contestation* a pour effet de rendre ridicule sa position et l'idée même d'une filiation de contestataires, qui supposerait que la contestation passe par la répétition, l'imitation ou la récupération. Quant à la parenthèse, elle révèle, de façon plus directe, l'omniprésence des Automatistes dans le discours – notamment dans les arts visuels – et l'effet lassant que celle-ci peut provoquer, entraînant à son tour l'émergence d'un contre-discours destructeur du mythe. Bien avant les polémiques des années 1990 au sujet des commémorations et de l'importance exagérée accordée à « Refus global » et à Borduas, Ducharme saisit le caractère problématique de la concentration de la valeur symbolique autour d'un seul référent et en prévoit la conséquence : l'émergence d'un discours d'opposition ayant pour but principal de dévaloriser cette référence – la « déformant » de la façon inverse.

En somme, la réception productive propose un commentaire parodique et critique de son hypotexte qui, j'insiste, n'est pas « *Refus global* », mais le récit commun à son sujet, lequel

---

<sup>49</sup> Ferron dans son roman, comme dans un texte antérieur<sup>(184)</sup>, soutient aussi que Borduas souhaitait son renvoi de l'École du Meuble, voire qu'il l'aurait en quelque sorte provoqué : « c'est exactement ce que je voulais », confie le personnage du peintre dans *Le ciel de Québec*<sup>(158, p. 260)</sup>.

est notamment condamné pour son omniprésence qui sature le discours. Aussi cette partie de la réception se présente-t-elle comme un méta-métadiscours (ou un discours métacritique) cherchant à relativiser le mythe, mais aussi à mettre en évidence son mode de construction.

La thématique du mythe à déboulonner est abordée de front chez Ferron, alors que Orphée (alias Hector de Saint-Denys Garneau) s'inclut, avec Rimbaud et Nelligan, dans la lignée des poètes dits « maudits » pour lesquels « le mythe, oublié, enfoui, mais toujours vivant dans la mémoire collective, est sorti de [sa] fosse<sup>(158, p. 238)</sup> ». Bien que le personnage de Borduas refuse, pour sa part, d'être mythifié (« Je n'ai pas à me plaindre de mon pays. Qu'on ne vienne pas me chanter la rengaine du génie méconnu par les siens et que son pays fait mourir<sup>(158, p. 240)<sup>50</sup></sup> »), il n'en demeure pas moins que le narrateur rappelle que « Pierre Vadeboncoeur lui [a] consacré un ouvrage écrit dans le style du général de Gaulle<sup>(158, p. 244)</sup> », c'est-à-dire, si on en croit l'étude de Jean-François Revel<sup>51</sup>, dans un style approximatif, mais efficace par sa grandiloquence et participant du discours mythificateur.

Le mode de construction du récit commun est également thématisé par l'évocation de procédés discursifs participant à la réification du discours et à sa diffusion : la mise en évidence de la rumeur, de la prégnance de certaines erreurs historiques, de la constitution de la légitimité par des figures d'autorité ou de l'impact du discours social sert ainsi à faire voir le caractère artificiel de certaines interprétations de l'histoire. Chez Dupuis par exemple, le pouvoir de *L'étoile noire* est d'abord présenté comme une légende : « on raconte qu'il y aurait [...] <sup>(343, p. 74, je souligne)</sup> »; à propos du texte de Borduas « La transformation continue », on peut lire : « Certains disent qu'il s'agissait de la première version du *Refus* <sup>(343, p. 77, je souligne)</sup> »; et, au sujet de « Rupture inaugurale », on apprend qu'il a été rédigé par Henri Pastourneau, alors que « tout le monde [l']attribue, à tort, à Breton <sup>(382, p. 29, je souligne)</sup> ». Dupuis insère donc dans ses romans une certaine distanciation par rapport aux discours soi-disant légitimes; distanciation qui passe par l'usage de propos rapportés, lequel évite au locuteur

---

<sup>50</sup> Ceci reprend à nouveau un passage publié ailleurs par Ferron (voir *supra* p. 430, note 37).

<sup>51</sup> Revel a publié en 1959 un ouvrage intitulé *Le style du Général* qui se présente comme une « analyse approfondie de la langue du général De Gaulle, soulignant ses approximations et ses enflures, [mais] montr[ant] également en quoi De Gaulle est un maître virtuose dans l'art de gouverner par le verbe. » (« Présentation de l'éditeur », *chezRevel.net*, [En ligne] <http://chezrevel.net/le-style-du-general/> (consulté le 13 août 2014)) Ferron avait-il lu cet ouvrage? Cela est possible. Sinon, il est assurément au fait de l'exclamation lancée par le Général lors de sa visite au Québec en 1967, ce « Vive le Québec libre! » qui relève en effet de l'approximation et de la grandiloquence.

d'avoir à endosser ce discours, ou par la mise en évidence du mensonge qui dévoile la prégnance de certaines interprétations fautives. De même, si, chez Ducharme, Claude Gervais « passait pour » un artiste d'avant-garde, chez Dupuis, Borduas « est *reconnu pour* être le père de la modernité<sup>(343, p. 42, je souligne)</sup> » ou, plus précisément, il est celui « que les historiens et les intellectuels non révisionnistes *voient comme* le père de la modernité québécoise<sup>(382, p. 29, je souligne)</sup> ». Ces phrases signalent le rôle de l'instance légitimante – et de sa conception de l'histoire ou de l'art – dans l'attribution d'un statut à une œuvre ou à un individu, tout en évoquant la possibilité de s'en distancier. Enfin, dernier exemple ponctuel de la thématization de la construction discursive dans les romans étudiés : chez Éthier-Blais, alors qu'il est question de l'influence de « cet horrible Breton<sup>(277, p. 322)</sup> » sur les Automatistes, a lieu ce dialogue entre Madame Soublière et sa fille :

- Horrible? Qu'en sais-tu? Tu n'as pas lu une ligne de lui.
- Sans doute Borduas non plus.
- Comment peut-on subir l'influence d'un écrivain qu'on n'a pas lu? [...]
- Ces idées sont dans l'air, maman. Tout le monde parle de Breton. On s'est fait une image de lui qui correspond à ce qu'on désire et puis, on dit : Voilà, c'est du Breton, ou du Dali<sup>(277, p. 323)</sup>.

Éthier-Blais soulève ici la question de l'influence de la circulation des idées à la mode sur la construction du discours et sur son orientation en fonction des besoins et des désirs du locuteur. Aussi laisse-t-il entendre qu'il n'est pas nécessaire d'avoir lu une œuvre pour en parler, ni même que celle-ci ait été écrite. Le choix d'Éthier-Blais de situer l'action de son récit avant la parution du manifeste permet en effet d'insister sur le travail de la rumeur – cette « rumeur qui court que ces gens veulent rédiger un manifeste<sup>(277, p. 327)</sup> » – dans la réception d'une œuvre. En structurant son récit dans la perspective de l'événement à venir, Éthier-Blais fait voir la manière dont agit l'horizon d'attente. Les multiples conversations sur Borduas ayant lieu entre les personnages en l'absence du peintre tendent en effet à montrer comment le récit commun se construit en dehors de l'œuvre et de son auteur. En ce sens, il n'est pas exagéré d'avancer que, si le roman s'était poursuivi, il nous aurait été donné de voir comment les personnages, à force d'anticiper la rédaction du – et la réaction au – pamphlet, allant même jusqu'à intercéder auprès de Duplessis en faveur de Borduas, auraient contribué à infléchir la réception et à favoriser une réaction conforme à l'effet de « bombe » anticipée.

Ainsi, tout en étant d'accord sur la prémisse, j'irais plus loin que Ginette Michaud lorsqu'elle affirme, à propos du portrait de Borduas donné dans l'œuvre d'Éthier-Blais :

même si ces portraits relèvent de personnages différents, on aurait tort d'induire de cette seule multiplication des points de vue une véritable esthétique dialogique : sous son apparente diversité la représentation qui se dégage de Borduas n'est pas pour autant prismatique, tant s'en faut, mais cherche plutôt à imposer une certaine image du peintre, stabilisée autour de quelques leitmotifs<sup>52</sup>.

Certes, le portrait de Borduas se dégageant de ces conversations s'apparente à une image mythifiante insistant sur le « caractère fulgurant et excessif du peintre<sup>53</sup> ». Mais, il me semble que c'est précisément là ce que l'auteur veut mettre en évidence par les nombreuses conversations tournant autour d'idées similaires ou ne s'opposant que temporairement pour mieux se rejoindre dans l'atteinte d'un consensus. Ce qu'Éthier-Blais présente ici serait donc moins un portrait de Borduas qu'un portrait de la construction du discours commun autour de Borduas. Le roman n'appartiendrait donc pas d'emblée, malgré son apparence, au discours mythificateur, tel que le soutient Michaud, mais il contribuerait plutôt à le démonter en en faisant voir l'origine et la formation.

Un dernier roman mérite notre attention ici car, sous les apparences d'un polar pour adolescents, il thématise de façon éloquente le mythe borduasien à travers les questions de la vérité et du mensonge, du réel et du fictif. Il est d'ailleurs significatif que tous les romans du corpus (sauf celui de Ducharme) empruntent au roman historique la coprésence de personnages réels et fictifs, et qu'en outre, deux de ces romans, *L'affaire Borduas* et *L'étoile noire*, construisent leur récit autour d'un noyau narratif concernant la contrefaçon de tableaux. Aussi peut-on en conclure que les faits et le discours entourant les Automatistes sont perçus comme relevant à la fois du vrai et du faux, de la fiction et de la réalité.

Dans le roman de Carole Tremblay publié en 2003, un professeur d'histoire de l'art qui s'apprêtait à faire des recherches dans les archives de Borduas est trouvé mort dans les toilettes du Musée d'art contemporain. Frédéric, un auxiliaire de recherche du professeur qui souhaite poursuivre le travail amorcé, se trouve alors plongé dans une histoire de tableaux contrefaits et de fabrication d'archives. Dans ce récit, le vrai et le faux se voient donc

---

<sup>52</sup> Ginette Michaud, *art. cit.*, p. 44.

<sup>53</sup> *Ibid.*

intimement liés : « ce qui compte c'est que si les documents sont vrais, le tableau est faux. Si les documents sont faux, le tableau est peut-être vrai... [...] Et, par ricochet, le tableau [...] est soit la copie d'un faux, soit la copie d'un vrai<sup>(423, p. 310)</sup>. » Ledit tableau est, bien entendu, un tableau de Borduas, ce qui fait en sorte que la vérité et le mensonge à son sujet cohabitent et sont, sur bien des plans, indissociables, voire interchangeables, comme en témoignent le chiasme et le parallélisme contenus dans les phrases précédentes. L'artiste et son œuvre sont alors drapés d'une aura de doute, perçus comme relevant à la fois de la vérité et du mensonge. Aussi, quand Benoît, le colocataire de Frédéric, est invité à jouer dans une pièce mettant en scène une rencontre entre Borduas et Breton, il interroger l'auteur :

- C'est vrai, tout ça? Breton a rencontré Borduas dans son atelier de Montréal en 1944?
- Tout est strictement véridique, annonça fièrement Pierre [...]. J'ai des sources très sûres<sup>(423, p. 178)</sup>

Ces « documents inédits<sup>(423, p. 195)</sup> » (une lettre trouvée dans les archives) sont toutefois mis en doute par Frédéric qui, en tant que jeune chercheur sur le sujet, affirme avoir « lu un article là-dessus récemment » et soutient de façon catégorique que « Borduas n'a jamais rencontré Breton<sup>(423, p. 195)</sup> ». Benoît, pour sa part, reste perplexe : « Tu crois vraiment que c'est impossible? [...], parce que, tu sais, Pierre a des documents<sup>(423, p. 205)</sup>... » Tout ici est question de croyance, les documents – archives ou articles savants – en se contredisant, mettent à mal leur statut de sources dignes de confiance et n'arrivent plus à s'imposer comme autorité. L'image de la pièce de théâtre, aux accents automatistes, dans laquelle le comédien est « libre de changer des mots, des phrases<sup>(423, p. 180)</sup>... » propose en quelque sorte une mise en abyme de la construction du mythe qui oscille entre vérité et mensonge, quelque part dans la déformation, l'exagération ou la falsification du réel.

En présentant ainsi deux versions des faits entourant Borduas, un faux tableau portant sa signature et une fausse lettre signée de sa main, Tremblay met en garde son lecteur contre les apparences d'autorité de certains discours. Le titre même de son roman, « L'affaire Borduas », par l'ambiguïté et l'imprécision du mot « affaire », laisse entendre que le récit commun sur le peintre n'est ni limpide ni facilement définissable : il s'agit d'une *affaire* qui reste à éclaircir, à définir et à circonscrire, une *affaire* qui est une construction du discours, à la frontière entre le réel et la fiction, mais aussi une *affaire* parmi d'autres, ce qui devrait permettre de relativiser le mythe et d'ouvrir vers de nouvelles lectures – tant au sens

d'interprétation, qu'au sens premier du terme, si on en juge la note située à la fin du glossaire qui invite les lecteurs à lire certaines revues d'arts (*Esse, Parachute, Etc., Vie des arts, Inter*) « pour être à la fine pointe des *nouveaux* développements de l'art *actuel*<sup>(423, p. 397, je souligne)</sup> ».

### 7.5.3.3 S'initier à l'automatisme par la fiction

Une fois le mythe présenté, contesté et déconstruit, les romans de Ferron, Ducharme, Dupuis et Tremblay en arrivent-ils à proposer de nouvelles lectures de *Refus global*? En faisant voir la prégnance du mythe, ils soulèvent, en tous les cas, une question plus substantielle : Borduas et « *Refus global* » sont-ils réellement connus? Cette question est posée d'entrée de jeu à Émile Bordeleau, dans l'incipit de *L'Étoile noire* : « – Vous connaissez les Automatistes<sup>(343, p. IX)?</sup> » Quant à la réponse, elle vient, dans les deux autres romans, de la bouche d'une serveuse du *Cheval blanc* d'abord : « en dehors du petit milieu des arts plastiques, Borduas, [...] c'est un inconnu<sup>(382, p. 64)</sup> »; puis de celle du personnage de Marcelle Ferron : « tout le monde n'a pas lu le manifeste. Beaucoup de gens ne savent même pas qui sont les automatistes<sup>(406, p. 67)</sup> . »

Malgré – ou à cause de – la prégnance du mythe, les auteurs auraient donc l'impression que Borduas et son texte (et que dire du recueil...) ne sont pas connus de leurs lecteurs. Il est d'ailleurs révélateur que Ducharme, bien que ses personnages déplorent la prépondérance de « *Refus global* » dans le discours social, se sente tout de même obligé d'indiquer en note la mention « Automatistes<sup>(200, p. 187)</sup> » pour s'assurer de la compréhension, par son lecteur, de la déformation « Automartyrs ». Ce sentiment d'une possible méconnaissance entourant *Refus global* et Borduas expliquerait la présence d'une visée didactique, ou à tout le moins documentaire, dans les œuvres étudiées. Orphée ne demande-t-il pas, par exemple, dans le roman de Ferron, à Borduas de lui raconter son histoire, ce qui donne lieu à un récit de type biographique (« J'étais le fils d'un artisan [...]<sup>(158, p. 239)</sup> ») permettant au lecteur d'en apprendre un peu sur le peintre automatiste?

Chez Éthier-Blais, c'est à une véritable plongée dans l'époque de la rédaction qu'est convié le lecteur et à un recadrage de la lecture de l'œuvre en fonction de son *avant*, c'est-à-dire du contexte intellectuel et artistique qui l'a vue prendre forme, et non, comme le privilégie le récit commun, de son *après* ou de ses conséquences qui lui confèrent sa portée subversive. Éthier-Blais insiste notamment sur l'impact qu'a eu la bombe atomique sur

l’imaginaire de Borduas (« Borduas ne parle que de l’hécatombe atomique et de la décadence de notre culture<sup>(277, p. 117)</sup> »), ce qui replace l’œuvre dans un cadre plus large que celui, national, de la « Grande Noirceur » québécoise. Le roman, malgré son caractère fictif et sa tendance à tirer profit d’une distinction entre le maître et les disciples, présentés comme de mauvaises influences pour Borduas, permet d’imaginer la dynamique du groupe et ses rapports avec le milieu – et notamment les réactions (d’indignation, d’étonnement, de questionnement et d’admiration) aux envolées à l’emporte-pièce de Gauvreau, lui « dont le verbe est si haut qu’on y comprend rien<sup>(277, p. 74)</sup> », selon le personnage de Robert Élie.

Chez Dupuis et Tremblay, le caractère didactique est encore plus marqué, en ce sens qu’il s’inscrit dans des œuvres s’apparentant au roman d’apprentissage. Les quatre romans mettent en effet en scène un jeune adulte qui se voit initié, par diverses rencontres, à l’œuvre des Automatistes, alors même qu’il n’en connaissait à peu près rien au départ. Ainsi, à la question posée au début du roman – à savoir s’il connaît les Automatistes –, Émile Bordeleau répond candidement : « C’est là gang à Borduas, ça<sup>(343, p. IX)</sup>? » Puis, en suivant les traces de ses origines, il découvre des pans méconnus de l’histoire du groupe et notamment la thèse audacieuse de sa mère selon laquelle « les automatistes constituaient une sorte de lien entre le surréalisme et l’*action painting* [et] qu’ils étaient les précurseurs de Pollock<sup>(343, p. 123)</sup><sup>54</sup> ». La mise en scène par Dupuis de personnages ayant gravité autour des Automatistes, ainsi que le « glossaire des personnages réels » fourni à la fin du roman de Tremblay, permettent d’élargir le champ de connaissance autour de Borduas. De même, à travers leurs aventures, les personnages – et le lecteur avec eux – sont amenés à découvrir l’histoire du mouvement, les questionnements qui préoccupaient les Automatistes et notamment leurs expériences pluridisciplinaires. On voit par exemple, dans *Les Cendres de Correlieu*, Henri Pastoreau exécuté un « enchaînement de mouvements improvisés par Françoise Sullivan tandis que Gauvreau récitait son poème<sup>(382, p. 102-103)</sup> » « *drozolzomoni*<sup>55</sup> », lequel est, par ailleurs, reproduit dans le roman. Dans *L’affaire Borduas*, la pièce de théâtre écrite par Pierre, qui s’intitule *Breton seul demeure incorruptible* (phrase finale de « En regard du surréaliste

<sup>54</sup> C’est la thèse soutenue par Michel Ragon au moment de l’exposition des Automatistes à Paris en 1971 (voir *infra* « 7.3.3.1 La réception française », p. 401), mais celle-ci, de même que la place des Automatistes sur la scène internationale, restent encore méconnues.

<sup>55</sup> Poème tiré des « Poèmes de détention » intitulé en réalité « Les épaves jouent du coude » (Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, « Collection du chien d’or », 1971, p. 892).

actuel ») propose une mise en scène axée sur le hasard (l'ordre des scènes doit être tiré au sort avant le début de la pièce) qui, pour être un peu exagérée, voire ironique, reprend un thème cher aux Automatistes. Quant aux autres composantes marginales, il en est peu fait mention dans les romans et jamais dans une perspective qui les rattacherait au cadre du recueil. Outre celle formant le titre de la pièce chez Tremblay, seules des citations des « Commentaires sur des mots courants<sup>(343, p. 76)</sup> » ou de la « Danse et l'espoir<sup>(382, p. 266)</sup> » sont présentes chez Dupuis. Chez Éthier-Blais, il est fait mention de la représentation de *Bien-être*<sup>(277, p. 252)</sup>, mais pas de son inclusion dans le manifeste qui n'a d'ailleurs pas encore paru selon la chronologie du récit. L'incursion dans l'univers des Automatistes dans ces romans ne débouche donc pas sur une lecture du recueil, bien qu'elle permette de sortir du cadre restreint que constitue le récit commun autour de Borduas et de « Refus global ».

Il en va de même de la deuxième piste de relecture qu'on peut voir apparaître dans ces romans et qui prolonge l'idée de roman d'apprentissage, soit celle qui fait de Borduas et de « *Refus global* » des objets d'étude. Il est en effet éloquent que, dans tous les romans, « Refus global » (ou ce qui va le devenir) soit l'objet de discussion entre artistes et intellectuels : entre Borduas et Saint-Denys Garneau chez Ferron; entre Élie, Laval (Hertel) et Meurice (Gagnon) chez Éthier-Blais; entre, on l'imagine, les professeurs et les étudiants des beaux-arts chez Ducharme, et entre des spécialistes de l'automatisme (dont Jean Fiset<sup>(382)56)</sup> et de jeunes rebelles ou étudiants dans les autres romans. Quatre des romans se déroulent en outre dans des universités (UQÀM<sup>(382)</sup> et Université de Montréal<sup>(406)</sup>) ou aux archives nationales; dans ceux-ci, les Automatistes sont l'objet de travaux de recherche (ceux du professeur Landry<sup>(423)</sup>), d'une thèse de doctorat (celle de la mère d'Émile Bordeleau<sup>(343)</sup>) ou d'un mémoire de maîtrise (celui de Ninon, amie disparue de Marie, personnage principal des *Cendres de Correlieu*<sup>(382)</sup>). *Refus global* serait-il donc devenu un objet d'étude réservé à la culture savante? Qu'advient-il dès lors de son statut d'œuvre emblématique et contestataire?

---

<sup>56</sup> On peut aussi spéculer sur le chercheur qui aurait servi de modèle au professeur Landry dans *L'Affaire Borduas* (François-Marc Gagnon? Gilles Lapointe?), lui qui pilote un gigantesque projet « sur les peintres automatistes. Quelque chose qui dépasse les quelques banalités qu'on entend toujours au sujet de Paul-Émile Borduas » et qui souhaite « faire une histoire générale de ce courant majeur de la peinture », projet pour lequel il doit donc « fouiller les archives : écrits, correspondance, croquis, etc. de tous les membres du groupe, ainsi que des gens qui ont influencé [*sic*] ou ont été influencé par eux. Une recherche aussi exhaustive que possible<sup>(423, p. 19)</sup>. »

Il y a certes une apparence de paradoxe à présenter « Refus global » à la fois comme un objet d'étude universitaire et comme une référence en matière de rébellion et de négation de l'ordre établi. Or, il est intéressant de constater que les œuvres de fiction, par leur positionnement excentré par rapport à la sphère savante de la critique, permettent de réconcilier ces deux lectures et de rapprocher le point de vue des artistes et des intellectuels engagés de celui des chercheurs et de la critique savante. Universitaires et contestataires se rejoignent en effet autour de la figure rassembleuse de Borduas. La volonté de transmettre l'héritage de « Refus global » se double alors d'une volonté d'en approfondir la connaissance, réalisant en quelque sorte le désir d'Antoine Prost qui souhaite que les historiens répondent à la demande de mémoire « pour la transformer en histoire<sup>57</sup> ». Mémoire et histoire se côtoient donc dans ces romans qui, partant de la reconnaissance du récit commun intégré dans la mémoire, en font un hypotexte à déconstruire pour proposer, par le biais de la fiction, une lecture différente plus ancrée dans l'histoire en raison de son aspect didactique.

\*\*\*

Pour conclure cette dernière section du chapitre sept, revenons à la question qui l'ouvrirait, soit celle de la mémoire comme arme à double tranchant. Certes, c'est grâce à son entrée dans la mémoire comme œuvre emblématique que « *Refus global* » peut survivre dans l'histoire. Or, cette emblématisation, qui se constate de façon concrète par l'usage antonomastique du titre et par les allusions dont l'œuvre fait l'objet, a pour conséquence de restreindre et de réifier son sens, le réduisant à celui, négateur, contenu dans son titre. Ainsi, le caractère sacré attribué à cet événement du passé en fonction du caractère inaugural que la critique lui fait porter – l'« attachement arbitraire » dont il est l'objet – empêche la saisie des autres sens de l'œuvre.

Poursuivons la réflexion. Certes, cette réification du sens en un récit commun permet à l'œuvre d'intégrer, non seulement la mémoire, mais également la fiction et de devenir une œuvre de référence pour toute nouvelle entreprise à visée contestataire, qu'elle se situe dans un cadre sociopolitique ou artistique. Or, en tant qu'*intertexte réutilisé* ou en tant qu'*hypotexte recyclé*, l'œuvre se voit rarement l'objet d'une nouvelle lecture puisque, le plus souvent, ce que vise l'auteur qui y renvoie, c'est précisément de tirer parti de l'image déjà connue de l'œuvre. Certaines entreprises de recyclage, comme *ManifeStation 1998* ou *Cent*

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 306.

*cibles*, s'approprient toutefois l'œuvre pour des raisons différentes de sa symbolique première ou du moins dans une perspective qui l'élargit, par exemple en recyclant sa nature pluridisciplinaire ou son caractère exploratoire sur le plan artistique. Enfin, la fictionnalisation du récit commun entourant « *Refus global* » a révélé une voie intéressante pour la relecture de l'œuvre. Bien que la majorité du discours sur l'œuvre automatiste contenue dans les romans étudiés travaille à déconstruire le mythe – ce qui exige d'en rappeler les composantes –, il demeure néanmoins que, de cette mise en cause des évidences sur l'œuvre, ressort un point de vue original. Les romans présentent en effet conjointement les deux modes de lecture – mythifiant et savant – pour les dépasser dans une quête initiatrice, passant par une plongée dans l'univers automatiste qui incite le lecteur à redécouvrir, avec les personnages, l'œuvre et le groupe.

Ainsi, bien qu'elle puisse sembler en porte-à-faux par rapport au discours critique, la réception productive est porteuse d'un point de vue sur l'œuvre et d'une manière de l'appréhender; elle signale d'emblée que l'œuvre reçue se prête à la reprise, c'est-à-dire qu'elle possède des qualités originales qui donnent prise à l'exercice (re)créateur et qu'elle est suffisamment connue pour devenir un *hypotexte* reconnaissable par les lecteurs. En outre, la position particulière d'où s'énonce la réception productive — à l'écart des lieux attendus du discours critique — lui offre la possibilité de poser un jugement non seulement sur l'œuvre, mais sur la réception elle-même. Aussi l'*hypertexte* est-il à la fois discours critique (puisqu'il participe pleinement à la réception en proposant une lecture de l'œuvre) et discours métacritique (puisqu'il juge de la réception antérieure, mettant ici en évidence la construction du mythe).

Ces œuvres, par le regard parfois ironique, parfois critique, parfois novateur qu'elles posent sur « *Refus global* » ne participent donc pas uniquement à la survie de l'œuvre, elles la *font revivre*, c'est-à-dire qu'elles lui insufflent un nouvel élan en l'inscrivant dans une œuvre « vivante », un relais « actif », du moins temporairement, le sort de ces romans et de ces *néo-manifestes* étant lui-même soumis au processus de réception<sup>58</sup>. Or, les œuvres de fiction sont susceptibles d'atteindre un plus large lectorat que les articles ponctuels ou la critique savante.

---

<sup>58</sup> Si les romans de Ferron et de Ducharme sont encore aujourd'hui lus et étudiés et donc s'ils constituent encore un relais pour « *Refus global* », il est plus difficile de se prononcer pour ceux d'Éthier-Blais, de Dupuis et de Tremblay dont les œuvres ne semblent pas avoir connu la même fortune critique. De même, la plupart des *néo-manifestes*, respectant en cela les caractéristiques du genre, n'ont connu qu'une diffusion éphémère.

Ces lecteurs, comme les héros des romans, y découvriront peut-être Borduas et « *Refus global* ». Car, en dernière instance, la question qui ressort de ces romans, comme de l'interrogation de Lysiane Gagnon, demeure celle de la connaissance – de la véritable lecture – de « *Refus global* », connaissance qui peine à se détacher du récit commun contenu dans la mémoire collective.

En conclusion, Jean Fisette résume bien, dans l'article du *DOLQ*, ce qui a fait l'objet de ma réflexion dans cette dernière section :

Dans tous les cas, ou peu s'en faut, Borduas est saisi, en même temps qu'objet d'analyse, comme un garant fondateur des discours qui s'y tiennent. En somme, il continue sans cesse à remplir une fonction essentielle : celle de légitimation. On comprendra alors que, devant cette diversité des lectures, il ne soit pas question d'un procès de vérité, ni même, à la limite, de pertinence, mais plutôt de traces, de marques de l'influence, de la postérité très riche qu'il a connue depuis vingt ans<sup>(279c, p. 858)</sup>.

Ces propos sur Borduas s'appliquent également à « *Refus global* », qui se révèle à la fois objet d'étude et œuvre de référence ou texte fondateur, ce qui le fait appartenir tout autant à l'histoire qu'à la mémoire. Aussi, une bonne partie du discours à son sujet, s'inscrivant dans l'axe mémoriel, ne prétend pas à la vérité historique et s'inscrit parfois carrément dans le mythe, voire dans la fiction. L'œuvre exercer alors une fascination auprès des mouvements de contestation qu'ils soient artistiques ou politiques, à un point tel que cette référence peut s'avérer étouffante. L'opinion des personnages de Ducharme trouve en effet écho parmi les détracteurs de l'œuvre qui s'en prennent, comme on l'a vu précédemment, à la « statut du Commandeur Borduas<sup>59</sup> », lequel peut dès lors apparaître « tout autant un prophète [...] qu'un tyran », selon que son influence est jugée « subversive ou dictatoriale<sup>(339, p. 89; 352, p. 130)</sup> ».

Ainsi, l'entrée dans la mémoire, si elle permet la survie de l'œuvre, notamment par son emblématisation, n'assure ni le maintien de la diversité des lectures, ni l'ouverture du sens, ni même la « vérité » du récit à son sujet. Quant au recueil *Refus global* que j'ai un peu délaissé ici, il occupe peu de place, on l'a vu, dans la réception productive qui puise sa matière à la source de la mémoire, mémoire qui ne retient de l'œuvre que le texte éponyme et son caractère contestataire. Ce mode d'appréhension de *Refus global* donne donc à voir – en négatif – une des causes de l'occultation du recueil.

---

<sup>59</sup> Voir *supra* « 7.4.2.4 La démythification », p. 431-432.

## **Conclusion : franchir les obstacles et sortir des *limbes***

Se présentant comme le prolongement du chapitre cinq portant sur les obstacles rencontrés par le recueil dans la première réception, ce chapitre a poursuivi, pour la période allant de 1950 à 2008, l'étude des facteurs ayant conduit à la réception partielle du recueil *Refus global*. Partant de considérations pragmatiques comme la disponibilité de l'œuvre pour la lecture et se concluant sur la réception productive, ce chapitre m'a amenée à parcourir tout le cycle de réception, du lecteur qui lit à l'auteur qui produit à son tour, en passant par le critique qui commente. Au fil de ce parcours de réception, le texte « Refus global », ainsi que son auteur ont pris de plus en plus de place, mon propos reflétant par là la tendance du discours critique : la création d'un récit commun, l'avènement du mythe et l'entrée dans la mémoire ont en effet contribué à resserrer le discours critique autour du texte, au détriment du recueil. Réorganisant les éléments présentés dans ce chapitre, j'en arrive à distinguer quatre grands obstacles qui ont condamné le recueil et ses composantes à la marginalité.

Dans une perspective pragmatique, il est d'abord apparu que les conditions matérielles ont joué un rôle déterminant dans la (non-)réception de l'œuvre. Rendant celle-ci disponible (ou non) pour la lecture et orientant le type de lecture qui en est faite, les rééditions sont d'entrée de jeu essentielles à la survie de l'œuvre dans l'histoire. Or, on a vu que, sur les 36 rééditions de « *Refus global* », trois seulement sont des rééditions du recueil et qu'en tenant compte du faible nombre de critiques mentionnant une édition de référence, et en faisant l'hypothèse que la plupart des renvois au recueil de 1948 tiennent de la convention, seule une trentaine d'OSS (soit à peine plus de 5 %) citent une édition du recueil qui aurait véritablement été consultée. L'absence de rééditions du recueil est donc la première cause de son occultation, d'autant que les trois rééditions existantes n'ont pas joui d'une grande diffusion. Le catalogue de l'exposition *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955*<sup>(176)</sup> est en effet un ouvrage spécialisé, dispendieux et dont on peut supposer que le tirage était relativement faible. De même, les 5000 exemplaires de l'édition Anatole Brochu<sup>(193)</sup>, maison d'édition artisanale, ont vite été épuisés. Quant à la traduction de Ray Ellenwood<sup>(286)</sup>, aussi produite par une maison d'édition indépendante, elle ne s'adresse pas au public québécois. Bref, les possibilités d'un contact avec le recueil s'avèrent beaucoup moins fréquentes que celles mettant le lecteur en présence du texte éponyme dans un autre cadre éditorial (histoires de l'art ou de la littérature,

anthologies de textes littéraires ou sociopolitiques, ou écrits de Borduas). Dans cette optique, le cas de la réception anglophone étudiée dans la troisième section du chapitre est révélateur de l'importance de la disponibilité d'une édition de l'œuvre pour sa survie dans l'histoire. En effet, il ne serait pas surprenant qu'une étude du corpus anglophone montre que la traduction d'Ellenwood est à l'origine d'un intérêt pour le recueil dans le monde anglophone, intérêt que tend d'ailleurs à confirmer la réimpression de cette traduction en 2009. Une autre condition pouvant être qualifiée de « matérielle », en ce sens qu'elle relève de la composition du recueil, influe sur sa réception : il s'agit de la pluridisciplinarité du manifeste qui continue de nuire à sa prise en charge par la critique et par le discours savant dans un contexte où les champs disciplinaires évoluent en vase clos et se définissent, selon le principe greenbergien d'autoréférentialité, par l'élaboration d'une histoire spécifique et par la recherche de caractéristiques formelles qui leur sont propres. Dans un tel contexte, le recueil ne peut être saisi que partiellement et sa lecture se voit alors infléchie par les impératifs disciplinaires.

Sur le plan événementiel et humain, Borduas – ou plutôt la représentation de Borduas – constitue un autre obstacle à la prise en considération du recueil par la critique. Sa mort en 1960 rejoue en quelque sorte les événements entourant son congédiement étudiés au chapitre cinq. La mythification, par les Automatistes – Claude Gauvreau en tête – et par une part de la critique – dont Pierre Vadeboncoeur et François-Marc Gagnon –, connaît alors un second souffle qui perdure tout au long du parcours de réception, trouvant des relais chez d'autres critiques et jusque dans la fiction, par exemple, au moment du rapatriement des cendres du peintre. Le rôle de Gauvreau, Vadeboncoeur et Gagnon dans la construction et dans la diffusion du récit commun autour de Borduas – récit qui, à force d'être relayé et investi d'une charge émotive et identitaire, devient mythe – apparaît comme un *verrou* de la réception. L'orchestration du discours autour de ces trois auteurs qui jouissent d'une autorité (celle de l'auteur-témoin, de l'intellectuel ou du savant) auprès des autres critiques a eu pour effet de focaliser et de fixer le discours sur Borduas et sur son texte, occultant par le fait même le recueil et les composantes marginales (à l'exception peut-être des autres textes de Borduas qui, on le verra dans le prochain chapitre, jouissent d'une certaine visibilité en raison de leur publication dans les écrits du peintre). La parution des recueils de textes de Borduas contribue d'ailleurs à effacer le cadre premier de parution pour le remplacer par une nouvelle logique recueillistique, légitimée et justifiée par un paratexte savant qui en fait voir l'intérêt et qui en

révèle la cohérence – discours légitimant qui, à l'inverse, fait défaut au recueil, autant en raison de l'absence de rééditions qu'en raison de sa matérialité et de son hétérogénéité qui le donnent à voir comme un ouvrage disparate. Bref, Borduas, devenu, sous l'égide de ses principaux exégètes, à la fois auteur reconnu, peintre d'avant-garde et figure mythique, insuffle à « Refus global » une dimension symbolique : il témoignerait de sa lucidité, de son prophétisme et de son esprit révolutionnaire. Dans cette perspective, les autres composantes apparaissent comme un simple complément au texte principal, comme une partie moins importante et moins essentielle, comme le soutient François-Marc Gagnon.

Le statut de texte de référence et d'emblème accordé à « Refus global » apparaît également, dans une optique mémorielle, comme un frein à la lecture de l'œuvre complète. Mythifié, comme son auteur, le texte en vient à symboliser, notamment grâce à son titre employé comme antonomase, la révolte contre l'ordre établi. C'est sous cette image simplifiée – qui exclut son origine recueilliste et artistique – qu'il s'inscrit dans la mémoire collective et qu'il fait l'objet d'allusions, de récupérations, de reprises hypertextuelles et de fictionalisations. Or, s'il atteint ce statut, c'est notamment en raison de son fort potentiel d'adaptabilité. Le texte de Borduas, parce qu'il est d'abord un discours théorique composé de concepts abstraits, peut être étudié par plusieurs disciplines (littérature, arts visuels, histoire, sociologie, politique...), il peut soutenir les revendications de divers groupes sociaux (socialistes, indépendantistes, étudiants...) ou refléter les préoccupations de différentes époques selon différents thèmes (religion, guerre, censure, environnement, capitalisme...) Aussi le processus de démythification ne passe-t-il pas par un désintérêt à l'endroit de l'œuvre ni par son rejet, mais par la recherche de sens nouveaux qui, soit démentent le mythe, soit l'expliquent d'une façon savante. Autrement dit, la démythification, au lieu de privilégier un changement d'objet, modifie la qualité du regard sur cet objet (de glorifiant, il devient savant) ou encore l'opinion à son sujet. Par exemple, devant une affirmation relevant du mythe comme : « «Refus global» est un texte subversif », le discours démythificateur, plutôt que de s'en détourner, cherchera à expliquer pourquoi le texte est subversif ou, au contraire, pourquoi il ne l'est pas. Pour reprendre les termes de la dialectique

de Gadamer<sup>1</sup>, la survie de « Refus global » dans l'histoire ne repose donc pas sur sa capacité à répondre aux nouvelles questions que lui posent ses lecteurs, mais sur son aptitude à apporter sans cesse de nouvelles réponses aux mêmes questions. De là, sans doute, le sentiment de redondance et de lassitude ressenti par plusieurs au moment des commémorations. Ainsi, la malléabilité du texte en vient à donner l'impression de perpétuelles relectures alors que celles-ci s'apparentent plutôt à des reformulations ou à des réorganisations discursives autour des mêmes *topoi*. Si les études récentes entourant les signataires et leurs productions multidisciplinaires constituent néanmoins de véritables relectures du mouvement automatiste, elles oublient, le plus souvent, de considérer les composantes marginales du recueil. Celles-ci, trop proches du texte éponyme dont une part de la critique veut se détourner, se retrouvent alors dans l'*angle mort* du discours critique qui, finalement, les ignore.

Enfin, sur le plan de l'historiographie, la prédominance de la lecture sociopolitique tend également à favoriser le texte éponyme, au détriment des autres composantes et d'une prise en compte du recueil dans son ensemble. La lecture sociopolitique est principalement soutenue par l'emprise du récit commun de l'histoire québécoise – articulée autour du passage de la Grande Noirceur à la Révolution tranquille ou de celui d'une idéologie de conservation à une idéologie de rattrapage – sur la constitution de l'histoire de l'art et de l'histoire de la littérature. Le texte de Borduas, réduit à une critique du passé étouffant et à une projection dans un avenir libérateur, répond au modèle de rupture de l'historiographie et apparaît dès lors comme l'emblème du destin de la nation. En revanche, les composantes marginales, qui ancrent plutôt le changement et la libération dans le présent, ne peuvent soutenir une telle lecture, ce qui les écarte du récit commun de l'histoire culturelle. En outre, la lecture sociopolitique jouit de l'avantage qu'ont les discours non constituants de ne pas nécessiter un haut degré de spécialisation ou le maniement de concepts propres à une discipline. Aussi, dans un contexte de segmentation disciplinaire qui rend difficile la prise en compte d'une œuvre comme *Refus global*, le discours sociopolitique offre-t-il une possibilité de lecture sans exiger les compétences nécessaires à la saisie de l'ensemble des composantes dans leur cadre disciplinaire ou dans leur logique recueillistique.

---

<sup>1</sup> Théorie reprise par Hans Robert Jauss, dans « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 67-69.

L'absence de rééditions, le *mythe Borduas*, le statut d'emblème du texte éponyme, de même que l'emprise du discours historiographique sur la lecture de « *Refus global* » ont donc fait en sorte de reléguer le recueil automatiste dans les marges de l'histoire. Il demeure néanmoins que celui-ci n'est pas complètement oublié.

Parallèlement aux obstacles à la réception sont également apparues des occasions de réactualisations ponctuelles, de réceptions parallèles, du recueil dans des lieux des discours souvent excentrés par rapport au discours dominant formant le récit commun. C'est le cas notamment des rééditions de *Refus global* qui ont lieu dans des catalogues d'exposition ou sont le fait de maisons d'édition marginales. Le recueil trouve également des lieux de reconnaissance en dehors de sa lecture : que ce soit par le biais d'expositions ou par sa circulation sur le marché de l'art. L'œuvre acquiert une valeur symbolique et marchande qui lui permet d'avoir une certaine visibilité dans le milieu culturel. D'autres réactualisations sont aussi le fait d'initiatives individuelles, parfois soutenues par un cadre institutionnel favorable, par exemple, les relectures multi- et interdisciplinaires qui témoignent d'une nouvelle tendance de la recherche universitaire, ou les études de Julie Gaudreault sur le recueil et de Alisa Bélanger sur le livre d'artistes, qui s'inscrivent dans l'intérêt actuel pour l'histoire du livre, sa matérialité et son hétérogénéité. L'entreprise de Ray Ellenwood, dans le milieu anglophone, appartient à cette même catégorie; le caractère excentré de son lieu de discours invite, de surcroît, à penser la possibilité d'une réception en marge du discours qui circule au Québec. Bref, tous ces exemples forment autant de *voies parallèles* pour la réception de *Refus global*.

Si la piste de la réception productive s'est, quant à elle, révélée moins fructueuse en ce qui a trait à de possibles relectures du recueil, il n'en demeure pas moins qu'elle forme un lieu de réception non conventionnel permettant un regard en surplomb sur la réception et sur la construction du mythe, et qu'elle offre une plongée dans l'univers automatiste pouvant servir d'initiation au mouvement en dehors du récit commun.

Enfin, une éventuelle modification du rapport à l'histoire, faisant basculer le régime d'historicité moderne vers ce que François Hartog nomme le *présentisme* pourrait favoriser une relecture du recueil en fonction de sa nature de prise de position et d'expérimentation artistiques ancrées dans le présent, renversant ainsi le paradigme de la rupture qui conduit à privilégier la lecture du texte éponyme.

\*\*\*

En somme, malgré plusieurs obstacles qui l'empêchent de s'inscrire dans l'histoire, en tant qu'œuvre complète, et de façon pérenne, *Refus global* trouve tout de même des relais qui lui permettent de resurgir ponctuellement des *limbes* de la littérature et de l'histoire de l'art.

Absent du monde matériel (les rééditions) et du monde mental (les lectures), *Refus global* survit par son existence dans ce troisième monde décrit par Judith Schlanger. Les *limbes* de la littérature regroupent, selon Schlanger, ces œuvres qui « subsistent à part selon leur régime propre<sup>2</sup> » en fonction des normes qu'elles ont déplacées et des innovations qu'elles ont permis. Les études sur le manifeste ou sur le livre d'artistes tendent précisément à mettre ceci en évidence pour le recueil automatiste. De même, on peut voir dans *Refus global* le lieu de parution des premières pièces de Claude Gauvreau, permettant à celui-ci de se penser en tant qu'auteur, ou l'ouverture d'une discussion sur le rôle de l'artiste dans la société. C'est donc aussi sous cette forme – celle de ses conséquences qui ne se résument pas au scandale – que *Refus global* laisse sa marque dans l'histoire. Schlanger inclut aussi dans ces *limbes*, les œuvres « illustres seulement par leur titre<sup>3</sup> », ce qui nous ramène au problème de l'éponymie. À quoi renvoient les critiques lorsqu'ils traitent de « Refus global »? Et, même si on convient qu'il s'agit le plus souvent du texte éponyme, le titre ne constitue-t-il pas tout de même une trace mémorielle du recueil?

Comme les lieux de mémoire de Pierre Nora qui « ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille; non la tradition elle-même, mais son laboratoire<sup>4</sup> », les *limbes* décrits par Schlanger sont le lieu où opère la mémoire, ils sont « l'immense station d'attente [...], la chapelle où l'esprit qui dort protège les entassements de livres », sans laquelle « la survie serait étroite, la mémoire oublieuse, et le renouvellement sans envergure, sans inattendu, sans saveur<sup>5</sup>. »

Dans le prochain chapitre, on verra d'ailleurs comment l'histoire peut parfois plonger dans les *limbes* pour en retirer des parties de l'œuvre et leur assurer un renouvellement inattendu.

---

<sup>2</sup> Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 151.

<sup>3</sup> Malraux, cite dans *ibid.*, p. 152.

<sup>4</sup> Pierre Nora, « Présentation », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « nrf », vol. 1, 1984, p. x.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 153.

## CHAPITRE HUITIÈME

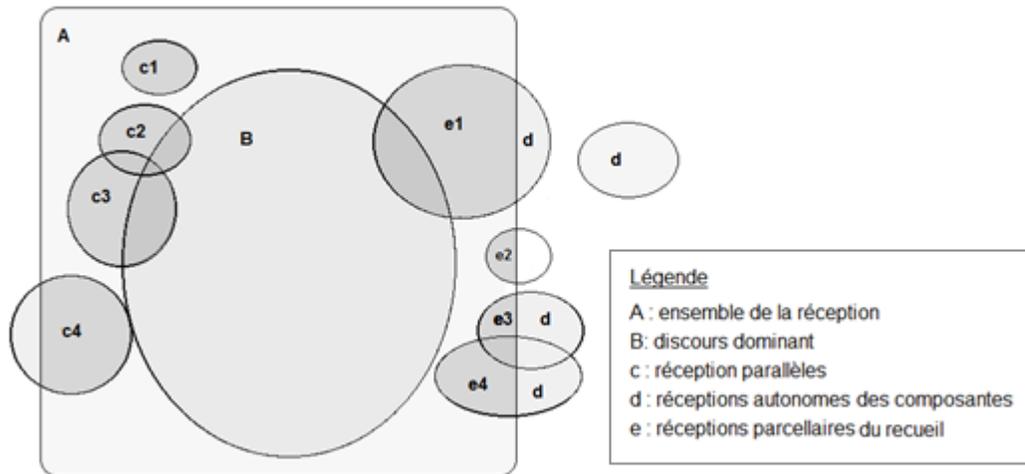
### PRENDRE UNE AUTRE VOIE : LES RÉCEPTIONS AUTONOMES

« *They deserve two things: to be recognized for what they did as a group, during a fairly specific period of time [...]; and to be recognized as individual artists*<sup>(325, p. xiv)</sup> »

Tout compte fait, si on revient, à l’amorce de ce dernier chapitre, à l’effet du *mythe* « *Refus global* » sur l’occultation des composantes marginales du recueil, on peut affirmer que celles-ci ont le double défaut de ne pas être « *Refus global* », mais d’en être trop près pour s’en démarquer : ni arbre, ni forêt, elles se retrouvent dans l’ombre des mythes entourant le peintre et son texte ou, pour reprendre la métaphore de l’autoroute, dans leur *angle mort*. Ainsi, lorsque la critique, excédée par l’*engorgement* du discours causé par le mythe, décide d’en détourner le regard pour s’intéresser à un autre aspect de l’automatisme, elle se tourne, le plus souvent, vers la production générale des auteurs et signataires du recueil. *Refus global* n’apparaîtrait donc pas en lui-même comme un objet envisageable, trop près qu’il est du texte éponyme, formant, entre celui-ci et la production des différents auteurs, un point aveugle dans la réception.

Ainsi éclipsées par le texte éponyme, dissimulées dans l’angle mort du discours critique, les composantes marginales occupent relativement peu de place dans la réception de *Refus global*. Le recueil fait néanmoins l’objet de commentaires dans des lieux de discours qui se situent à l’écart du récit commun (éditions indépendantes, réceptions interdisciplinaire, étrangère ou productive...); ce sont là des modes de réceptions que j’ai qualifiés de *parallèles* par rapport au discours dominant. Ce dernier chapitre vise, quant à lui, à étudier les possibilités de réceptions *parcellaires* du recueil, celles des composantes marginales prises individuellement. Aussi chaque réception autonome d’une composante offre-t-elle une possibilité de *réception parcellaire* au recueil.

Pour éclaircir ces distinctions, la Figure 20 (page suivante), fait voir, de façon schématique et théorique (il ne s’agit pas d’illustrer des cas précis, bien que je propose des exemples), les



**Figure 20 – Représentation des relations entre discours dominant et réceptions parallèles, autonomes et parcellaires à l'intérieur de la réception de *Refus global***

rappports qui existent, à l'intérieur de l'ensemble de la réception de *Refus global* (A), entre le discours dominant (B), les *réceptions parallèles* (c) vues au chapitre précédent, et les *réceptions autonomes* (d) et *parcellaires* (e) qui seront à l'étude dans celui-ci. D'emblée, on constate que le discours dominant formant le récit commun (B) occupe la plus grande part de la réception (A), mais il s'accompagne aussi de *réceptions parallèles* (c) qui parfois en sont complètement indépendantes (c1) (par exemple la traduction anglophone), parfois le frôle (c4) (les exhibitions du recueil dans des événements sur les automatistes), parfois y emprunte même certains éléments (c2, c3) (les œuvres de fiction). La figure fait aussi voir que les *réceptions parallèles* sont susceptibles de sortir de la réception de *Refus global* (c4), notamment lorsqu'il s'agit d'objets sémiotiques secondaires indirects (OSSSI) comme dans les études génériques qui analysent d'autres œuvres, ou d'interagir entre elles (c2, c3), comme les réceptions multi- et interdisciplinaires. Du côté des *réceptions autonomes*, elles sont composées d'une réception indépendante du discours sur le recueil (d), chaque composante marginale étant en effet susceptible de bénéficier d'une réception, plus ou moins importante, à l'extérieur du recueil, sans qu'il soit fait référence à son premier contexte de parution. Or, il est aussi possible qu'à l'intérieur de ces *réceptions autonomes* qui prennent une composante

ou son auteur comme sujet principal, le recueil soit abordé (e2) et, dans une moindre mesure, que le récit commun soit convoqué (e1); cette partie de la *réception autonome* qui aborde le recueil constitue donc une *réception parcellaire* de celui-ci (e). Enfin, parmi ces réceptions autonomes et parcellaires, on peut également observer des rencontres entre les discours concernant deux composantes (e3, e4), comme on le verra pour les photos prises par Perron des chorégraphies de Sullivan.

Pour clore cette thèse, il s'agit donc d'observer si, d'une part, les différentes composantes ont pu bénéficier d'une survie dans un contexte autre que celui de leur parution initiale – comme c'est le cas pour le texte éponyme souvent commenté pour lui-même sans référence au recueil – et, d'autre part, si ces *réceptions autonomes* offrent au recueil une nouvelle forme de visibilité, médiée par ses composantes. En d'autres mots, je me pencherai ici sur l'intérêt que soulève chacune des parties du recueil et sur l'éclairage nouveau que cet intérêt peut apporter au tout qu'est *Refus global*. Pour ce faire, j'étudierai principalement les 171<sup>1</sup> objets sémiotiques parcellaires (OSSP) du corpus, soit, je le rappelle, les textes et ouvrages consacrés à l'auteur d'une composante marginale (Borduas, Gauvreau, Sullivan, Cormier, Leduc, Riopelle ou Perron) dans lesquels il est fait mention, soit d'une de ces composantes, soit du recueil. Je recourrai également aux mentions et citations qui sont faites des composantes marginales à l'intérieur de l'ensemble de la réception, afin de voir comment celles-ci peuvent percer sporadiquement le discours dominant focalisé sur « Refus global ».

Le Tableau VIII qui suit répertorie d'abord, pour chaque auteur, le nombre de mentions dont celui-ci est l'objet dans l'ensemble du corpus (A, selon la Figure 20) ainsi que le nombre d'OSSP qui lui sont consacrés (e). Puisqu'une mention de l'auteur n'équivaut pas nécessairement à une mention de la composante incluse dans *Refus global* (Perron, par exemple, peut être évoqué pour son travail d'éditeur sans que ses photos soient mentionnées), est aussi indiqué le nombre de mentions des composantes, puis le nombre de citations (ou de reproductions dans le cas de la couverture de Riopelle) faites de celles-ci, à nouveau dans le corpus complet et dans les OSSP. Enfin, est mentionné le nombre de fois où la composante a été rééditée, de façon complète ou partielle, en dehors des trois rééditions du recueil.

---

<sup>1</sup> Le total des OSSP inventoriés dans le Tableau VIII (page suivante) excède ce chiffre parce que certains OSS traitent de plus d'un auteur de façon individuelle. Par exemple, l'ouvrage de Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle* a été répertorié pour ces trois auteurs.

**Tableau VIII – Nombres d'OSSP, de mentions et de citations dont font l'objet les auteurs et leur(s) composante(s) dans la réception**

	<b>Borduas</b>	<b>Gauvreau</b>	<b>Sullivan</b>	<b>Cormier</b>	<b>Leduc</b>	<b>Riopelle</b>	<b>Perron</b>
<b>Mentions des auteurs<sup>a</sup> (OSSP)</b>	408 (75)	146 (31)	100 (23)	68 (1)	82 (8)	100 (31)	59 (10)
<b>Mentions des composantes (dans OSSP)</b>	122 <sup>b</sup> (30)	77 (15)	83 (20)	53 (1)	61 (5)	83 (16)	49 (8)
<b>Citations/ reproductions (dans OSSP)</b>	88 <sup>b</sup> (22)	20 (9)	35 (16)	11 (1)	26 (4)	40 (4)	----
<b>Rééditions</b>	3	1	4	0	6	----	----

<sup>a</sup> N'ont pas été comptabilisées les mentions qui relèvent de l'énumération des signataires du texte éponyme.

<sup>b</sup> N'inclut que les mentions et citations des deux composantes marginales attribuées à Borduas.

Ces données quantitatives seront exploitées à l'intérieur des sections consacrées à chacun des auteurs, mais déjà une précision s'avère nécessaire et quelques observations générales, pertinentes. D'abord, il faut mentionner qu'entre 35 et 40 OSS<sup>2</sup> du corpus ne font qu'énumérer les diverses composantes, sans en proposer une lecture ou une description détaillée. Ceux-ci sont inclus dans la deuxième rangée du tableau (« mentions des composantes »), bien qu'ils fournissent peu d'information sur la manière dont les composantes ont été reçues et retenues dans l'histoire. Sachant ceci, on observe, par exemple, que plus des deux tiers des mentions d'une composante comme le texte de Cormier sont en réalité constitués de mentions nominatives; aussi seule une quinzaine de textes proposent un commentaire à son sujet, ce qui relativise de façon importante l'impression première que pouvait laisser le chiffre de 53 mentions. On constate par ailleurs, dans le Tableau VIII, des variations quant à l'intérêt et à la visibilité des composantes par rapport à leur auteur. En effet, entre 30 % (Borduas) et 83 % (Sullivan<sup>3</sup>) des OSS évoquant un auteur mentionnent une de leurs composantes – écart qui passe de 40 % (Borduas) à 100 % (Cormier) si on ne considère

<sup>2</sup> Un OSSP ou un autre type d'OSS peut fournir une énumération de composantes, tout en développant une lecture de l'une d'entre elles, d'où l'absence de chiffre fixe.

<sup>3</sup> À première vue, la couverture de Riopelle jouit de la même visibilité (83 %) que le texte de Sullivan. Or, le cas des composantes visuelles, parfois mentionnées sans référence à leur auteur, est particulier, c'est pourquoi je n'y renvoie pas dans les observations générales proposées ici. Voir les sections réservées à Riopelle et à Perron pour plus de détails.

que les OSSP. Le poids de certaines composantes dans la carrière des auteurs et dans la réception entourant *Refus global* varient donc considérablement : ainsi, un auteur comme Bruno Cormier semble n'avoir été retenu dans le discours critique que pour son texte, alors que la participation de Gauvreau ou de Borduas est perçue comme dépassant la simple inclusion de productions dans le recueil.

Je reviendrai dans le présent chapitre sur chacun des auteurs individuellement afin de voir quelle importance occupe sa ou ses composantes à l'intérieur du discours critique général et à l'intérieur de la *réception autonome* à son sujet. Je m'arrêterai sur ce qui a été retenu de l'auteur et de sa contribution au recueil; j'interrogerai également la capacité de survie des composantes en dehors du contexte du recueil, ainsi que la possibilité de survie *parcellaire* qu'elles offrent au recueil par la mention de l'origine de la composante et, éventuellement, par la lecture renouvelée qu'elle en propose à partir de cette composante. La quinzaine de rééditions individuelles des composantes marginales, ainsi que les 171 objets sémiotiques secondaires parcellaires dont font l'objet les auteurs (soit 32 % de l'ensemble du discours critique) ont en effet permis au recueil automatiste de bénéficier de lieux de discours périphériques rendant possible le contournement de l'*embouteillage* créé par le récit commun en proposant de nouvelles voies d'accès au recueil.

## 8.1. Regard sur des commentaires pas si courants : les autres textes de Borduas

On l'a vu tout au long de cette thèse, Paul-Émile Borduas, parce qu'il est le chef du groupe et l'auteur du texte éponyme, apparaît comme le principal auteur du recueil. En effet, pour la critique, même si « "Refus Global" [*sic*] est un travail collectif d'assez vaste dimension[, l]a place prépondérante tant sur le plan de la direction idéologique que sur celui des proportions relatives n'y est pas moins tenue par Paul-Émile Borduas<sup>(120, p. 6)</sup> ». Cette prépondérance, Borduas la doit certes au texte éponyme, mais aussi aux deux autres composantes qui lui sont attribuées, soit « Commentaires sur des mots courants » et « En regard du surréalisme actuel ». À eux trois, ils forment ce que François-Marc Gagnon considère, on l'a vu précédemment, comme « la partie essentielle du manifeste automatiste<sup>(243, p. 14)</sup> ».

Rééditées à six reprises – dans les trois rééditions du recueil et dans les différentes éditions des écrits de Borduas –, ces composantes marginales tirent leur visibilité du statut d'auteur conféré à Borduas. Elles demeurent néanmoins marginales dans le discours critique concernant Borduas, puisque seulement 30 % (122/408) des articles mentionnant l'auteur évoquent ces deux textes, proportion qui ne grimpe qu'à 40 % (30/75) lorsqu'on restreint le corpus aux OSSP sur l'auteur. Cela s'explique, entre autres, par l'absence de références à ces deux textes dans les articles suivant la mort du peintre, lesquels constituent une bonne part des OSSP. Concentré sur le panégyrique, le discours posthume accorde en effet peu de place à l'analyse de l'œuvre, alors même que la critique utilise surtout ces deux textes pour appuyer des commentaires analytiques sur « Refus global » ou sur la peinture de Borduas.

Décrits comme une « synthèse idéologique<sup>(112a, p. 15)</sup> » ou comme un « lexique raisonné d'un certain vocabulaire plastique, poétique et pamphlétaire<sup>(426a, p. 14)</sup> », les « Commentaires sur des mots courants » sont surtout retenus pour leur qualité d'« écrits théoriques<sup>(120, p. 8)</sup> » traduisant « les préoccupations de Paul-Émile Borduas [...], ses efforts et son action<sup>(120, p. 8)</sup> ». Ce lexique possède donc, aux yeux d'un critique comme François-Marc Gagnon, une « importance dans l'interprétation de l'automatisme pictural<sup>(199, p. 73, 75)<sup>1</sup></sup>. » Il est d'ailleurs révélateur que ce texte soit cité dans des articles traitant spécifiquement de « la peinture de

---

<sup>1</sup> Gagnon réitère ailleurs l'intérêt du lexique, dont les « définitions sont souvent éclairantes sur les positions esthétiques de l'automatisme pictural<sup>(244, p. 248)</sup> », mais il emploie également celles-ci pour expliquer le point de vue de Borduas sur d'autres sujets, telle la révolution (voir « La révolution dans la pensée automatiste », dans Michel Grenon (dir.), *L'image de la Révolution française au Québec 1789-1989*<sup>(315)</sup>).

Borduas<sup>(300)</sup> » ou des « [s]tructures de l'espace pictural chez [...] Borduas<sup>(152)</sup> » et il est également significatif que le passage le plus cité soit la distinction entre les trois types d'automatisme (mécanique, psychique, surrationalnel) qui figurent au lexique (CMC, p. 2-3), passage que Gilles Hénault désigne comme « la clé de l'attitude de Borduas concernant la peinture, au moment de *Refus global*<sup>(300, p. 28)</sup>. » Quant à « En regard du surréalisme actuel », la critique s'en sert pour expliquer le rapport de l'automatisme au surréalisme (comme « branche latérale<sup>(367u)</sup> » ou comme « mouvement autonome, irréductible au Surréalisme de Breton<sup>(267, p. 50)</sup> »), mais il est surtout retenu, dans l'historiographie du mouvement, en raison des discordes qu'il fait naître au sein du groupe (voir notamment Gilles Lapointe, « Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle<sup>(375h, 450c)</sup> »).

Ces deux textes trouvent donc une place dans le discours critique comme compléments théoriques à la production de Borduas et comme événements dans l'histoire du mouvement. Ils ne sont cependant jamais lus pour eux-mêmes. La critique les considère comme « purement didactique[s]<sup>(287b, p. 468)</sup> » et leur attribue une « intention pédagogique<sup>(279c, p. 856)</sup> »; ils servent, comme l'écrit Jean Fisette, « d'instrument[s] de référence et de prolongement<sup>(279c, p. 856)</sup> » au texte éponyme. Aussi Claude Gauvreau y recourt-il, par exemple, pour instruire son correspondant Jean-Claude Dussault sur la nature de l'automatisme<sup>(331, p. 327)</sup>. Cet usage documentaire des deux composantes marginales attribuées à Borduas explique le nombre important de citations dont elles font l'objet : 72 % (88/122) des OSS qui mentionnent ces deux textes les citent également. Si on considère qu'une trentaine des OSS répertoriés dans le Tableau VIII ne font qu'énumérer les composantes, c'est donc que presque la totalité de ceux qui proposent une lecture de celles-ci en fournit un passage. Or, cet usage fait également en sorte que ces deux textes demeurent secondaires par rapport à « Refus global » : ils sont le plus souvent présentés comme une « annexe<sup>(400b)</sup> », un « appendice<sup>(300, p. 28)</sup> » ou une « note annexée<sup>(165, p. 47)</sup> » au texte éponyme et ils sont souvent cités en notes de bas de page, apparaissant ainsi comme un complément d'information, intéressant certes, mais accessoire et tributaire du texte qu'ils complètent. Leur appartenance à *Refus global* n'est, pour sa part, pas toujours claire : parfois le recueil n'est tout simplement pas mentionné<sup>(327, 368e, 331, 399a)</sup> ou parfois la formulation est ambiguë, voire sybilline : par exemple, l'incise d'une citation des « Commentaires... » se lit : « écrit [Borduas] dans son manifeste "Refus Global" [*sic*]<sup>(115,</sup>

p. 26) » et un critique énumère les écrits du peintre (« *Refus global, Projections libérantes, «Commentaires sur des mots courants», [...]»*<sup>(153f, p. 185)</sup>) de telle sorte que le rapport d'appartenance de la partie au tout n'est pas explicite. Cela ramène à l'avant-plan le problème de graphie et d'éponymie des titres qui rend difficilement identifiable le rapport qu'entretiennent les composantes marginales avec « Refus global » et avec *Refus global*.

Quant à l'édition à laquelle les critiques renvoient, elle peut aussi poser problème puisque, comme je l'ai mentionné au chapitre sept<sup>2</sup>, ces textes sont repris dans des éditions des écrits de Borduas et, donc, que leur mention n'implique pas nécessairement une consultation ni une connaissance du recueil. Pourtant, dans la partie du corpus que forme la réception autonome de ces composantes, seuls 37 % (17 parmi les 46 OSS qui donnent une référence) recourent à une édition des écrits de Borduas plutôt qu'à une édition du recueil. Lorsqu'on compare cette proportion avec la moyenne présentée au chapitre précédent (où 57 % renvoyait à une des 33 éditions du texte éponyme<sup>3</sup>), on en vient à la conclusion que l'évocation des composantes marginales favorise le recours à une édition du recueil. Autrement dit, sans être généralisée, la consultation du recueil original ou d'une de ses rééditions est plus courante lorsque sont mentionnées les composantes marginales de Borduas. Celles-ci peuvent donc offrir une visibilité au recueil : elles rappellent le contexte de parution original ainsi que la présence, à côté de « Refus global », d'autres textes également attribués à Borduas qui servent de compléments au pamphlet éponyme.

En elles-mêmes, ces composantes marginales sont cependant jugées de peu d'intérêt. Lorsque la critique leur accorde une attention autre que documentaire, elle en propose une lecture plutôt sévère. Les définitions contenues dans « Commentaires sur des mots courants » sont qualifiées de « primaire[s] »<sup>(112a, p. 15)</sup> par Fernande Saint-Martin qui les compare aux concepts de Freud et de Breton auxquels elles font écho; on reproche aussi à Borduas la concision des entrées du lexique qui rendrait la pensée incompréhensible<sup>(112a, p. 15; 294a, p. 133)</sup>, de même que l'usage non pertinent de définitions tirées du Larousse pour introduire de nouveaux sens ou de nouvelles notions<sup>(112a, p. 15; 294a, p. 133)</sup>. La critique relève également une « assez forte dose » d'anachronisme<sup>(294a, p. 133)</sup> et déplore le style du « glossaire [...] dont les définitions

---

<sup>2</sup> Voir *supra* « 7.1.2.2 « Refus global » dans les écrits de Borduas », p. 326 et suiv.

<sup>3</sup> Voir *supra* « 7.1.1 Les éditions de référence », p. 320 et suiv.

sont parfois très prosaïques ou plus confuses que le terme défini<sup>(121)</sup> ». En somme, elle accorde peu de valeur au lexique en lui-même, ce qui explique que sa survie dépende de la fonction qu'on lui attribue, soit celle de complément théorique aux autres productions de Borduas. De la même manière, « En regard du surréalisme actuel » est perçu comme un texte permettant de situer le groupe par rapport à ses homologues français, mais n'apparaît pas comme une œuvre susceptible de faire l'objet d'une herméneutique.

En somme, on peut conclure que ces deux composantes marginales souffrent du voisinage d'une œuvre majeure à laquelle elles sont subordonnées, que ce soit à l'intérieur du recueil *Refus global* ou d'une édition des divers textes de Borduas. Comme le souligne Catherine Volpilhac-Augé, lorsque les œuvres majeures et les œuvres mineures d'un même auteur sont publiées dans un même ouvrage, il est en effet fréquent que « l'œuvre mineure [soit] justifiée par l'œuvre majeure », voire qu'elle soit « instrumentalisée<sup>4</sup> » au profit de cette dernière. Néanmoins, ces textes offrent une certaine visibilité à l'ensemble qu'est le recueil. Ils rappellent le contexte de parution, ainsi que le projet original des Automatistes qui visaient à prendre position dans le milieu artistique et à expliciter leur conception de l'art et de la société à travers divers modes d'expression. En ce sens, la survie – même documentaire – de ces textes contribue à la survie ponctuelle et parcellaire du recueil.

---

<sup>4</sup> Catherine Volpilhac-Augé (dir.), *Œuvres majeures, œuvres mineures?*, Lyon, Ens Editions, « Signes », 2004, p. 11.

## 8.2 Au cœur des *Entrailles* : la lecture littéraire de Gauvreau

Claude Gauvreau, dans son « Autobiographie » parue dans *Œuvres créatrices complètes*, comme dans ses autres textes critiques entourant la parution de *Refus global*, concentre son discours sur Borduas et sur le texte éponyme dont il se dit « un signataire conséquent<sup>(230b, p. 12)</sup> ». Il s’efface ainsi devant la figure de Borduas et réduit, du même coup, la visibilité de ses propres textes contenus dans le recueil au profit de « Refus global »<sup>5</sup>. Mais, qu’en est-il de la critique sur Gauvreau? Quelle place réserve-t-elle aux trois textes qu’il fait paraître dans *Refus global*, soit « Bien-être », « Au cœur des quenouilles » et « L’ombre sur le cerceau »<sup>6</sup>?

Si on se rapporte au Tableau VIII, on constate que Gauvreau fait l’objet d’un nombre important de mentions (146) et que plusieurs OSSP (31) lui sont également consacrés. L’intérêt que porte la critique à l’auteur ne se traduit toutefois pas par un aussi grand intérêt pour ses textes : en plus de n’être réédités qu’une seule fois (dans les *Œuvres créatrices complètes*), ils sont peu cités et ne sont mentionnés que dans la moitié des OSS évoquant Gauvreau, tant dans l’ensemble du corpus (77/146) que dans les OSSP (15/31).

Si on en croit les critiques, la visibilité même de Gauvreau serait cependant relative puisque, lorsqu’ils évoquent le poète, c’est bien souvent pour déplorer que l’on n’en parle pas assez : ainsi, pour Yves Préfontaine, il est le « grand négligé de notre petit monde littéraire<sup>(134, p. 160)</sup> » et, pour Michel Beaulieu, un « grand écrivain que trop peu encore ont su reconnaître<sup>(153i)</sup> ». Pourtant, ni l’un ni l’autre ne mentionnent ses textes tirés de *Refus global*, ni aucune autre de ses productions. Pierre de Grandpré qui, dans son histoire de la littérature, consacre une section à Gauvreau et signale que « *Refus global* contenait trois textes de lui<sup>(157, p. 236)</sup> », soutient lui aussi que l’œuvre de Gauvreau a été l’objet « d’un mode détourné mais efficace de censure<sup>(157, p. 238)</sup> » qu’il explique ainsi : « [o]n parle peu de Gauvreau dans le milieu littéraire, écrit-il, sinon comme d’un scandale amusant, d’un personnage insolite retenant occasionnellement l’intérêt de la chronique mondaine des lettres<sup>(157, p. 243)<sup>7</sup></sup>. » En

<sup>5</sup> Voir à ce propos, *supra* « 7.3.1.1 L’épopée gauvréenne au cœur de la réception », p. 378 et suiv.

<sup>6</sup> À propos du poème « Raie fugue lobe ale » que Gauvreau intègre au dessin de Riopelle sur la page titre du manifeste, voir la section consacrée au peintre (*infra* «8.6 La couverture de Riopelle : donner à voir le recueil », p. 512).

<sup>7</sup> Le ton quelque peu sensationnaliste de l’article de Pierre de Grandpré, écrit en collaboration avec Michel van Schendel, ne plaît pas à Gauvreau, d’autant que les auteurs évoquent, bien avant Jacques Marchand, un possible « système “Gauvreau” » en fonction duquel le poète chercherait lui-même « à rendre l’occultation plus totale<sup>(157, p. 239)</sup> ». Cela leur vaut une réplique de Gauvreau qui leur reproche leur manque « de

somme, ce ne serait pas l'œuvre de Gauvreau qui retiendrait l'attention, mais plutôt l'homme lui-même. Par conséquent, je m'arrêterai d'abord sur ce qui est retenu de Gauvreau dans le corpus de réception, lorsque ses textes contenus dans *Refus global* ne sont pas en cause, avant de revenir sur la réception de ceux-ci.

Dans plusieurs textes – notamment dans le discours entourant sa mort en 1971 –, Gauvreau est simplement présenté comme « l'un des signataires du manifeste rédigé par Borduas REFUS GLOBAL<sup>(181b)</sup> » ou comme « le seul poète à signer le manifeste<sup>(169b, 173)</sup> ». À cet égard, Michel Beaulieu voit juste lorsqu'il affirme que « [l]a chronique retiendra sa signature, au côté de celle de Borduas, de Riopelle, de Marcelle Ferron et d'autres, au bas du Refus global<sup>(167, 170)</sup> ». Dans le même ordre d'idées, les critiques évoquent davantage le rôle de Gauvreau dans le mouvement que son œuvre créatrice : « porte-parole [...], initiateurs [et] prophète<sup>(169b, 173)</sup> », il est décrit comme l'un des « maîtres d'œuvre de l'automatisme<sup>(375a)</sup> », voire comme son « âme » véritable, « bien plus que Borduas<sup>8</sup> », selon Jacques Ferron; c'est lui qui, par ses écrits, assure « la continuation de Refus global<sup>(169a)</sup> », soutient pour sa part Jean-Paul Mousseau. Devant « l'influence déterminante » de Gauvreau dans le groupe, Jean Fisette en vient à faire l'hypothèse (qui est aussi celle formulée par Michel van Schendel deux ans plus tôt<sup>9</sup>) « que la version finale de “Refus global” serait, dans sa construction formelle, le fait d'une production collective où l'apport de Gauvreau serait aussi important que celui de Borduas<sup>(287b, p. 469)</sup> », hypothèse qui est également soutenue par Jacques Marchand, comme le précise Fisette en note.

« Le poète du Refus global<sup>(276)</sup> », comme le nomment certains, est également l'objet de mentions et d'études dans les OSS du corpus en raison de sa production littéraire en dehors des trois textes contenus dans le recueil. Plusieurs articles paraissent par exemple au moment où ses pièces *Les Oranges sont vertes*<sup>(181)</sup> et *La charge de l'original épormyable*<sup>(204, 205, 206)</sup> sont montées au Théâtre du Nouveau Monde en 1972 et 1974. C'est toutefois son recueil *Etal mixte* qui retient le plus l'attention dans le cadre de la réception de *Refus global*. En 1972, Marcel Bélanger, dans ses « quelques points de repère sur la poésie de Claude Gauvreau »,

---

jugement critique » et leur « curiosité [...] singulièrement malsaine ». (Claude Gauvreau, « À propos de miroir déformant », *Liberté*, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 96.)

<sup>8</sup> Jacques Ferron, « Claude Gauvreau », *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 211, cité notamment dans<sup>(346, p. 196)</sup>.

<sup>9</sup> Voir *supra* « 7.3.3.2 La réception anglophone », p. 404.

soutient qu'« on ne peut vraiment dissocier *Étal mixte* de *Refus global* [dont il] est la contrepartie lyrique<sup>(188, p. 483)</sup> », assertion qui, depuis, est devenue un leitmotiv des études sur la poésie gauvréenne, cité ou paraphrasé, entre autres, par André-G. Bourassa<sup>(225)</sup>, Josée Belisle<sup>(261c, 426a)</sup> et Pierre Popovic<sup>(327)</sup> et inscrit dans les manuels scolaires<sup>(326, 341)</sup>.

Enfin, les commentateurs retiennent de Gauvreau son activité de critique et de polémiste : il est le « jeune poète et polémiste du groupe<sup>(201, p. 74)</sup> » ou le « le véhément poète et polémiste, qui mène les combats<sup>(176a, p. 15)</sup> » en faveur de l'automatisme. Ses différents textes critiques (dont « L'épopée automatiste vue par un cyclope ») servent de sources au discours sur le mouvement et sur le manifeste, que ce soit, par exemple, chez Robert LaPalme qui affirme tenir sa définition de l'automatisme de Gauvreau<sup>(102a, 105)</sup> ou chez Pierre Gélinas qui voit, dans l'activité critique du poète, le renouveau du mouvement<sup>(109)</sup>. Globalement, le discours théorique de Gauvreau est, dans le discours de réception sur *Refus global*, plus souvent évoqué que ne le sont les trois composantes marginales qui y sont incluses. Or, comme le mentionne Jacques Marchand, ce sont bien trois « objets » tirés de ce qui allait devenir *Les Entrailles*, et non un texte polémique ou critique, que Gauvreau choisit d'inclure « pour sa contribution personnelle à *Refus global*, lui qui était pourtant déjà le polémiste le plus bagarreur et le plus proluxe du groupe<sup>(253, p. 180)</sup>. » Aussi est-il temps de s'interroger sur ce que retiennent les critiques des trois textes de Gauvreau inclus dans le recueil

Parmi les 70 OSS du corpus qui mentionnent « Bien-être », « Au cœur des quenouilles » ou « L'ombre sur le cerceau » (dont la moitié, je le rappelle, se trouvent à l'intérieur d'une énumération des composantes du recueil), peu s'y arrêtent longuement. Ceux qui le font en proposent toutefois de véritables lectures littéraires. Guy Robert, par exemple, en fait une lecture mythologique, rapprochant l'intrigue d'« Au cœur des quenouilles » de la traversée de Charon ou de l'épreuve d'Œdipe interrogeant le Sphinx<sup>(194, p. 125)</sup>; Jean Fisette, pour sa part, présente une analyse thématique et narratologique de « Bien-être », à l'aide du schéma actantiel<sup>(279b, p. 124)</sup>. Mais c'est surtout l'atmosphère des textes de Gauvreau qui retient l'attention : « *it is fantastic, absurd, and disturbing*<sup>(297)<sup>10</sup></sup> », selon Ray Ellenwood; Josée Belisle apprécie, quant à elle, « [l]es déroutantes visions surréelles du poète [qui] émergent d'un univers onirique hallucinant<sup>(261c, p. 11)</sup> »; tandis que Guy Robert souligne l'« ambiance

---

<sup>10</sup> « c'est fantastique, absurde et déroutant ». (Je traduis.)

surréaliste [qui] baigne la scène de sa lumière glauque et ambiguë, à l'ombre de Rimbaud, Ducasse, Apollinaire et Kafka<sup>(194, p. 125)</sup> ». C'est d'ailleurs cette « description ambiante et psychologique du décor » qui fait croire à Janou Saint-Denis que les pièces de Gauvreau seraient « plus accessibles à la technicité cinématographique qu'aux scènes mal équipées de Montréal<sup>(245, p. 110)</sup> ». Dans les divers articles et ouvrages commentant les textes de Gauvreau, l'accent est ainsi mis sur des considérations esthétiques et formelles, les trois objets poétiques et dramatiques donnant somme toute peu de prise à des lectures sociopolitiques comme celles dont fait l'objet le texte éponyme. Certes, Robert Myre dans *Chansons et poèmes de la résistance* fait d'« Au cœur des quenouilles » un symbole de subversion et de libération<sup>(160)</sup> et Pierre de Grandpré associe ces textes au « désir d'absolue contestation qui animait le groupe<sup>(157, p. 236)</sup> », mais ces lectures sont marginales. Au contraire, un auteur comme Paul Chamberland soutient que la constitution de l'histoire littéraire sur le modèle nationaliste du pays à construire a contribué à l'occultation de Claude Gauvreau, car, à son sens, « la poésie de Gauvreau paraît incontestablement exclue de la thématique de la fondation [...]. Tout se passe, explique-t-il, comme si l'œuvre était devenue “inintelligible” à une écoute formée par l'ensemble des œuvres appartenant à la poétique de la fondation<sup>11</sup>. » Inintelligibles en fonction d'une lecture nationaliste de l'histoire littéraire, les textes de Gauvreau sont plutôt inscrits dans une filiation d'artistes (celle de Rimbaud et compagnie) et dans le contexte sociohistorique mondial. Comme le souligne Jean-Marcel Duciaume, « ce théâtre naît d'une vision apocalyptique du monde, du bouleversement des valeurs, de l'excessif apporté à l'ordre de l'univers par la guerre. Le poète y lit l'homme déchiré et nié, pris aux pièges de la peur et de l'absurde<sup>(189, p. 333)</sup> ». Cette description de la dramaturgie de Gauvreau rattache donc l'auteur aux grands courants artistiques d'après-guerre (le théâtre de l'absurde, le surréalisme, l'existentialisme) plutôt qu'à une tradition nationale. Dans le même ordre d'idées, André-G. Bourassa situe le théâtre de Gauvreau à l'origine du théâtre moderne québécois<sup>(285, 294b, 335)</sup>, mais dans la filiation des auteurs européens que sont Pablo Picasso, Henri Pichette ou Julio Cortázar<sup>(271, p. 23)</sup>.

Bien que peu nombreux et souvent le fait des mêmes critiques (Robert, Fisette et Bourassa certes, mais aussi des critiques moins dominants dans le discours sur *Refus global*, tels

---

<sup>11</sup> Paul Chamberland, « Fondation du territoire », *Parti pris*, vol. 4, n<sup>os</sup> 9-12, mai-août 1967, p. 42.

Bélisle, Saint-Denis ou Duciaume), les OSS portant sur les trois textes inclus par Gauvreau dans le recueil automatiste suscitent une lecture fort différente de celle qui a été faite de « Refus global ». Insérés dans un cadre international et dans une optique esthétique, les textes de Gauvreau figurent, pour la critique, des exemples d'automatisme en poésie<sup>(104, 157, 159)</sup>, au théâtre<sup>(181, 204, 205)</sup> ou en littérature<sup>(112a, p. 17, 326, 341)</sup>. Les deux pièces incluses dans le manifeste, soit « Au cœur des quenouilles » et « Bien-être », reçoivent, de surcroît, l'aval de Jean-Pierre Ronfard qui les qualifie respectivement de « très belle pièce » et de « pièce merveilleuse, non seulement poétique, mais très dramatique<sup>(205)</sup> ».

Les trois textes de Gauvreau se voient donc légitimés par une appropriation disciplinaire qui leur permet de contrer l'obstacle de la pluridisciplinarité du recueil tout en évitant la lecture sociopolitique qu'induit le texte éponyme. D'ailleurs, même à l'intérieur des *Œuvres créatrices complètes*, une pièce comme « Au cœur des quenouilles » arrive à se démarquer : Pierre Nepveu, dans ses « Notes provisoires » sur le volume, la juge en effet « vraiment émouvant[te] » et la préfère aux expérimentations plus tardives de l'auteur qu'il qualifie d'« objet[s] bizarre[s]<sup>(225, p. 18)</sup> ». Les premiers textes que Gauvreau fait paraître dans *Refus global* peuvent donc constituer une porte d'entrée dans l'œuvre et préparer le lecteur aux poèmes explorés qui suivront. Ils jouent ainsi un rôle, non plus dans le contexte du recueil, mais dans celui de la production gauvréenne.

L'impact que ces lectures autonomes des composantes de Gauvreau ont pu avoir sur la réception du recueil est plutôt négligeable. Les trois textes sont fréquemment évoqués sans mention de leur inclusion originale dans *Refus global*<sup>(104, 105, 110, 225)</sup> ou avec un simple renvoi en note de bas de page<sup>(160, 163, 197)</sup>; c'est notamment le cas dans les textes de Bélanger<sup>(188)</sup>, Duciaume<sup>(189)</sup> et Saint-Denis<sup>(245)</sup> qui proposent de réelles lectures des textes gauvréens. L'évocation de ces composantes ne débouche donc pas sur une visibilité nouvelle pour le recueil, d'autant que d'autres critiques renvoient plutôt à l'édition des *Œuvres créatrices complètes*. De plus, les trois objets poétiques de Gauvreau sont souvent associés aux « vingt-six objets écrits par l'auteur entre 1944 et 1946 sous le titre *Les Entrailles*<sup>(271)</sup> », bien que *Les Entrailles* n'aient jamais fait l'objet d'une publication indépendante. Les trois textes appartiennent donc à la fois à la suite poétique, au recueil, puis aux *Œuvres créatrices complètes*, ce qui complexifie considérablement l'évocation de leur source, comme en

témoigne cette référence issue du texte de Janou St-Denis : « Extrait d'un objet dramatique, in *REFUS GLOBAL*, Éditions Mithra Mythe, Montréal, août 1948. Tiré de *LES ENTRAILLES*, in *ŒUVRES CRÉATRICES COMPLÈTES*<sup>(245, p. 71)</sup> ». Ce jeu de poupées russes est aussi à l'origine d'une confusion sur l'œuvre : Fernand Leduc confie par exemple à Lise Gauvin qu'« au moment de *Refus global*, [Gauvreau a] ajout[é] deux pièces au texte, *Bien-Être* et *Les entrailles*<sup>(340, p. 31)</sup> »; Guy Robert donne en référence « *Les Entrailles* (extraits) in *Refus global*, Montréal, 1948<sup>(164)</sup> »; et Marcel Bélanger affirme que « Gauvreau publie ses premiers textes, *les Entrailles*, à la suite de *Refus global*<sup>(188, p. 482)</sup> ». L'ambiguïté concerne donc à la fois l'origine des textes et le rapport qu'ils entretiennent avec « *Refus global* » : inclusion ou juxtaposition; interdépendance ou autonomie; ultériorité (« à la suite de » pouvant être lu dans l'espace comme dans le temps) ou simultanéité puisque ce même article évoque le « moment où paraiss[ent] *Refus global* et les premiers textes de Gauvreau<sup>(188, p. 482)</sup> ». En somme, lorsqu'elle est mentionnée, l'appartenance de ces trois textes au recueil *Refus global* est souvent marquée d'une confusion qui ne permet pas une mise en évidence du contexte de parution original; elle ne permet donc pas une réception du recueil par l'intermédiaire des textes de Gauvreau.

Dans une autre perspective toutefois, les OSS évoquant les composantes marginales de Gauvreau permettent d'envisager autrement non pas le recueil, mais le texte éponyme. En effet, l'hypothèse selon laquelle Gauvreau aurait contribué, « par la voie de discussions », à l'élaboration de « *Refus global* » « jette un nouvel éclairage sur le texte du pamphlet en l'associant autant aux écrits de Gauvreau qu'à ceux de Borduas<sup>(287b, p. 470)</sup> ». Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'à l'inverse des textes marginaux de Borduas qui servaient d'appuis aux lectures du texte éponyme, dans le cas des composantes de Gauvreau, c'est « *Refus global* » qui sert de source théorique pour expliquer la production gauvréenne. Dans son article « Le statut de l'énonciateur dans le discours pamphlétaire. Le cas Gauvreau », Jean Fisette fonde en effet son étude « sur une analyse antérieure du manifeste *Refus global* [*sic*]<sup>(238, p. 373)</sup> », et il en va de même dans les textes de Bourassa<sup>(225, 271)</sup>, de Bélanger<sup>(188, p. 484)</sup> ou de Nicole Hurtubise<sup>(196)</sup> qui citent tous « *Refus global* » pour expliquer un aspect d'une œuvre de Gauvreau.

En somme, l'intérêt de la critique pour « Bien-être », « Au cœur des quenouilles » et « L'ombre sur le cerceau » permet à ces textes une certaine survie à l'intérieur de l'œuvre de Gauvreau, bien que l'attention qui leur est portée soit fort mince en comparaison de celle accordée, par exemple, au recueil *Etal mixte* ou aux grandes pièces que sont *Les oranges sont vertes* et *La charge de l'original épormyable*. Quant au recueil, il ne bénéficie pas de la visibilité que pourrait lui offrir la réception autonome de ces textes puisqu'il apparaît uniquement comme une source dans le discours critique les concernant; de fait, c'est plutôt le texte de Borduas qui profite de la relecture offerte par les OSS portant sur Gauvreau. D'ailleurs, le discours sur Gauvreau n'est jamais très éloigné du discours sur Borduas, comme en témoigne la polémique « pour ou contre Gauvreau » qui naît dans *Le Devoir* à la parution de l'ouvrage de Jacques Marchand, *Gauvreau, poète et mythocrate*, et qui a toutes les apparences des polémiques concernant le rôle symbolique dominant accordé à Borduas<sup>12</sup>. Dans cette courte polémique (il s'agit en réalité d'un échange de deux lettres), François Charron, un des « disciples » des Automatistes, reproche vivement à Marchand ce qu'il décrit comme une « entreprise de falsification et de salissage pur et simple de l'aventure automatiste<sup>(249)</sup> » à travers la mise en évidence de l'aspect *self-made* du mythe de Gauvreau. De façon métonymique, Gauvreau incarnerait donc l'ensemble du mouvement et, du coup, il en acquerrait le statut d'intouchable. Mettre en doute l'authenticité de son discours est donc perçu comme une attaque à l'endroit de l'automatisme, de Borduas, et par ricochet, de la modernité québécoise et de la Révolution tranquille. Aussi Marchand, trouvant dans cette vive réaction une nouvelle preuve de sa thèse, se contente-t-il de répliquer : « Charron me rappelle que le mythe de Gauvreau est bien vivant<sup>13</sup> ». Or, comme le *mythe Borduas*, celui de Gauvreau tend à donner de la visibilité à l'homme plutôt qu'à l'œuvre. On peut, en ce sens, déplorer, encore aujourd'hui, que de grands pans de l'œuvre de Gauvreau restent à découvrir, entre autres les trois courts textes parus dans *Refus global* en 1948 qui jouissent pourtant du statut de premiers textes de création publiés par le poète.

---

<sup>12</sup> Voir *supra* « 7.4.2.4 La démythification », p. 431-432.

<sup>13</sup> Jacques Marchand, « *Opinion/*Qui est contre Gauvreau? », *Le Devoir*, 2 juin 1979, p. 28.

### 8.3 La danse ou l'espoir de survie : la lecture disciplinaire du texte de Sullivan

Françoise Sullivan, comme Claude Gauvreau, réduit *Refus global* au texte éponyme rédigé par Borduas et s'exclut, par le fait même, de sa production. Répondant à un questionnaire de l'*Action nationale* en 1998, elle affirme en effet :

À la question posée sur l'impact du Refus global sur ma carrière ou sur la société québécoise d'aujourd'hui, comment répondre en trois lignes sinon en admettant être touchée de l'intérêt enfin suscité par ce *texte* [...] <sup>(373c, je souligne)</sup>.

Toutefois, à l'inverse du traitement réservé à Gauvreau par la critique, Sullivan, mentionnée dans moins d'un cinquième des OSS du corpus, ne jouit pas d'une grande visibilité dans la réception du recueil. Quant aux 22 OSSP qui la concernent directement, ils paraissent pour la plupart après 1980, soit après la première rétrospective de son œuvre.

Déplorée déjà en 1974 par René Picard qui regrette « que les organisateurs de l'Exposition Automatiste tenue à Paris en 1971 n'aient pas jugé important de tenir compte de cette page du *Refus global* [qu'est "La danse et l'espoir"] et des documents photographiques réalisés par Riopelle [*sic*<sup>1</sup>] qui auraient pu l'illustrer<sup>(202)</sup> », l'occultation du texte, de son auteur et de ses chorégraphies fait néanmoins l'objet d'explications dans la réception subséquente. Le peu d'attention accordé à la danseuse serait dû, selon Ray Ellenwood, au caractère ponctuel de la représentation chorégraphique : « *Certain activities, écrit-il, such as dance and theatre presentations, are very ephemeral and so appear less important because few signs of them are left, even though they may have been crucial at the time*<sup>(325, p. xv)<sup>2</sup></sup> ». Comme je l'ai évoqué au chapitre précédent<sup>3</sup>, pour Patricia Smart, Rose-Marie Arbour et Johanne Lamoureux, c'est davantage la prédominance de la peinture sur les autres arts (le pictocentrisme) qui tend à reléguer dans la marge la production non picturale de Sullivan et celle des autres femmes du groupe. Sans en faire une cause de l'occultation, Louise Vigneault va plus loin en exposant la triple marginalisation – genrée, disciplinaire et identitaire – de Sullivan dans la sphère

<sup>1</sup> Les photographies sont bien de Maurice Perron. Picard corrige d'ailleurs l'attribution au moment de la republication de son texte dans la revue *Réflex* en 1982<sup>(273)</sup>. La confusion d'origine provient peut-être du fait que Riopelle filmait la performance de *Danse dans la neige* lors de son exécution en février 1948. (Voir à ce sujet, François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois*, Montréal, Lanctôt, 1998, p. 467-468).

<sup>2</sup> « Certaines activités, comme la danse ou la représentation théâtrale, sont très éphémères et apparaissent ainsi moins importantes en raison du peu de signes qui demeurent de celles-ci, et ce, même si elles ont pu être cruciales à l'époque. » (Je traduis.)

<sup>3</sup> Voir *supra* « 7.2.2.1 Discipliner : faire entrer dans le cadre du récit », p. 356-357.

artistique, elle qui, dans sa démarche multidisciplinaire, s'associe à l'Autre « primitif » et s'approprie des référents non occidentaux. Or, ces particularités sont aussi celles qui la font redécouvrir dans les années 1980 à la faveur des études féministes et des approches pluridisciplinaires, et ce sont aussi elles qui font que René Payant<sup>(270)</sup> préfère Sullivan à Borduas comme symbole de la production artistique contemporaine.

La réception autonome consacrée à Sullivan à l'intérieur du corpus portant sur *Refus global* s'amorce donc au tournant des années 1980 et s'articule autour de quatre événements : la parution de l'album *Danse dans la neige*<sup>(233)</sup> à la fin de 1977, les rétrospectives consacrées à l'artiste en 1981 par le Musée d'art contemporain et en 2003 par le Musée des beaux-arts de Montréal et la reprise, en 1988, de huit chorégraphies de Sullivan et de Jeanne Renaud datant des années 1940. Comme je viens de l'évoquer, on peut aussi ajouter à ces événements, le développement, dans les années 1990, des études féministes qui confèrent un intérêt nouveau aux femmes automatistes et à leur rôle dans le groupe. Bref, l'attention accordée à Sullivan est bien souvent liée à des événements ponctuels ou à des effets de mode qui lui redonnent temporairement de la visibilité dans la sphère culturelle.

Toutefois, lorsqu'il est question de Sullivan dans le discours critique, son texte « La danse et l'espoir » et, dans une moindre mesure, ses chorégraphies *Danse dans la neige* et *Black and Tan*, immortalisées dans le manifeste par la présence de deux clichés de Perron<sup>4</sup>, occupent une proportion considérable : ils sont mentionnés 83 fois sur 100 dans l'ensemble du corpus et 20 fois sur 23 dans les OSSP consacrés à l'auteur. Son texte fait aussi l'objet d'un nombre élevé de citations (84 % des OSSP le citent), en plus d'être réédité à quatre reprises : partiellement, dans l'anthologie *Musiques du Kébé* de Raoul Duguay<sup>(177)</sup> et dans l'histoire culturelle de Françoise Tétu de Labsade<sup>(318)</sup> et, intégralement, dans la revue *Ré-flex*<sup>(274)</sup> et dans l'ouvrage de Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec*<sup>(421)</sup>. Comme pour les textes marginaux de Borduas, la proportion élevée de citations s'explique par la nature théorique du texte « La danse et l'espoir » dont la dimension didactique est motivée par la forme initiale de conférence. Présenté comme un traité sur la danse (« *treatise on dance*<sup>(248)</sup> ») ou comme un « court essai<sup>(441)</sup> » et inclus parmi les composantes « théoriques<sup>(332, 357)</sup> » ou « essayistiques<sup>(442)</sup> » du recueil, le texte est convoqué pour expliciter la démarche de Sullivan,

---

<sup>4</sup> Il sera peu question ici de ces deux chorégraphies, j'aborderai plutôt les mentions des photos dans la section sur Perron (voir *infra* « 8.7 Maurice Perron : des photographies sans auteur ou sans *Refus global* », p. 519).

ainsi que sa conception de la danse : elle y « remet en question les principes de la danse académique et propose une vision de la danse spontanée, réflexe, liée à la “magie du mouvement” et vouée à l’expression des émotions<sup>(261c, p. 11)</sup> », en faisant voir notamment « l’importance primordiale des forces mystérieuses du subconscient dans l’acte créateur<sup>(272)</sup> ».

Davantage qu’un simple texte permettant d’expliquer la philosophie de Sullivan, « La danse et l’espoir » est aussi, comme l’ont noté les critiques, une « réflexion sur la danse, son passé, son actualité et son mode d’opération<sup>(265, p. 21)</sup>. » Il s’inscrit ainsi dans un cadre disciplinaire spécifique en proposant une histoire de la danse dans l’humanité, d’une part, et, d’autre part, en marquant lui-même un moment de l’histoire de la danse québécoise. Dans son histoire de la danse à Montréal, Iro Tembeck, malgré quelques erreurs factuelles et une interprétation douteuse du manifeste (qui viserait, selon elle, la « québéçisation de la vie » et donnerait un « avant-goût de l’approche péquiste<sup>(323, p. 106-107)</sup> »), fait bien voir l’importance du texte de Sullivan dans le champ chorégraphique québécois. Elle le qualifie significativement de « premier traité philosophique sur la danse écrit par une Québécoise<sup>(323, p. 108)</sup> », descriptif qui, depuis, a été repris par Albert Mathieu, critique de danse au *Devoir*<sup>(304)</sup>, Gilles Lapointe<sup>(422b, p. 30)</sup> et Louise Vigneault<sup>(421, p. 230)</sup>. Est dès lors conféré à cette composante du recueil un caractère inaugural au même titre que « Refus global »; Sullivan, comme Borduas, mais dans son cadre disciplinaire spécifique, « a été la première au Québec à définir les fondements et les moyens d’expression » de la danse moderne, « s’opposant avec véhémence à la fixité et la vacuité des formes traditionnelles<sup>(233)</sup> ». Aussi, aux yeux de la critique contemporaine, ce texte « apparaît[-il], avec le recul, comme l’annonce d’un mouvement qui mènera jusqu’à nos Ginette Laurin et Gilles Maheu<sup>(366b)</sup>. »

La réception de « La danse et l’espoir », on le constate, emprunte au discours de la réception du texte de Borduas le motif du caractère inaugural et, dans une moindre mesure, l’aspect prophétique. Il est du reste qualifié de « manifeste<sup>(283, 422c)</sup> », de « document corrosif<sup>(304)</sup> » pour l’époque, et même de « texte emblématique, voire mythique, fai[sant] figure de texte fondateur de la modernité en danse au Québec<sup>(422c, p. 66)</sup>. » La critique transpose ainsi les caractéristiques du discours dominant concernant « Refus global » au texte de Sullivan. Ce faisant, elle lui confère, dans le domaine de la danse, l’importance et la légitimité acquises par le texte éponyme dans le domaine socioculturel. La discipline chorégraphique tire dès lors partie d’un tel transfert symbolique : ayant son propre manifeste inaugural, elle

peut ainsi asseoir son autonomie et sa légitimité. « La danse et l'espoir » en vient effectivement à jouer un rôle similaire au texte éponyme : il apparaît comme l'évènement autour duquel s'organise l'historiographie de la discipline. Ainsi, la chronologie fournie par Tembeck à la fin de son volume s'articule en trois temps : « Précédant le *Refus global* », « Coïncidant avec le *Refus global* » et « Succédant le *Refus global* »<sup>(323, p. 287-289)</sup>, l'œuvre automatiste – et par synecdoque le texte de Sullivan – se trouvant dès lors érigé en pivot de l'histoire de la danse au Québec. L'intérêt dont jouit ce texte dans le domaine de la danse québécoise, où il est érigé en manifeste fondateur, est d'autant plus remarquable qu'à en croire Guillaume Sintès, il n'existerait qu'une dizaine de manifestes semblables en France et que « les historiographies chorégraphiques contemporaines n'en n[ont] pas retenu d'exemples fondateurs ou structurants du champ<sup>5</sup> ».

Dans une autre optique, le texte de Sullivan est aussi convoqué pour servir d'« illustrations [de l'automatisme] tirées d'autres domaines que la peinture<sup>(260)</sup> ». Son texte est perçu comme « défend[ant] les thèses centrales de l'automatisme<sup>(294b)</sup> », et plus encore, comme contenant « quelques-unes des idées les plus claires sur l'automatisme<sup>(194, p. 129)</sup> », si bien que Guy Robert affirme qu'« on pourrait utiliser ce texte de Françoise Sullivan pour tenter de résumer quelques-unes des lignes de force de l'automatisme montréalais<sup>(194, p. 131)</sup> ». Le texte « La danse et l'espoir » peut donc être saisi à la fois dans son cadre disciplinaire et dans le cadre de la philosophie du groupe automatiste en parallèle avec les autres composantes. Certes, cela ne diffère pas des textes de Gauvreau, par exemple, qui sont convoqués à la fois dans le domaine littéraire et dans les études sur le groupe, mais le texte de Sullivan, par sa nature théorique, permettrait une meilleure compréhension de la pensée automatiste; il est, pour reprendre les mots de Ray Ellenwood, « *very much in tune with the document as a whole*<sup>(297, p. 18)<sup>6</sup></sup>. »

Quant à l'appartenance du texte au recueil, elle est généralement mentionnée, bien que la danseuse et chorégraphe soit parfois désignée uniquement comme signataire du texte éponyme<sup>(211, 305)</sup> ou que certains OSS mentionnent la première forme du texte – celle de la conférence<sup>(233, 283)</sup> – plutôt que sa forme publiée. La plupart du temps cependant, la critique affirme que « La danse et l'espoir » « accompagn[e]<sup>(332, 375f, 451)</sup> » « Refus global » ou qu'il en

<sup>5</sup> Guillaume Sintès, « Le manifeste en danse », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3 : « Manifeste/s », automne 2013, p. 111.

<sup>6</sup> « très en phase avec le document dans son ensemble. » (Je traduis.)

constitue une « annexe<sup>(394)</sup> ». Pourtant, malgré cette relation de subordination, le texte de Sullivan est présenté comme un texte « important<sup>(234, 272)</sup> » en lui-même et non en fonction de son appartenance au recueil ou de son association avec « Refus global ». Ainsi, on peut, avec Rose-Marie Arbour, « supputer longuement sur l'importance qu'aurait eu le texte de Françoise Sullivan, *La Danse et l'espoir*, s'il avait été publié isolément du [*Refus global*]<sup>(332, p. 17-18)</sup> ». Dégagée de l'ombre du texte éponyme, la conception moderne de la danse présentée dans « La danse et l'espoir » aurait-elle pu susciter davantage de discussions dans le milieu culturel de l'époque et faire en sorte que ce texte acquiert une plus grande visibilité? Aurait-il pu s'imposer dans le domaine de la danse bien avant les années 1980, y instaurer une tradition de discours critique et devenir, plus tôt, ce texte fondateur que certains prétendent qu'il est? Ou, au contraire, serait-il passé inaperçu sans la visibilité offerte au recueil par le texte éponyme? Cela reste difficile à déterminer. Une chose semble toutefois certaine, c'est que, *a contrario* et *a posteriori*, ce texte, mentionné dans les catalogues des rétrospectives de Sullivan et, à trois reprises, dans une revue spécialisée en danse comme *Réflex*, crée de nouveaux lieux de réception pour le recueil. Celui-ci semble en effet plus connu – ou, à tout le moins, il est plus souvent mentionné – dans le domaine de la danse que dans celui de la littérature par exemple où les textes de Gauvreau ou le pamphlet de Borduas sont fréquemment présentés de façon autonome sans renvoi à leur premier contexte de parution.

Un dernier élément mérite d'être souligné à propos de la réception autonome de la production de Sullivan, lequel nous ramène à une considération évoquée au chapitre sept<sup>7</sup>, soit l'importance de la réception anglophone. Traditionnellement, le milieu anglophone s'est montré plus ouvert au développement de la danse moderne au Québec et cela se reflète jusque dans la réception contemporaine (1950-2008) de la production de Sullivan. Huit des OSS la mentionnant paraissent en effet en anglais<sup>(248, 262a, b, 305)</sup> (4 sont le fait de Ray Ellenwood<sup>(286a, b, 297, 325)</sup>), un paraît dans une revue bilingue<sup>(332)</sup> et un autre est un texte traduit de l'anglais<sup>(211)</sup>. Si cela peut paraître peu, il faut préciser que l'ensemble du corpus compte moins de 4 % de textes en langue anglaise, proportion qui double dans le corpus des textes mentionnant Sullivan. De surcroît, je rappelle que je n'ai retenu au corpus que les OSS parus au Québec et quelques textes étrangers ayant été cités dans la réception québécoise. Or, paraissent en

---

<sup>7</sup> Voir *supra* « 7.3.3.2 La réception anglophone », p. 404 et suiv.

Ontario plusieurs textes ou ouvrages sur la danse évoquant Sullivan et sa participation à *Refus global*, mais n'ayant pas eu d'échos au Québec. À titre d'exemple, l'édition Dance Collection Press/Presses Collection danse de Toronto a publié *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, de Allana Lindgren et l'*Encyclopédie de la danse théâtrale* dans laquelle est incluse une notice sur Sullivan rédigée par Iro Tembeck. Ces deux ouvrages mentionnent le fait que Sullivan « contribua un texte philosophique [*sic*] intitulé La Danse et l'espoir à la collection d'essais du manifeste automatiste<sup>8</sup> », texte auquel Lindgren consacre sept pages<sup>9</sup> dans sa monographie. Cet ouvrage, qui retrace une partie de la carrière de Sullivan en regard de son passage au studio de danse de la fille du célèbre anthropologue Franz Boas, positionne Sullivan dans un cadre plus large que celui de la danse québécoise. Lindgren affirme en effet : « *While many people consider Sullivan one of the mothers of modern dance in Quebec, few are aware of the legacy she inherited from her teachers in New York* » et précise que son « *essay, "Dance and Hope", avoids specific criticism of her province and its institutions to discuss instead the revolutionary potential of dance to achieve humanitarian goal*<sup>10</sup>. » Sortant le texte de son contexte culturel immédiat, Lindgren évite de restreindre sa lecture au contexte historique de la danse au Québec et peut évaluer le poids de l'influence étrangère sur la pratique et la conception de la danse de Sullivan. De même, comme elle le souligne, « *knowing that "Dance and Hope" was not written specifically for the manifesto opens the doors for other areas of analysis such as anthropology*<sup>11</sup>. » En faisant abstraction du contexte premier de parution – lequel n'était en effet pas le résultat d'une intention précise au moment de la rédaction de la conférence –, Lindgren peut envisager le texte de Sullivan autrement, c'est-à-dire en dehors des divers paradigmes de lectures – nationaliste, artistique, littéraire, surréaliste – qu'induit le recueil pour le rattacher davantage à la carrière et à la formation de son auteur.

<sup>8</sup> Iro Valaskakis Tembeck, « Françoise Sullivan », dans Susan Macpherson (rédac.), *Encyclopedia of Theatre Dance in Canada/Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*, Toronto, Dance Collection Press/Presses Collection danse, 2000, p. 564.

<sup>9</sup> Allana Lindgren, « "Dance and Hope" », *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, Toronto, Dance Collection Press/Collection Danse Presses, 2003, p. 86-92.

<sup>10</sup> « Alors que plusieurs personnes considèrent Sullivan comme une des mères de la danse moderne au Québec, peu sont conscients des legs dont elle a hérités de ses professeurs newyorkais »; « son essai "La danse et l'espoir" s'écarte de la critique spécifique de sa province et de ses institutions pour discuter plutôt du potentiel révolutionnaire de la danse dans l'atteinte d'un objectif humanitaire. » (*Ibid.*, p. 11. Je traduis.)

<sup>11</sup> « savoir que "La danse et l'espoir" n'a pas été écrit spécifiquement pour le manifeste ouvre la porte à d'autres champs d'analyse, comme l'anthropologie. » (*Ibid.*, p. 87. Je traduis.)

En ce sens, elle propose une lecture similaire et contemporaine à celle de Louise Vigneault dans la sphère francophone qui soutient qu'un texte comme « La danse et l'espoir » sort « des cadres de la réalité culturelle locale<sup>(421, p. 235)</sup> » pour puiser ses référents dans les cultures primitives.

En somme, le texte de Sullivan, même s'il jouit d'une réception relativement faible en comparaison d'autres composantes marginales, est considéré comme un texte majeur lorsqu'il est commenté, que ce soit à l'intérieur du discours sur *Refus global* où il apparaît comme une synthèse théorique élargissant la portée de l'automatisme ou à l'intérieur de la sphère disciplinaire de la danse dans laquelle la critique lui octroie un statut similaire au texte éponyme. La réception disciplinaire, de même que la réception anglophone, offre donc une possibilité de survie du texte de Sullivan en dehors du recueil. Parallèlement, le fait que l'appartenance première du texte à *Refus global* soit fréquemment mentionnée – même si c'est parfois pour s'en distancier – permet au recueil de bénéficier de nouveaux lieux de réception en marge du discours dominant relevant des domaines littéraire, plastique et sociopolitique.

#### 8.4 « L'œuvre picturale est une expérience » : la fable du docteur Cormier

Bruno Cormier est assurément l'auteur de la composante marginale de *Refus global* qui a fait l'objet du moins de commentaires. En effet, seuls 2 OSSP lui sont consacrés et, parmi les 69 OSS qui l'évoquent ou les 54 qui mentionnent son texte, 41 le font uniquement dans le cadre d'une énumération des auteurs ou des composantes du recueil. Jamais réédité en dehors des éditions du recueil, « L'œuvre picturale est une expérience » demeure donc un texte peu commenté, voire oublié dans l'histoire du mouvement; Henri Barras déplore d'ailleurs « qu'aucun exégète [...] ne s'en soit souvenu, lorsqu'il fut question de célébrer la parution du fameux manifeste<sup>(425)</sup> » en 1998. Ainsi, à l'exception des deux OSSP consacrés à l'auteur, sur lesquels je reviendrai, la survie de l'œuvre (autre que simplement nominative) n'est assurée que par la dizaine d'articles qui l'abordent à l'intérieur de la réception du recueil. Parmi ceux-ci, presque tous (12/13) en citent un extrait, signe que ce texte, comme les composantes marginales de Sullivan et de Borduas, est classé parmi les « textes doctrinaux<sup>(234)</sup> », « essayistiques<sup>(442)</sup> », « théoriques<sup>(357)</sup> » du recueil, lesquels permettent d'expliquer la conception de l'art des Automatistes.

Les critiques qui l'évoquent apprécient particulièrement du texte de Cormier sa combinaison de notions d'histoire de l'art, de style littéraire et de rigueur scientifique qui le compose. Ce court essai est ainsi décrit comme un « complément d'ordre scientifique<sup>(260)</sup> » recourant au procédé rhétorique de la « preuve par analogie<sup>(234)</sup> » pour expliciter le « double dynamisme de l'expérience et de l'expérimentateur<sup>(261c, p. 11)</sup> », c'est-à-dire « l'activité du peintre et celle du “spectateur”<sup>(152, p. 62)</sup> ». Dans le même ordre d'idées, les commentateurs soulignent la « plus grande précision de vocabulaire<sup>(194, p. 128)</sup> » de Cormier par rapport au lexique de Borduas critiqué pour son aspect sibyllin, précision qui, selon Guy Robert, est « due à ses études de médecine et de psychologie<sup>(194, p. 128)</sup> ». Jean Fisette fait également le lien entre la formation scientifique de Cormier et la forme que prend son texte lorsqu'il soutient que sa manière de raconter l'évolution de l'art pictural en fonction des acquis successifs est « fondé[e] sur le modèle de l'avancement des connaissances dans les sciences physiques<sup>(279c, p. 856)</sup> ». Plus largement, Josée Bélisle situe la pensée automatiste dans le contexte des recherches de l'époque; reprenant les propos de Cormier lui-même, elle écrit : « Bruno Cormier conclut que l'émergence du langage pictural automatiste est inéluctable en ces temps

où Freud, Breton et leurs disciplines explorent le monde de l'inconscient et en mettent à nu les structures psychiques<sup>(426a, p. 15)</sup>. » En somme, la réception du texte de Bruno Cormier élargit le spectre de l'automatisme et du recueil en les faisant participer du contexte scientifique et intellectuel de la fin des années 1950, marqué par une volonté de rigueur scientifique dans les sciences humaines et par les explorations freudiennes de la conscience humaine, explorations reprises dans le domaine artistique par les Surréalistes. Pour Henri Barras d'ailleurs,

la pérennité de ce texte vient [...] du fait que l'humaniste forcément généreux et le scientifique rigoureux qu[']était [Cormier], aient, l'un et l'autre, débordés du cadre strict de l'art pour embrasser, par l'aspect idyllique de sa voix sage, le phénomène global de la création<sup>(425)</sup>.

Or, si Barras parle ici de pérennité, c'est bien au sens de maintien de la pertinence du propos et non de survie dans la mémoire, puisque, on l'a vu, il regrette l'oubli dans lequel est tombé l'essai du futur psychiatre. Pierre Gauvreau, ami d'enfance de Cormier, souligne aussi cette occultation lors des célébrations du 50<sup>e</sup> anniversaire de la parution : lorsqu'on lui demande si le recueil est l'« œuvre des peintres automatistes », il répond qu'avec une telle paraphrase, « [o]n oublie tous les autres » auteurs du recueil, dont « ce psychiatre, très connu de par le monde, Bruno Cormier<sup>(367o)</sup> ». La reconnaissance de Cormier relèverait donc plutôt, selon les qualificatifs de Gauvreau, de sa carrière dans le domaine de la psychiatrie que de sa participation à *Refus global*.

Le docteur Bruno Cormier, qui a fondé en 1955 la clinique de psychiatrie légale de l'Université McGill, figure en effet, selon les historiens de la criminologie, parmi les « trois personnes qui furent à l'origine de ce qu'est aujourd'hui la "communauté criminologique de Montréal"<sup>1</sup> » et il est également considéré par certains comme le père de la psychiatrie légale au Canada (« *the Father of Forensic Psychiatry in Canada*<sup>(383, p. 74)</sup> »). À la fois centre d'enseignement, de recherche et de formation universitaire, la clinique de l'Université McGill est associée au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul où sont introduits pour la première fois au Canada les services d'interventions psychiatriques en milieu carcéral. Cormier devient ainsi le « premier professionnel de la santé mentale, nommé officiellement dans le cadre des services

---

<sup>1</sup> Denis Szabo, « Histoire d'une expérience québécoise qui aurait pu mal tourner... », *Criminologie*, vol. 10, n° 2, 1977, p. 9.

pénitentiaires du gouvernement fédéral<sup>2</sup>. » Ainsi, si Cormier « *had been part of the history*<sup>(383, p. 74)</sup> », c'est peut-être moins en tant que collaborateur à *Refus global*, comme le soutient une de ses collègues, qu'en tant que psychiatre, comme en témoignent les mentions qui sont faites de lui dans divers articles sur l'histoire de la criminologie au Québec<sup>3</sup>, ainsi que le bel ouvrage que lui ont consacré Renée Fugère et Ingrid Thompson-Cooper à titre posthume. Les deux tomes de *Breaking the chains: Bruno M. Cormier and the McGill University Clinic in Forensic Psychiatry* comprennent, d'une part, une série de témoignages des collègues et amis de Cormier – dont Pierre Gauvreau – et, d'autre part, une collection de ses articles scientifiques. L'ouvrage provenant du domaine de la psychiatrie clinique, il est surprenant d'y trouver autant de références à la participation de Cormier au groupe automatiste et à « *Refus global* ». Certes, Pierre Gauvreau évoque la jeunesse de son ami d'enfance, les poèmes et les pièces de théâtre d'influence claudélienne qu'il écrivit dans les années 1940, sa contribution à *Refus global*, ainsi que son rôle important dans la conservation des œuvres automatistes de cette époque<sup>(383, p. 3-11)</sup>, mais plusieurs autres textes mentionnent également le passé de l'homme pour expliquer ses préoccupations en tant que psychiatre. Autrement dit, « *[they] try to relate the earlier art to the later science*<sup>(383, p. 121)</sup> » : « *the impulse that impelled the young Cormier to sign the revolutionary manifesto Refus global in 1948 also explains the older Dr. Cormier's hatred of prisons and imprisonment, as well as his life-long passion for liberty and liberation*<sup>(383, p. x)</sup><sup>4</sup> », écrit par exemple Cyril Greenland dans l'avant-propos de l'ouvrage. Une autre collègue, le décrivant comme un « praticien “engagé” », soutient que

son engagement comme signataire du Refus global est resté vivant en lui tout au long de sa vie, signifiant par là son désir d'être à la marge des idées reçues, d'être en bordure dans le décentrement qui peut laisser surgir la création artistique... ou le travail de l'inconscient<sup>(383, p. 46-47)</sup>.

Ainsi, la postérité de Bruno Cormier dans le domaine de la psychiatrie et de la criminologie ne serait pas distincte de sa participation au manifeste automatiste. Guy Mersereau, qui a

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10. Voir également à ce sujet : Jean Poupart, « L'institutionnalisation de la criminologie au Québec : une lecture sociohistorique », *Criminologie*, vol. 37, n° 1, 2004, p. 71-105.

<sup>3</sup> Voir, entre autres, les deux articles évoqués précédemment, ainsi que Marc Le Blanc, « Inventaire de la recherche criminologique au Québec : 1949-1969 », *Acta Criminologica*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 171-207.

<sup>4</sup> « ils essaient de relier l'art de la première heure à la science qui a suivie » : « l'impulsion qui a poussé le jeune Cormier à signer le manifeste révolutionnaire *Refus global* en 1948 explique aussi la haine postérieure de Cormier pour les prisons et l'emprisonnement, tout autant que sa passion, tout au long de sa vie, pour la liberté et la libération. » (Je traduis.)

travaillé avec lui, compare d'ailleurs sa façon de gérer ses relations de travail – et notamment son goût pour les collaborations interdisciplinaires – à l'égrégore automatiste<sup>(383, p. 124)</sup>.

En somme, parmi les 16 témoignages que contient le premier OSSP sur Bruno Cormier, 10 évoquent sa participation au mouvement automatiste et sa signature de « Refus global », mais 2 seulement – dont celui de P. Gauvreau – mentionnent et citent « L'œuvre picturale est une expérience ». Ceci ne permet certes pas d'assurer une survie au texte ni de fournir un nouveau lieu de réception au recueil. Néanmoins, Cormier s'y voit immortalisé pour sa contribution à la psychiatrie légale, laquelle, aux dires de plusieurs, procède des mêmes engagements et des mêmes principes que ceux qui régnaient chez les Automatistes, soit la liberté de pensée<sup>(383, p. 85)</sup>, la « croyance en la valeur intrinsèque de l'homme<sup>(383, p. 87)</sup> » et la nécessité de dénoncer la société répressive et autocratique<sup>(383, p. 207)</sup>.

Le deuxième OSSP est un article d'Henri Barras rendant compte de deux événements en l'honneur du psychiatre ayant eu lieu en 2004. D'abord, l'Institut Philippe-Pinel, qu'il a contribué à fonder, inaugure le Hall Bruno-Cormier dans lequel se côtoient des œuvres offertes par les signataires de « Refus global » et d'autres réalisées par des patients ou des membres du personnel. Simultanément a lieu, à l'Édifice du Bon Pasteur, l'exposition *Coup d'aile imprévisible – pour le renouvellement du monde* organisée par la Fondation des Impatients, groupe d'aide en santé mentale par le biais de la création artistique. Cette exposition réunit des œuvres de patients récents et d'autres réalisées par les patients de Cormier entre 1948 et 1950, alors qu'il travaillait au Allan Memorial Hospital de Montréal où il explorait le potentiel de la création dans le traitement des individus souffrant de maladie mentale. Le compte rendu que fait Henri Barras de cette exposition le conduit à commenter longuement le texte dont l'exposition tire son titre. Barras voit, dans l'« allégorie pastorale » de l'oiseau et du chasseur proposée par Cormier, une stratégie rhétorique « pour le bénéfice des non-initiés à l'art – ceux à qui s'adressait le manifeste – », c'est-à-dire un moyen de mettre en évidence la « part active que doit endosser le “regardeur”<sup>(425)</sup> » pour que l'expérience artistique opère. Sa lecture qui fait de « “L'œuvre picturale est une expérience” [une] partie intégrale de l'édition originale de *Refus global*<sup>(425)</sup> » interroge donc le rôle du texte à l'intérieur du recueil : rôle pédagogique, d'une part, mais également rôle d'autorité car, selon Barras, Cormier, par son texte, « apporte [...] sa caution d'homme de science, au

nécessaire coup de pied au cul prôné par Borduas et ses amis [...] aux détenteurs du “Pouvoir” pour le “renouvellement du monde”<sup>(425)</sup>. »

Cet article, qui est le seul à fournir une véritable lecture du texte de Cormier, met donc en évidence l’originalité et l’intérêt de celui-ci, lesquels résideraient dans la stratégie didactique adoptée (celle de l’allégorie) et dans le point de vue de son auteur, seul membre du groupe automatiste à ne pas œuvrer dans le domaine artistique. Aussi, pour Barras, « la fable du docteur Cormier touche à l’essentiel : à la nécessité vitale de la création » et, pour cette raison, écrit-il, « L’œuvre pictural est une expérience » est un « texte profondément humain<sup>(425)</sup> ».

Pourtant, malgré sa portée universelle, l’originalité de sa forme rhétorique, la précision de son vocabulaire permettant de saisir l’expérience automatiste et son inscription dans le contexte scientifique et intellectuel de l’époque, ce texte a été peu lu et peu commenté en dehors de la réception du recueil, elle-même restreinte en comparaison à l’accueil réservé au texte éponyme. Cette réception autonome, réduite à deux textes, témoigne toutefois de l’intérêt qu’il peut avoir dans le domaine de la psychiatrie pour penser les rapports entre art, santé mentale et épanouissement individuel. Ainsi, sa survie relative dans l’histoire repose autant sur le statut acquis par Cormier dans sa carrière de psychiatre que sur sa parution initiale dans le recueil *Refus global*. À l’intérieur de celui-ci, il passe d’ailleurs inaperçu, notamment parce que, comme le fait remarquer Pierre Gauvreau dans le passage cité plus haut<sup>(367o)</sup>, en confinant *Refus global* et l’automatisme au monde de l’art ou à une prise de position sociopolitique, la critique oublie la participation de Cormier et l’intérêt du groupe pour la psychologie et notamment pour les questions entourant les phénomènes de conscient et d’inconscient.

## 8.5 « Qu'on le veuille ou non... » : le texte de Leduc confiné à *Refus global*

Contrairement à Claude Gauvreau et à Françoise Sullivan, Fernand Leduc, bien qu'il soit à Paris au moment de la genèse de *Refus global*, en revendique une part de la paternité, le qualifiant d'« entreprise commune<sup>(219a, p. 8)</sup> » et le désignant à l'aide du possessif pluriel « *notre* manifeste<sup>(219a, p. 8, je souligne)</sup> ». Son texte, sous forme de tract, occupe d'ailleurs une place importante dans le recueil, place qui lui assure en retour une visibilité qu'il ne trouve pas, on le verra, dans une réception autonome.

Évoqué dans 61 des 82 OSS (74 %) qui mentionnent Leduc, le court texte jouit d'une assez bonne diffusion. Bien qu'il ne soit cité qu'à 25 reprises, il est réédité individuellement dans l'édition des écrits de Leduc<sup>(266)</sup>, dans l'essai-témoignage de Thérèse Renaud<sup>(429)</sup> et dans l'ouvrage de Ray Ellenwood<sup>(325)</sup>; la page manuscrite est aussi reproduite dans 3 OSS<sup>(143, 291, 311)</sup> qui la donnent à voir autant qu'à lire. En outre, même si, parmi les 61 mentions du texte, 37 sont des énumérations des composantes du recueil, celles-ci proposent néanmoins des lectures minimales du texte grâce aux différentes appellations dont il est l'objet : « Qu'on le veuille ou non... » est ainsi qualifié, selon les critiques, de « tract révolutionnaire<sup>(147b)</sup> », de « manifeste<sup>(178, 311, 325, 351)</sup> », de « proclamation<sup>(153b, 187b, 199, 232)</sup> », de « diatribe<sup>(260)</sup> », de « placard publicitaire<sup>(234)</sup> », de « page-affiche<sup>(194)</sup> », de « montage poétique<sup>(279c)</sup> » ou de « poème avènementiel<sup>(221)</sup> ». Ces exemples témoignent de l'originalité de la forme choisie par Leduc, laquelle ne se laisse pas aisément classifiée. Ils révèlent aussi les différents statuts que la critique confère au texte, parmi lesquels deux types de lectures se dégagent : d'une part, la lecture de type contestataire, qui rattache le texte au genre pamphlétaire ou à une forme de discours persuasif, comme la publicité; d'autre part, la lecture littéraire qui associe le texte à un poème, entre autres en raison de sa disposition graphique (on le compare, par exemple, au « coup de dés » de Mallarmé<sup>(279c)</sup>). Dans les faits, les critiques entremêlent le plus souvent ces deux lectures, insistant sur la qualité littéraire du texte pour en montrer l'efficacité rhétorique. Ils en retiennent l'« écriture lapidaire<sup>(260, p. 57)</sup> » et les « termes concis<sup>(261c)</sup> » qu'ils jugent plus efficaces que « certaines verbosités du discours automatiste<sup>(260, p. 57)</sup> » et en soulignent la force illocutoire : « de tout *Refus global* », ce court texte est, selon Bernard Teyssède, « la page la plus violente, la plus exaspérée<sup>(178)</sup> », alors que François-Marc Gagnon le considère comme « le plus violent<sup>(384, p. 491)</sup> » et « le plus révolutionnaire du manifeste<sup>(315)</sup> ».

En insistant ainsi sur la virulence du texte de Leduc et sur sa capacité de provoquer un effet chez ses lecteurs, les critiques l’inscrivent pleinement dans la logique manifestaire de *Refus global*. C’est d’ailleurs dans ce contexte – à l’intérieur du recueil – qu’il est le plus souvent commenté : il est décrit comme « *the aggressive little manifesto which made up the final page*<sup>(286)</sup> » ou comme la « conclusion qui illustre le texte de Borduas<sup>(315)</sup> », qui s’en fait l’écho<sup>(325)</sup> et qui, plus largement, « résum[e] de façon vigoureuse l’ensemble de la vision du groupe<sup>(384, p. 491)</sup> ». Guy Robert, juge pour sa part qu’en « bouclant ainsi la boucle par un retour provoquant[, “Qu’on le veuille ou non...”] efface quelque peu les apports très positifs des sept textes précédents<sup>(194, p. 133)</sup>. » Lu dans la logique du recueil, le texte de Leduc apparaît donc comme une synthèse, un résumé, une « étonnante ellipse<sup>(279c, p. 857)</sup> » du texte éponyme de Borduas et du manifeste dans son ensemble. En tant que « ponctuation finale<sup>(194, p. 133)</sup> » – dernière trace de la lecture dans la mémoire –, il influe sur la perception que le lecteur conserve de l’œuvre, contribuant notamment à la prédominance, dans le discours critique, de l’aspect révolutionnaire, subversif et pessimiste attribué au recueil. Il est d’ailleurs notable qu’à partir des années 1990, les critiques axent leur lecture sur la vision apocalyptique contenue dans le texte, soit sur ce « ton apocalyptique [...] appelant une destruction radicale et une régénération espérée, après la déflagration globale<sup>(395, p. 85)</sup> », sur ce nécessaire « sacrifice [...] d’une nouvelle guerre mondiale » dans laquelle « les œuvres d’art à venir seront “sœurs de la bombe atomique”<sup>(392c)</sup>! » René Viau, en 2002, explique cet intérêt pour le « chaos originel » chez les Automatistes par le fait que « le nouvel esprit pictural qui voit le jour correspond aux vertiges et aux angoisses d’une époque qui découvre à la fois la préhistoire et les origines de l’homme avec Lascaux tout en prenant conscience de la menace atomique<sup>(420, p. 116-117)</sup> », tandis que François-Marc Gagnon – qui consacre trois pages de sa *Chronique du mouvement automatiste* au texte de Leduc – le rapproche des diverses positions (fatalisme, négativisme ou internationalisme) envers la Guerre froide<sup>(384, p. 492)</sup>. Dans tous les cas, le texte de Leduc induit, comme celui de Borduas, une lecture de type sociopolitique, mais, dans le cas du tract final, celle-ci est ancrée dans une perspective plus large que le contexte national. La lecture qu’en fait la critique à l’intérieur du recueil permet ainsi un élargissement de la contextualisation de la position automatiste en fonction du climat mondial, perspective peu présente dans la réception focalisée sur le texte éponyme, plutôt nationaliste.

La prise en compte du texte de Leduc a donc une double conséquence sur la réception du recueil et du texte éponyme dont il synthétise le propos : d'une part, par son apparence de tract à visée revendicatrice, il légitime une lecture de l'œuvre liée à la subversion et à la démarche révolutionnaire et, donc, à un ancrage sociopolitique; d'autre part, cet ancrage est élargi, permettant d'éviter l'obstacle de la lecture nationaliste et, du même coup, de renouveler la lecture en regard du contexte sociopolitique et artistique mondial. En outre, la forme du texte, rapprochée du poème graphique, conduit à une lecture qui place l'œuvre d'art au cœur de la révolution : elle est cette « bombe atomique » rendant possible l'avènement d'une nouvelle mentalité et d'une nouvelle civilisation, comme le clame Leduc.

Le plus souvent reçu à l'intérieur de la logique du recueil dans laquelle il joue le rôle de synthèse et de clôture percutante, le texte de Leduc a toutefois eu peu d'occasions de survie hors de ce premier contexte de parution. Proportionnellement, il est en effet moins commenté dans la réception autonome consacrée à Leduc que dans les OSS concernant « *Refus global* ». Ceci peut s'expliquer par la forme de tract adoptée par Leduc qui confère au texte une existence éphémère sans l'inclusion dans un cadre plus large de réception, mais aussi par le fait que plusieurs des OSSP concernant Leduc sont des entretiens ou des témoignages, lieux de discours qui se prêtent mal aux commentaires analytiques sur un texte. Sont alors plutôt retenus le rôle de Leduc dans la genèse du recueil ou sa remise en cause du manifeste dans les mois suivant la parution, alors qu'ayant découvert les écrits de Raymond Abellio, il met en doute « la pseudo-philosophie contenue dans le *Refus global*<sup>(219a, p. 9, cité dans 260, p. 58)</sup> » et souhaite en proposer « une ouverture, un dépassement, ou mieux [un] prolongement possible<sup>(260, p. 62)</sup> ». La critique retient donc de Leduc sa qualité d'« intellectuel et [d'artiste le] plus instruit du groupe<sup>(343)</sup> », ainsi que son rôle de « propagandiste et [de] théoricien de l'Automatisme<sup>(260)</sup> », mais elle recourt peu à son pamphlet « Qu'on le veuille ou non » pour appuyer ces observations.

André Beaudet qui édite, en 1981, les écrits de Leduc explique ainsi le peu d'attention accordée à sa production écrite : « [l]e fait qu'il ait choisi l'exil, fût-il volontaire, est pour beaucoup dans cette occultation : lorsqu'il est question de l'automatisme, par exemple, il est très rarement fait appel à lui et encore moins à ce qu'il a pu écrire<sup>(266, p. xix)</sup> ». Si l'hypothèse est intéressante, on peut également attribuer cette négligence à l'attitude de Leduc qui conçoit

*Refus global* comme le « point tournant » dans sa pensée et dans son œuvre<sup>(260, p. 62)</sup>, comme le « point de résolution, l'aboutissement » du projet automatiste, après quoi, confie-t-il, « il fallait passer à autre chose<sup>(340, p. 43)</sup> ». Dans les années 1950, Leduc délaisse en effet l'automatisme pour explorer les possibilités offertes par l'abstraction géométrique (les contrastes et les interactions entre les couleurs posées en aplats créant des jeux d'intensités lumineuses). La carrière de Leduc s'étant prolongée bien au-delà de *Refus global*, plusieurs textes ou ouvrages portant sur le peintre n'ont d'ailleurs pas été retenus au corpus puisque sa participation au manifeste n'y était pas ou à peine évoquée. Aussi, même si certains critiques affirment que Leduc « a été l'âme première<sup>(260, p. 17)</sup> » de *Refus global*, qu'il a eu une influence fondamentale en initiant l'idée d'un manifeste<sup>(394)</sup> ou qu'il en a été, avec Borduas et Gauvreau, « l'un des acteurs de premier plan et, peut-être, le critique le plus exigeant<sup>(266, p. v)</sup> », dans la carrière du peintre, la période automatiste ne correspond qu'à un épisode relativement court duquel Leduc se détache, du reste, rapidement. S'il y revient fréquemment dans des entretiens, c'est, semble-t-il, d'abord à la demande de certains commentateurs et à la faveur des commémorations décennales. À l'intérieur des catalogues rétrospectifs de son œuvre, l'épisode *Refus global* occupe une place somme toute mineure. De même, s'il joue un rôle important dans l'économie du recueil, le texte « Qu'on le veuille ou non... » possède un statut plutôt anecdotique une fois replacé dans la carrière de Leduc.

En définitive, il semble bien que le tract de Leduc n'existe qu'en fonction de son premier contexte de parution, que sa lecture ait été confinée au recueil *Refus global*. Sa réédition dans *Les îles de lumière*, recueil des écrits du peintre, permet certes une certaine forme de survie du texte, mais celui-ci, coincé entre deux lettres à Borduas, perd de son efficacité pamphlétaire : présenté comme le texte que Leduc envoie à Borduas pour sa contribution à *Refus global*, il est réduit au statut d'archive liée à la genèse du manifeste; le sens du texte ou sa portée à l'intérieur du recueil ne sont pas interrogés, mais plutôt effacés par le nouveau contexte de parution. Ainsi, la quasi-absence de commentaires sur le tract dans les OSSP portant sur Leduc ne permet pas d'affirmer que ce texte jouit d'une réception autonome; par le fait même, il n'offre pas au recueil une nouvelle voie de réception. Tout au plus, sa lecture peut-elle conduire à une réévaluation du cadre sociopolitique, mondial plutôt que national, par rapport auquel se situe la réflexion contenue dans *Refus global*.

## 8.6 La couverture de Riopelle : donner à voir le recueil

On pourrait s'étonner de ce que Riopelle soit mêlé de près ou de loin au manifeste automatiste *Refus global*. Certes lui et sa femme Françoise l'ont signé dans le temps, mais [...] [c]ontrairement à Paul-Émile Borduas, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Fernand Leduc et Françoise Sullivan, qui non seulement l'avaient signé mais y avaient contribué de quelques écrits, Riopelle s'était contenté de le signer. Il est vrai qu'on avait utilisé une de ses aquarelles pour orner la couverture et qu'une de ses œuvres était reproduite à l'intérieur au même titre que celles de quelques autres signataires.

Pourtant, à lire Claude Gauvreau [...], on se persuade aisément que la part prise par Riopelle dans l'idée même du manifeste et dans les circonstances de son lancement est loin d'être négligeable<sup>(399, p. 12)</sup>.

Ainsi s'amorce le texte que François-Marc Gagnon publie, en 2000, dans le catalogue de l'exposition *Riopelle. Un lieu de liberté*<sup>(399)</sup>. Ce passage à la dialectique complexe témoigne du caractère problématique que Gagnon attribue à la participation de Riopelle au recueil *Refus global*. À la fois initiateur du projet, signataire du texte, concepteur de la couverture et défenseur du manifeste après sa parution, le rôle de Riopelle, tant dans la production que dans la réception de l'œuvre automatiste, ne peut en effet être qualifié de négligeable. L'étonnement que Gagnon pressent de la part des lecteurs ne repose pas sur le caractère improbable d'une telle participation, mais plutôt sur la révélation même qu'elle peut constituer pour des personnes pourtant au fait de la carrière et de la production de Riopelle.

En effet, à l'intérieur du discours critique sur le peintre, l'épisode *Refus global* occupe une place mineure. Déjà, dans les années 1960, les sections consacrées à Riopelle dans des ouvrages d'histoire de l'art comme *École de Montréal* de Guy Robert<sup>(136)</sup> et *La peinture au Canada* de Barry Lord<sup>(144)</sup> se concentrent sur la production picturale du peintre et ne mentionnent pas sa participation à *Refus global*. Quant à lui, Jacques Ferron retient plutôt la notoriété acquise par Riopelle qui, dès 1959, jouit d'« une cote internationale » et roule « en sport-car dont il a une collection<sup>(113)</sup> ». De même, à l'autre extrémité de la carrière du peintre, soit au moment de sa mort en 2002, il est peu fait référence à *Refus global* dans le discours posthume consacré à Riopelle : sur les 48 articles qui paraissent dans *La Presse* et dans *Le Devoir* dans la semaine suivant son décès, seuls 9 (soit moins de 20 %) évoquent l'épisode *Refus global* et ont, par le fait même, été retenus dans le corpus à l'étude. Les auteurs des éloges funèbres s'arrêtent plutôt, comme Ferron, sur « la stature [de] mégavedette, [de] géant,

[de] monstre sacré » de Riopelle, stature qui en fait « une fierté de ce coin du monde, un trésor national<sup>1</sup> », au dire de Stéphane Baillargeon qui, reprenant les mots du dernier galeriste du peintre, intitule un de ses articles « “c’est notre Picasso<sup>2</sup>” ». Bref, de la même façon que chez Leduc, l’ampleur et la fulgurance de la carrière de Riopelle tendent à faire oublier sa participation à *Refus global*<sup>3</sup>, d’autant que, comme Leduc, Riopelle prend rapidement ses distances d’avec l’automatisme et s’installe à Paris à la fin de 1948, rompant ainsi avec le groupe.

Comme plusieurs catalogues, articles et monographies qui n’évoquent pas la contribution de Riopelle au recueil automatiste, les OSS retenus au corpus évacuent rapidement cet épisode de sa carrière qui correspond à ses années de formation et qui, en ce sens, semble être considéré de moindre importance. Il est d’ailleurs éloquent que Lise Gauvin sente la nécessité de justifier, par le prétexte de la commémoration, la primauté qu’elle accorde à ce sujet dans une entrevue avec Riopelle : « 1988 marquant le 40<sup>e</sup> anniversaire de *Refus global*, le manifeste automatiste de 1948, une bonne partie de l’entretien portera sur l’époque entourant ce manifeste, alors que Riopelle a à peine 25 ans<sup>(337, p. 13)</sup>. »

Lorsqu’elle aborde cette période de la carrière de Riopelle, la critique évoque le rôle « fondamental<sup>(394, p. 169)</sup> » de Riopelle dans l’aventure automatiste, rôle qui est à la fois celui « d’antenne parisienne du groupe québécois auprès des surréalistes<sup>(367m; 418, p. 23)</sup> » et celui d’initiateur du projet de manifeste : « c’est lui qui insiste pour que Borduas rédige un manifeste<sup>(394, p. 169)</sup> » – il le « réclam[e] et [le] tisonn[e]<sup>(165, p. 30)</sup> », au dire de Robert Bernier et de Guy Robert<sup>4</sup>. Elle souligne aussi le rôle de défenseur joué par Riopelle qui se porte « à la

<sup>1</sup> Stéphane Baillargeon, « Riopelle est mort », *Le Devoir*, 13 mars 2002, p. A1, A10.

<sup>2</sup> Stéphane Baillargeon, « “C’est notre Picasso” », *Le Devoir*, 14 mars 2002, p. A1, A8.

<sup>3</sup> Il convient néanmoins de noter que le discours posthume sur le peintre est aussi marqué par une polémique ramenant à la mémoire les enjeux de « Refus global », dont Riopelle est présenté comme un « signataire ». Le fait que les funérailles de Riopelle aient lieu à l’église est perçu par certains, dont Pierre Gauvreau et Madeleine Arbour, comme une contradiction, voire comme une « profanation<sup>(412)</sup> », des principes des Automatistes qui ont adopté, en 1948, une position radicalement anticléricale. Cela donne lieu à un questionnement sur la place et le rôle de l’Église et de la religion dans la société québécoise au début du vingt et unième siècle. (Voir, à ce sujet, les articles « Des adieux controversés<sup>(412)</sup> », « L’arrière-garde absente<sup>(413)</sup> », « Un si long chemin...<sup>(414)</sup> », « Laïcisation : un débat qui n’est toujours pas réglé<sup>(415)</sup> » et « Les insolences du citoyen Untel<sup>(416)</sup> ».)

<sup>4</sup> Les versions diffèrent toutefois quant au réel initiateur du projet. Selon Lise Gauvin qui a interviewé Riopelle à plusieurs reprises, « 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 texte, *Rupture inaugurale*<sup>(367m; 418, p. 23)</sup> » qui raviverait l’idée d’un manifeste. René Viau affirme, pour sa part, que,

défense du manifeste<sup>(399, p. 25)</sup> » et en « défend les idées<sup>(355c, p. 79)</sup> » dans des lettres ouvertes aux journaux<sup>5</sup> et elle revient sur la lettre de désaveu que Riopelle et Pierre Gauvreau font parvenir à Borduas au sujet du texte « En regard du surréalisme actuel », ce qui conduit à une mise en évidence des querelles internes dans le groupe, dont celle entre Riopelle et Borduas<sup>6</sup>.

Parmi ces multiples facettes de la participation de Riopelle à *Refus global* – auxquelles il faut ajouter celle de signataire du texte éponyme –, la composante marginale qu'est la reproduction de son aquarelle en couverture se voit en partie occultée; elle apparaît en effet comme un élément parmi d'autres, d'où le fait que les critiques ne la mentionnent souvent qu'au passage, dans une énumération des composantes. Ils affirment, par exemple, que l'ensemble des textes est contenu dans une « couverture dessinée par Riopelle<sup>(165, p. 30; 267, p. 50)</sup> », dans un « modeste portefeuille cartonné, illustré d'une aquarelle de Jean-Paul Riopelle<sup>(426a, p. 14)</sup> » ou dans une « couverture-dessin [de Riopelle] comportant un texte de Claude Gauvreau<sup>(221, p. 180)</sup> ». Rares sont d'ailleurs les critiques qui distinguent et détaillent les deux volets de la couverture, soit la jaquette ornée d'un dessin à l'encre noire sur papier cartonné et la page-titre intégrant, dans des traits rouges, le poème « Raie fugue lobe ale » de Gauvreau. Or, quand ceux-ci sont mentionnés ou reproduits, la priorité va à la jaquette (47 % des OSS évoquant la couverture la mentionne, 77 % la reproduisent), bien que la page-titre (avec 35 % et 42 %) ne soit pas non plus négligée. Du reste, lorsque cette dernière est mentionnée, l'« assemblage de mots<sup>(232, p. 177)</sup> » de Gauvreau l'est aussi dans 75 % des cas, rappelant ainsi ce qu'« on a presque oublié », selon Jacques Marchand, soit que « la contribution de Gauvreau à *Refus global* ne se limite pas à l'incorporation dans le recueil de trois pièces des *Entrailles* [mais que] les mots mêlés à la composition picturale de Riopelle servant de couverture au recueil sont [aussi de lui]<sup>(253, p. 202)</sup>. »

La couverture de Riopelle constitue, avec les photographies de Maurice Perron, on le verra, un cas particulier parmi les composantes marginales puisque, si elle est mentionnée dans 67 des 100 articles portant sur Riopelle, elle existe aussi en elle-même, indépendamment

---

« contrairement à ce qui a été dit, c'est Leduc, et non Riopelle, qui, le premier, fait parvenir à Montréal, un exemplaire du manifeste<sup>(424, p. 25)</sup>. » Dans tous les cas, il semble qu'à son retour de Paris, à la fin de l'année 1947, Riopelle relance l'idée d'un « texte original reflétant la situation locale, un manifeste canadien » (François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois*, Montréal, Lanctôt, 1998, p. 439).

<sup>5</sup> Voir *supra* « 5.5 Composer avec la critique : les répliques des Automatistes », p. 209 et suiv.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet le texte de Gilles Lapointe « Filiations et ruptures au sein de l'automatisme<sup>(375g, 450c)</sup> ».

de son auteur. En effet, 16 OSS l'évoquent – et surtout la reproduisent – sans référence à Riopelle. Mentionnée 83 fois et reproduite 40 fois, la couverture jouit donc d'une visibilité importante dans l'ensemble du discours critique sur *Refus global*, avec ou sans mention de son auteur. À l'inverse, à l'intérieur de la réception autonome entourant Riopelle, celle-ci occupe une place somme toute restreinte : seuls 16 des 31 OSSP mentionnent qu'une aquarelle du peintre est à l'origine de la couverture du recueil et seuls 4 reproduisent cette couverture. Cela s'explique à nouveau par la nature du corpus des OSSP, principalement constitué d'entretiens et d'hommages posthumes qui se concentrent sur le rôle joué par Riopelle dans le groupe ou sur la carrière du peintre et non sur l'analyse d'une œuvre ponctuelle comme la couverture de *Refus global*. Le faible intérêt suscité par la couverture dans la réception autonome révèle ainsi la dissociation qui existe entre l'œuvre et son auteur : celle-ci semble en effet exister en elle-même et être davantage liée au recueil qu'à la production de Riopelle. Aussi, comme le tract de Leduc qui ne bénéficiait pas d'une réception autonome, la couverture de Riopelle est principalement reçue à l'intérieur du discours critique sur le recueil dont elle forme le point d'entrée et oriente la lecture. Par exemple, René Viau écrit : « Riopelle signe le manifeste *Refus global* (1948), dont il dessine la couverture. Proclamation du mouvement automatiste, ce manifeste prônant la spontanéité du geste et la liberté totale de la pensée marque, au Québec, le début de la modernité<sup>(420, p. 79)</sup> ». S'il reprend certains des *topoi* du récit commun, tel le caractère inaugural, Viau ajoute une allusion à la démarche artistique automatiste (la spontanéité du geste) qui, on peut le supposer, est induite par la considération initiale portant sur la couverture. Aussi peut-on avancer que la lecture du recueil est infléchie par la focalisation première sur la composante marginale ou sur son auteur. C'est en ce sens que Monique Brunet-Weinmann soutient être en mesure de renouveler la lecture de *Refus global* :

Nous ne prétendons pas ici apporter le fin mot à une histoire d'autant plus énigmatique que *Refus global* est devenu un mythe fondateur de la « révolution tranquille » des années 1960 et, par là même, un sujet tabou. Nous pensons cependant que, en changeant de point de vue, en adoptant celui de Riopelle plutôt que celui de Borduas, des circonstances et des questions posées permettront de déplacer quelques pièces du casse-tête, de modifier l'éclairage<sup>(395, p. 82)</sup><sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Elle formule autrement ce même postulat dans un texte antérieur : « on a toujours tendance à considérer le Surréalisme au Québec sous l'angle de Borduas. Changer de point de vue [...], c'est changer l'histoire, la

La prise en compte de la couverture réalisée par Riopelle et Gauvreau permet effectivement d’offrir au recueil de nouvelles lectures. La « reproduction [de la] très belle aquarelle de Riopelle sur la couverture » encourage, par exemple, l’examen de l’esthétique du recueil, de sa matérialité, de sa nature de « livre-objet<sup>(342, p. 74)</sup> » et du lien qui existe entre sa forme et son contenu. Le poème de Gauvreau (Figure 21), qui relie, par association d’idées,



**Figure 21 – Page-titre de *Refus global*.  
Maquette de Jean-Paul Riopelle sur un  
texte de Claude Gauvreau**

les syllabes du titre à quatre sens (raie-poisson-vue; fugue-possession-tact; lobe-obsession-ouïe; ale-boisson-goût) met, pour sa part, en évidence l’aspect moniste de l’automatisme qui réunit le corps (« sens ») et l’esprit (« sensible ») pour engendrer, au final, la « passion », d’autant que les traits de Riopelle entrelacés au texte de Gauvreau semblent tracer le dos d’un poing avec les quatre phalanges, renvoyant à la fois au sensoriel et à l’émotionnel. La relation d’intrication entre le texte et l’image donne également à voir l’aspect pluridisciplinaire du recueil et rappelle le caractère spontané de la création tant picturale que littéraire prôné par les Automatistes. David Craven et Richard Leslie vont, quant à eux, plus loin dans *artscanada* en 1981 en fournissant une analyse de la jaquette de *Refus global* à la lumière des propos contenus dans le texte éponyme :

---

petite comme la grande, surtout quand elle demeure lacunaire. Et c’est encore le cas, malgré les énormes recherches du Professeur Gagnon, pour la séquence diachronique de la gestation de *Refus global* à laquelle Riopelle a personnellement contribué<sup>(282, p. 96)</sup>. » Son entretien avec Riopelle révèle en effet un aspect peu connu entourant la genèse du manifeste : il semble que Madame Borduas ait passé le texte aux dominicains

pour qu’ils le produisent partiellement dans la *Revue Dominicaine* afin que Borduas ne perde pas son job à l’École du meuble. Borduas était ami avec le père Couturier, qui le protégeait. Il y avait la bande à Robert Élie d’Ottawa, des gens superbes là-dedans, et les dominicains, pour discréditer les jésuites, ils feraient n’importe quoi! Ils voulaient passer ça dans une revue superbe, au papier merveilleux... Ils prenaient les devants, prenaient Borduas en charge pour le sauver, pour qu’il ne perde pas son job!... Là Borduas était tellement écoeuré, il nous a dit : «Faites donc ce que vous voulez.»<sup>(355a, p. 32; 395, p. 84)</sup>

Ainsi, au dire de Riopelle, ce serait lui qui, à ce moment, aurait « fait éditer [*Refus global*] par Mithra-Mythe, par [s]on ami Maurice Perron, d’une manière plus qu’artisanale, avec Claude et Pierre Gauvreau [alors que] Borduas ne voulait plus s’en mêler [et qu’il n’était pas d’accord avec son texte<sup>(355a, p. 32)</sup>]. » Si la deuxième partie, à propos du rôle de Riopelle dans l’édition de *Refus global* et le désaveu de Borduas, doit être lu dans l’optique d’une rivalité entre les deux peintres et dans le contexte d’un entretien qui peut pousser Riopelle à se donner le beau rôle, la première partie concernant l’intervention des dominicains – en l’occurrence le Père Régis – est corroborée par Jean Fisette dans l’édition critique des écrits de Borduas<sup>(298, p. 253)</sup>.

*Riopelle's cover picture [...] does express concretely many of the group's ideas. With its plethora of loose supple brushstrokes, Riopelle's picture is as free from past convention, as the society for the future envisioned by the Automatists. [...] Riopelle's all-over watercolor corresponds in formal equivalence to an egalitarian society without social ladder. [...] The sensibility adumbrated by Riopelle's lithe strokes is an image of th[e] aspirations [for a greater self-realization]*<sup>(262b, p. 50)<sup>8</sup></sup>.

Ainsi, la couverture, notamment par sa nature abstraite, offre un espace de projection du sens pouvant soutenir diverses analyses, tant sociopolitiques qu'artistiques ou littéraires, tout en favorisant une lecture pluridisciplinaire, croisant le texte et l'image, du recueil.

De façon plus directe, la couverture de *Refus global* offre de la visibilité – au premier sens du terme –, au manifeste automatiste. En effet, comme je l'ai souligné précédemment<sup>9</sup>, si peu de gens ont lu le recueil, voire l'ont eu à portée de main, beaucoup peuvent reconnaître l'une ou l'autre de ses couvertures en raison des multiples reproductions dont ont été l'objet les deux volets de la couverture. La jaquette de Riopelle à travers laquelle perce le titre « Refus global » écrit en rouge à la verticale est ainsi devenue, comme le souligne Ray Ellenwood, « *the visual emblem of the movement*<sup>(403, p. 97)</sup> », instaurant une familiarité qui pallie la rareté effective du document. Les usages fréquents et divers qui en sont faits, parfois sans la mention de son auteur, lui confèrent un caractère iconique qui l'associe bien davantage au mythe « *Refus global* » qu'à la production de Riopelle. Pourtant, l'œuvre possède un intérêt, joue un rôle, dans la carrière de son auteur, voire dans l'histoire de l'art en général, comme l'ont mentionné quelques rares critiques.

L'aquarelle à l'origine de la jaquette est répertoriée dans le premier volume du catalogue raisonné de l'œuvre de Riopelle (n° 1948.014P.1948 : *Sans titre*, Encre sur papier, 21,5 x 33 cm) et il y est indiqué qu'elle « a servi de maquette à la couverture du manifeste *Refus global*<sup>(395, p. 415)</sup> », ce qui lui confère un statut particulier à l'intérieur de la production du peintre et ce qui, on peut le supposer, ajoute aussi une certaine valeur marchande à cette œuvre appartenant à une collection privée non identifiée. Son importance dans la carrière de

---

<sup>8</sup> « La couverture de Riopelle [...] exprime concrètement plusieurs idées du groupe. Avec sa pléthore de coups de pinceaux souples en vrac, le dessin de Riopelle est aussi libéré des conventions du passé que ne l'est la société future envisagée par les Automatistes. [...] L'aquarelle *all-over* de Riopelle correspond, dans une équivalence formelle, à une société égalitaire sans échelles sociales. [...] La sensibilité esquissée par les traits souples de Riopelle est une image des aspirations [pour une plus grande réalisation de soi]. » (Je traduis.)

<sup>9</sup> Voir *supra* « 7.1.3.2 Autres modes de diffusion du recueil », p. 343 et suiv.

Riopelle ne se restreint toutefois pas à l'usage qui en a été fait pour le recueil puisque la méthode d'illustration et de pliage sera reprise par Riopelle pour une série de couvertures réalisées sur le même modèle. C'est par exemple dans des jaquettes similaires qu'il fait parvenir à Montréal des textes d'auteurs français, dont deux tapuscrits du théâtre d'Artaud, et « c'est encore ce concept », nous apprend Monique Brunet-Weinmann, qu'il « adopte pour le catalogue de sa première exposition particulière à Paris<sup>(395, p. 86)</sup> ». Aussi Ray Ellenwood a-t-il raison d'affirmer que « *a fascinating article could be written about the covers that Riopelle designed, not only for Refus global, but for books by Artaud and others*<sup>(403, p. 107)</sup><sup>10</sup> ». La couverture de Riopelle, une fois sortie du contexte de *Refus global*, peut donc jouir d'une réception autonome en fonction de sa place dans la production générale du peintre. Elle constitue à cet égard une œuvre représentative d'une partie de la production de Riopelle ayant pour particularité son aspect non seulement visuel, mais fonctionnel.

En outre, dans la perspective de l'esthétique automatiste et, plus largement, dans celle de l'histoire de l'art, il est intéressant de noter, comme le font André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, dans *Refus global et ses environs*, que « les espèces de “dripping” de Jean-Paul Riopelle [...] (tels ceux qu'on trouve justement sur le boîtier et la jaquette de *Refus global*) sont issus d'expériences à peu près aussi anciennes que celles de Jackson Pollock<sup>(311, p. 88)</sup> ». Placée ainsi en regard des recherches plastiques qui lui sont contemporaines, la couverture acquiert une valeur artistique considérable : elle n'est plus un simple accessoire décoratif servant à contenir les textes du recueil, mais une preuve de plus de l'avant-gardisme des Automatistes, comparable à ce qui se fait ailleurs, et de leur capacité à produire un manifeste intégrant l'ensemble de leurs explorations esthétiques et de leur cheminement intellectuel.

En résumé, malgré son intérêt dans l'œuvre de Riopelle et dans l'histoire de l'art en général, la couverture de *Refus global* ne bénéficie pas d'une véritable réception autonome en raison, d'une part, de l'investissement multiple de Riopelle dans le projet entourant le recueil (initiateur, défenseur, signataire) et, d'autre part, de sa carrière internationale qui fait ombre à cette œuvre de jeunesse à visée fonctionnelle. On peut toutefois conclure que celle-ci offre

---

<sup>10</sup> « un article fascinant pourrait être écrit au sujet des couvertures conçues par Riopelle, pas seulement pour Refus global, mais pour des livres d'Artaud et d'autres. » (Je traduis.)

au recueil une visibilité – elle le donne à voir littéralement – et qu’elle permet d’en renouveler la lecture par un esthétisme qui favorise une lecture formelle de l’ensemble, en le rapprochant notamment du livre d’artiste, tel que je l’ai proposé précédemment<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Voir *supra* « 7.2.3.2 La réception interdisciplinaire », p. 367-371.

## 8.7 Maurice Perron : des photographies sans auteur ou sans *Refus global*

Faisant partie « des oubliés de l'histoire de l'art du Québec <sup>(333b)</sup> », comme le soutient Robert Bernier, en 1994, dans le premier OSSP qui lui est consacré, Maurice Perron est demeuré jusque-là dans l'ombre du groupe et des clichés qu'il en a pris. En effet, comme la couverture de Riopelle, les photos des expositions et des œuvres automatistes réalisées par Perron servent, depuis 1948, « d'image emblématique au premier mythe de la modernité culturelle québécoise <sup>(392i)</sup> » sans que leur auteur soit nécessairement mentionné<sup>1</sup>. Outre le fait que le rôle même du photographe tend à lui conférer une forme d'anonymat (caché derrière son objectif, il s'efface devant ses sujets), l'occultation du travail de Perron repose également sur le fait que lui-même n'a jamais prétendu au titre d'artiste : il insiste, dans divers témoignages, sur le fait que, pour lui, l'activité photographique était purement récréative<sup>2</sup>. Il faut donc attendre que la photographie devienne « un médium désormais envisagé comme art <sup>(392i)</sup> » pour que des conservateurs et historiens de l'art, tels Robert Bernier, Serge Allaire, John Porter et Nathalie de Blois, reconnaissent l'apport esthétique de son travail et lui consacrent des articles puis une exposition solo au Musée du Québec en 1999.

Bien que ses photos soient peu mentionnées avant le milieu des années 1990, il demeure que Perron n'est pas complètement absent du discours critique entourant *Refus global*. Au total, il est mentionné 59 fois, tant pour son rôle d'éditeur du recueil (35 mentions) que pour celui de photographe du groupe (36 mentions). Si les deux rôles sont généralement mentionnés, il arrive aussi que Perron apparaisse uniquement comme éditeur, et ce, même lorsque la présence d'illustrations dans le recueil est évoquée. C'est par exemple le cas dans l'article du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* qui décrit le recueil ainsi : « il s'agit d'une production ronéotypée sous le nom d'éditeur "Maurice Perron" présentant neuf textes différents ainsi que diverses illustrations (douze planches : photographies, reproductions) <sup>(279c, p. 853)</sup>. » Jean Fisette, dans cet article paru en 1982, ne ressent donc pas le

---

<sup>1</sup> Perron confie en effet à Serge Allaire en 1998 : « un grand nombre de mes photographies ont été publiées sans que je le sache. [...] Je revois encore aujourd'hui des tas de catalogues où mes photos ont été utilisées. [...] [L]es gens n'attachent toujours pas d'importance à la photographie. Il faut dire que moi non plus je n'y attachais pas beaucoup d'importance. Le fait de surveiller mon bien et d'exiger qu'on mentionne au moins mon nom dans les publications est assez récent <sup>(375e, p. 155)</sup>. »

<sup>2</sup> « Je n'avais pas vraiment de préoccupations [esthétiques]. [...] Je faisais de la photo pour faire de la photo, pour m'amuser <sup>(375e, p. 141)</sup>. »

besoin de mentionner l'auteur de l'iconographie du recueil. Ce n'est effectivement qu'à partir des années 1990 qu'on retrouve la grande majorité des 36 mentions de Perron comme auteur des photographies, signe que celles-ci ont acquis un statut d'œuvres produites par un artiste et qu'elles ne sont plus seulement considérées comme des documents d'archives anonymes. Ces deux statuts attribués aux photos de Perron font d'ailleurs en sorte que celles-ci – mentionnées 49 fois au total – connaissent deux modes de réception très distincts.

D'abord, comme je viens de l'évoquer et comme on l'a vu chez Riopelle, les illustrations contenues dans *Refus global* (soit les lithographies d'œuvres automatistes et les photographies d'expositions, de la pièce *Bien-être*, de la chorégraphie *Black and Tan* et de l'improvisation *Danse dans la neige*) sont fréquemment reçues dans le discours critique sans considération pour leur auteur ou avec la simple mention de son nom à l'intérieur d'une énumération des composantes. Ainsi, sur les 49 mentions des photographies, 15 n'en précisent pas l'auteur. Ce mode de réception est à mettre en parallèle avec l'usage de certains musées (mais aussi de catalogues ou d'articles) qui reproduisent les photographies « avec le seul crédit de la collection du musée Untel, sans autre mention, un peu comme si elles avaient été prises toutes seules<sup>(333b)</sup>. » Dans cette optique, les images sont utilisées par les institutions pour leur contenu et non pour leur qualité intrinsèque : elles servent de « support au discours historique<sup>(367j)</sup> » et sont perçues comme des « archives visuelles sur les automatistes<sup>(366b)</sup> », comme un « témoignage vivant et inestimable de cette période de l'histoire du Québec<sup>(333b)</sup>. » C'est ainsi que sont lues le plus souvent les photographies de Perron à l'intérieur du recueil : comme des illustrations des manifestations automatistes. Par conséquent, la connaissance de leur auteur n'est pas jugée digne d'intérêt. Aussi Guy Robert ne mentionne-t-il pas Perron lorsqu'il souligne que le manifeste est « illustré de reproductions d'œuvres et de quelques photographies d'expositions, de théâtre et de danse<sup>(232, p. 177)</sup> ».

Le rapport de Perron à la mémoire est donc double : si, comme l'affirme Robert Bernier, « son nom n[']a] trouv[é] que rarement écho dans notre mémoire collective » avant 1994, celui-ci a tout de même su imposer son regard sur le groupe grâce à son « œil mécanique captant les faits et gestes de notre mémoire collective<sup>(333b)</sup> ». Ce sont ses photos, et non lui, qui ont été reçues et retenues par le discours critique. En effet, « sans ses clichés, il ne resterait probablement rien de certaines créations des automatistes<sup>(367j)</sup>. » Or, comme le

mentionne Nathalie de Blois, « 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<sup>(367j)</sup>. »

Ainsi, si, dans une partie du corpus, les photographies sont reçues comme des composantes du recueil, sans que Perron jouisse d'une visibilité ou d'un statut particuliers, dans une autre partie, elles sont, au contraire, fortement associées à leur auteur et détachées du contexte du recueil. Parmi les 49 mentions des photographies dans le discours critique, une quinzaine ne précise pas que certaines sont parues à l'intérieur du recueil *Refus global*. La critique se concentre alors soit sur le moment de la prise de photo (les expositions automatistes des rues Amherst et Sherbrooke en 1946 et 1947, la représentation de la pièce *Bien-être* de Gauvreau en mai 1947, une répétition de la chorégraphie *Black and Tan* ou l'improvisation chorégraphique de *Danse dans la neige* qui a eu lieu à Otterburn Park en janvier 1948) ou sur un lieu de diffusion qui n'est pas *Refus global*, par exemple, la parution de la série *Danse dans la neige* en 1977<sup>(233)</sup> ou son exposition au Musée d'art contemporain l'année suivante. De même, l'exposition *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron* au Musée du Québec en 1999 donne l'occasion à la critique de commenter la production de Perron sans passer par l'intermédiaire de *Refus global*.

Du moment où Perron est reconnu comme photographe, ses clichés sont dotés d'une certaine autonomie par rapport au recueil : ils n'existent plus uniquement en fonction du sujet représenté, mais comme œuvres d'art dans laquelle le rôle du créateur est central. La qualité esthétique des photographies (composition, force expressive, intensité des contrastes, audace des cadrages...<sup>(386, p. 15; 389)</sup>) est alors admise et la critique les situe « à l'intersection du documentaire et de la photographie artistique<sup>(386, p. 16)</sup> »; c'est d'ailleurs sous le double titre de « photo-vérité<sup>(386, p. 15)</sup> » et de « véritables œuvres d'art photographiques<sup>(386, p. 16)</sup> » qu'elles entrent au musée. Bien qu'elle s'inscrive dans le cadre des commémorations du 50<sup>e</sup> anniversaire de la parution du recueil, l'exposition au Musée du Québec cherche à faire « apprécier les œuvres de Maurice Perron pour elles-mêmes<sup>(386, p. 14)</sup> » en les détachant de leur ancrage automatiste et en faisant voir la « contribution très personnelle [de Perron] à notre histoire de la photographie<sup>(386, p. 14)</sup> ».

Le lien de Perron avec le mouvement ne passe donc plus, à partir de ce moment, par sa participation à *Refus global* (sinon par sa fonction d'éditeur), mais par l'esthétique de ses photographies que la critique tente de rapprocher – malgré les réticences de Perron<sup>3</sup> – des principes de l'automatisme. Sont alors évoqués son esprit de recherche, son goût pour les prises de vue insolites, sa capacité à tirer profit d'accidents techniques, « tels les “hasards objectifs” que sont les superpositions<sup>(386, p. 17)</sup> », et l'importance qu'il accorde à la spontanéité. En somme, les photographies de Maurice Perron, en plus d'être « des documents remarquables par la spontanéité des figurants et la qualité de l'éclairage », affirme Monique Brunet-Weinmann, sont « des œuvres en soi, illustrations de l'automatisme surréalisant appliqué à la photographie<sup>(395, p. 79)</sup>. » Une fois intégrées à la production de leur auteur, elles bénéficient donc d'un accueil favorable indépendamment de leur première diffusion dans le recueil. Or, dans la logique qui m'occupe ici, si la réception autonome de ces composantes marginales leur offre une possibilité de survie dans l'histoire de l'art québécois, elle ne se traduit toutefois pas en une réception parcellaire du recueil en raison de la rareté des renvois faits au premier contexte de diffusion de certains de ces clichés.

En somme, soit les clichés de Perron sont reçus à l'intérieur du recueil, dans une perspective documentaire, comme des illustrations du travail automatiste, ce qui a pour conséquence d'amoindrir l'apport créatif de leur auteur; soit elles sont reçues à l'extérieur du recueil, comme des œuvres à part entière appartenant à la production de Perron, mais il en résulte alors un effacement de leur lien à *Refus global*. Cette dichotomie dans la façon d'aborder les œuvres de Perron témoigne bien de la position problématique que continue d'occuper le photographe dans la réception des productions automatistes même après 1998, année que Johanne Lamoureux baptise « L'année Perron ». Commentant les événements entourant les commémorations décennales, Lamoureux fait voir comment les titres des articles consacrés à Perron dans le cahier spécial du *Devoir* et dans le numéro d'*Études françaises*, soit « Un photographe chez les Automatistes » et « Un photographe parmi les Automatistes », « plutôt que d'insister sur l'appartenance de Perron au mouvement, [donnent] l'impression d'une espèce d'étrangeté du photographe par rapport au mouvement qu'il aurait

---

<sup>3</sup> Restreignant l'automatisme à l'art pictural, Perron soutient en effet qu'« on ne peut traiter la photo et la peinture de la même façon », que ce « sont deux façons de travailler qui n'ont rien à voir<sup>(375c, p. 146)</sup> ».

en quelque sorte observé comme un ethnologue<sup>(392i)</sup>. » La position de Perron dans le groupe a en effet ceci de particulier que, tout en participant pleinement aux activités du groupe, il est aussi témoin et archiviste de celles-ci. À cet égard, le cas des photographies de *Danse dans la neige* est éloquent puisqu'il pose la question du degré d'implication du photographe qui immortalise une œuvre d'art et qu'il ramène ainsi à l'avant-plan la difficulté de réception que posent les œuvres pluridisciplinaires.

Les photos de l'improvisation *Danse dans la neige* par Françoise Sullivan sont celles qui sont le plus souvent évoquées par les commentateurs lorsqu'ils ne se contentent pas de traiter, de façon générique, des photographies<sup>(232, 298, 302a)</sup>, des illustrations<sup>(133, 279c)</sup>, des planches<sup>(192, 279c)</sup> ou de l'iconographie<sup>(427b, 450f)</sup> réalisée par Perron. Elles sont en effet citées 18 fois (contre 10 pour les clichés de *Bien-être* et 7 pour ceux des expositions ou des œuvres automatistes) et sont généralement attribuées à Perron. Elles sont toutefois aussi mentionnées dans 5 OSSP consacrés à Sullivan et dans 2 OSSP (les deux parutions du texte de Gilles Lapointe « L'imaginaire du Nord vu de la chambre noire automatiste. L'expérience *Danse dans la neige*<sup>(449, 450d)</sup> ») portant à la fois sur la danseuse et sur le photographe. Se pose dès lors la question de l'attribution de cette série photographique : appartient-elle à la carrière de Sullivan, dont la performance est le sujet, ou à celle de Perron qui immortalise celle-ci à l'aide de son propre médium? Gilles Lapointe aborde cette difficulté dans son article et fait voir comment l'un et l'autre artistes « ne partagent pas la même vision de la série *Danse dans la neige*, dont la composition même sera appelée à évoluer au fil du temps<sup>(449, p. 288; 450d, p. 148)</sup> », selon qu'elles relèvent de la conception de Sullivan ou de celle de Perron. Or, la plupart des critiques n'interrogent pas cette dualité de l'œuvre et l'associent plutôt à un des deux artistes en particulier. Cette série photographique qui, pour Johanne Lamoureux et Rose-Marie Arbour, constitue, par sa nature d'« interface » interdisciplinaire (danse-film-photographie)<sup>(332, p. 14)</sup>, la preuve de la pluridisciplinarité du groupe<sup>(407a, p. 182-183)</sup>, ne conduit donc pas à une relecture interdisciplinaire de la production automatiste, sinon dans des ouvrages et articles récents, comme ceux de Lapointe ou de Julie Gaudreault, laquelle attribue aux photos des chorégraphies de Sullivan présentes dans le recueil la double fonction d'illustration indicielle et de complémentarité iconique dans laquelle « l'acte photographique incarnerait [...] la lecture que le photographe réalise d'une œuvre hétérogène par rapport à

son médium, à savoir la chorégraphie de la danseuse[, ce qui] assurerai[t] l'adaptation de cet art instantané et éphémère à la réalité matérielle du recueil<sup>(442, p. 128)</sup>. »

Tout compte fait, cette « très belle série de documents photographiques<sup>(242b)</sup> » qui est aujourd'hui célèbre dans l'histoire culturelle du Québec (deux des photos ont fait la couverture de la revue *artscanada*<sup>(262a, 332)</sup>), a certes eu un impact considérable sur la visibilité de ses deux producteurs et elle occupe une place importante dans leur carrière. Comme les autres photos de Perron et le texte « La danse et l'espoir » de Sullivan, cette série a donc bénéficié d'une réception autonome en dehors du recueil. Cette réception n'a cependant eu que peu d'incidence sur la réception du recueil qui y est rarement mentionné : 10 des 15 mentions de *Danse dans la neige* ne précisent effectivement pas l'inclusion d'une photo dans *Refus global*. Par conséquent, les possibilités de relecture interdisciplinaire du recueil que cette photo aurait pu offrir n'ont pas été exploitées.

L'étude de la réception d'une composante telle la photographie de *Danse dans la neige* incluse dans *Refus global* vient ainsi mettre à l'épreuve le concept de *réception autonome* utilisé dans ce chapitre et en montrer les limites. En effet, si la réception autonome permet aux composantes marginales de survivre en dehors du recueil moyennant un effacement de leur cadre de parution original, le cas d'une œuvre qui, au-delà des difficultés posées par la pluridisciplinarité du recueil, relève en elle-même d'une création interdisciplinaire (impliquant deux créateurs) demeure problématique. Le concept de *réception autonome* repose en effet sur un postulat qui lui-même, on l'a vu au moment de la première réception, constitue un obstacle à la réception du recueil, soit la tendance de la critique – dont je fais partie – à penser l'œuvre en fonction de son attribution à un auteur susceptible d'en porter la responsabilité. Or, une production comme la suite photographique de Sullivan et Perron doit d'abord être pensée en fonction de l'œuvre elle-même, comme l'ont fait Lapointe et Gaudreault, puis en fonction de la relation entre les deux artistes qui l'ont créée. Dans le cadre d'une étude de réception, cela s'avère toutefois difficile puisque la tradition critique est segmentée en champs disciplinaires et est composée de plus de monographies d'auteur et de catalogues d'artiste que d'analyses d'œuvres. *Danse dans la neige*, après *Refus global*, fournit ainsi une nouvelle preuve des difficultés liées à la réception des œuvres pluridisciplinaires et polyautoriales dans le contexte épistémologique de la critique actuelle.

## **Conclusion : l'autonomie par l'individu et par la discipline**

L'œuvre occupant une position marginale à l'intérieur d'un ensemble tel un recueil pluridisciplinaire peut-elle faire l'objet d'une réception autonome à l'extérieur de ce contexte? Et peut-elle offrir, à rebours, une nouvelle porte d'entrée dans l'œuvre complète pour en renouveler la lecture? Telles étaient les questions posées dans ce dernier chapitre à partir des concepts de *réception autonome* et de *réception parcellaire*.

Parmi les réceptions des sept composantes étudiées, différents cas de figure sont apparus quant à la capacité des composantes marginales de s'inscrire individuellement dans l'histoire ou de fournir au recueil une occasion de le faire. Certaines composantes, comme celles de Paul-Émile Borduas, ne connaissent pas de réception autonome puisqu'elles sont considérées comme n'ayant pas de valeur en elles-mêmes. Cependant, leur fonction de compléments du texte éponyme et de la production automatiste fait en sorte qu'elles contribuent à une réception parcellaire du recueil, d'autant que les critiques qui y réfèrent renvoient davantage au recueil original qu'aux rééditions de ces composantes dans les éditions des écrits de Borduas. À l'inverse, « Bien-être », « Au cœur des quenouilles » et « L'ombre sur le cerceau » bénéficient, à l'intérieur de la production de Claude Gauvreau, d'une réception autonome et de lectures individuelles axées sur leur valeur littéraire. Or, cette réception autonome n'est pas assortie d'une réception du recueil, lequel n'est mentionné, la plupart du temps, que comme source et est parfois confondu avec la suite poétique *Les Entrailles* ou avec les *Œuvres créatrices complètes* du poète et dramaturge. Le texte « La danse et l'espoir » de Françoise Sullivan présente, pour sa part, un autre schéma de réception, en fonction duquel il est reçu de façon autonome dans le domaine de la danse (et notamment du côté anglophone), tout en offrant au recueil une visibilité nouvelle à partir de ce champ disciplinaire. À l'opposé, le texte de Bruno Cormier, « L'œuvre picturale est une expérience », malgré l'occasion qu'il offre d'interroger les idées du groupe dans le domaine de la psychologie, ne connaît pas de lectures (à deux exceptions près) à l'extérieur du recueil et ne peut, par là même, fournir à *Refus global* un lieu de réception parcellaire. De même, le texte de Fernand Leduc, malgré – mais aussi à cause de – la reconnaissance dont jouit son auteur comme peintre, ne bénéficie pas d'une réception autonome : sa forme de tract,

fortement ancrée dans la logique manifestaire, le confine en effet à une lecture inscrite dans l'économie du recueil. À défaut d'offrir une occasion de réception externe à *Refus global*, « Qu'on le veuille ou non... » permet toutefois une relecture interne du recueil en fonction d'une inscription sociopolitique plus large, renvoyant au contexte mondial et à l'angoisse apocalyptique. Enfin, les composantes visuelles, que ce soit la couverture de Jean-Paul Riopelle ou les photographies de Maurice Perron, existent, soit en intime relation avec le recueil dont elle forme des composantes emblématiques – des icônes qui le rendent visible, présent dans la mémoire collective –, auquel cas l'auteur est peu mentionné; soit à l'intérieur de la carrière de leur auteur où elles jouissent d'une réception autonome (beaucoup plus importante chez Perron que chez Riopelle), laquelle n'offre toutefois pas de visibilité au recueil dont la composante se trouve alors dissociée.

En faisant la synthèse de ces différentes réceptions, on peut distinguer deux principaux modes de *réception autonome* permettant à l'œuvre de survivre hors de son premier contexte de parution : la réception individuelle et la réception disciplinaire.

D'une part, la réception individuelle repose sur la vie et sur la carrière de l'auteur. Les composantes marginales créées par des auteurs dont la carrière a été relativement courte, comme Claude Gauvreau ou Paul-Émile Borduas, mort 12 ans seulement après la parution de *Refus global*, ont en effet plus de chance d'obtenir une visibilité et d'acquérir une importance dans les monographies ou les catalogues consacrés à l'auteur. À l'inverse, on l'a vu, l'épisode *Refus global* – et d'autant plus la composante marginale incluse dans le recueil – occupe peu de place et joue un rôle mineur dans les longues carrières de Fernand Leduc ou de Jean-Paul Riopelle qui ont, du reste, connu du succès grâce à d'autres esthétiques que l'automatisme. De façon similaire, les expositions solos des peintres ou la parution d'œuvres des auteurs constituent des moments au cours desquels une composante marginale peut être rappelée à la mémoire et acquérir de la visibilité. Elle se voit dès lors réactualisée en faveur d'un événement ponctuel. La mort d'un auteur, qui s'accompagne généralement d'un discours posthume plus ou moins développé, pourrait également entrer dans cette catégorie de réception individuelle, bien que, dans les cas étudiés ici, les éloges funèbres ne se soient pas révélés des lieux propices à la réception des composantes marginales.

D'autre part, la réception disciplinaire repose sur la réappropriation d'une composante à l'intérieur d'une discipline qui l'extrait du contexte pluridisciplinaire à l'origine de sa marginalisation pour l'intégrer à son histoire et à sa production spécifique. Ceci est particulièrement évident dans le cas des composantes de Françoise Sullivan et de Maurice Perron, issues de disciplines encore peu développées en 1948, mais qui, une fois formées en champs autonomes, puisent dans le passé leurs premiers représentants québécois. Ainsi, une fois Sullivan envisagée comme une pionnière de la danse moderne au Québec, son texte et ses chorégraphies sont détachés du recueil pour s'intégrer à l'histoire de la danse, tout comme les photographies de Perron s'intègrent à celle de la photographie. Il en va de même de Bruno Cormier qui, on l'a vu, est fréquemment convoqué dans l'historiographie de la criminologie québécoise et dont le texte, étudié par Henri Barras, est à l'origine du titre d'une exposition à l'institut Philippe-Pinel.

En somme, la réussite de la réception autonome dépend des liens qu'une composante peut tisser avec une autre série de textes, qu'il s'agisse des autres œuvres de sa discipline, de la production générale de son auteur ou, à l'intérieur de celle-ci, d'un ensemble plus restreint comme la série photographique *Danse dans la neige* ou la suite poétique *Les Entrailles*. L'histoire reposant sur la mise en série, comme l'énonce Paul Ricœur, l'œuvre d'art, pour s'inscrire dans l'histoire, doit pouvoir être insérée dans une série permettant de la situer et de l'évaluer; celle-ci peut être le recueil automatiste ou l'histoire du groupe, mais elle peut aussi être tout autre. En ce sens, la non-réception d'une œuvre ne doit jamais être considérée comme absolue et définitive : à défaut de survivre, l'œuvre peut toujours bénéficier d'un réaménagement de la série historique et ainsi se voir réactualisée de façon, soit partielle, soit ponctuelle.

## DES RÉCEPTIONS ET DES ŒUVRES

« Après l'oubli il n'y a ni résurrection, ni redécouverte, ni résurgence.  
Tout au plus y a-t-il reclassement<sup>1</sup>. »

Dans le domaine de l'art, affirme Hans Robert Jauss, « la tradition n'est ni un processus autonome ni un devenir organique ni simplement la conservation et la "transmission d'un patrimoine". Toute tradition implique une *sélection*, une appropriation de l'art du passé au prix d'un oubli<sup>2</sup> ». Ce sont ces questions de sélection et d'oubli à l'origine de l'insertion de l'œuvre dans la tradition artistique et dans l'histoire sociale qui m'ont occupée dans la dernière partie de cette thèse portant sur la réception subséquente (1950-2008) de « *Refus global* ».

Aux questions quels aspects de l'œuvre automatiste ont été retenus pour former le récit commun nécessaire à son inscription dans l'histoire et quels aspects ont été rejetés, il serait facile de répondre que seul le texte éponyme a été retenu, alors que le recueil et ses composantes marginales ont été occultés. Or, on l'a vu tout au long de cette troisième partie, cela n'est pas si simple : d'une part, le discours dominant ne retient que certains aspects de « *Refus global* »; d'autre part, *Refus global* et les autres œuvres qu'il contient n'ont pas été totalement écartés du discours critique et ils ont bénéficié des possibilités offertes par des formes de réception que j'ai qualifiées de *parallèle*, de *parcellaire* et d'*autonome* pour s'inscrire, même ponctuellement et partiellement, dans l'histoire. En ce sens, il convient de ne pas penser la mémoire et l'oubli comme les deux faces d'une même médaille s'excluant l'une l'autre; au contraire, ceux-ci agissent toujours de concert et, par là même, ils sont toujours partiels : on n'oublie jamais complètement et on ne souvient jamais parfaitement. L'exemple de la madeleine de Proust est là pour nous rappeler que la mémoire peut être ravivée en fonction de hasards, d'intérêts individuels ou d'événements ponctuels et qu'il en résulte un

---

<sup>1</sup> Robert Escarpit, « Succès et survie littéraires », dans *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, p. 159.

<sup>2</sup> Hans Robert Jauss, « Postface. L'esthétique de la réception : une méthode partielle », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 275.

bouleversement et une réorganisation du schème identitaire de l'individu ou, dans la perspective qui m'intéresse ici, de l'historiographie d'un ensemble de textes et d'œuvres.

Dans cette dernière partie de la thèse, j'ai donc fait voir à la fois les obstacles rencontrés par le recueil dans son parcours de réception – lesquels menacent de le faire sombrer dans l'oubli – et les possibilités de survie qui se sont offertes à lui et à ses composantes en marge du discours dominant, les rappelant sporadiquement à la mémoire.

### ***Récit commun et angles morts***

Le chapitre six qui ouvre cette troisième partie par un portrait diachronique de la réception subséquente avait pour but de mettre en évidence les principaux événements et tendances critiques qui ont conduit à la formation du récit commun entourant « *Refus global* ». Sur l'autoroute de la réception, le récit commun correspond à la voie principale, celle qui cumule le plus de véhicules discursifs pour une même lecture. Ainsi relayée massivement, cette lecture en vient à s'imposer et à se réifier, causant ce que j'ai désigné comme un *embouteillage* critique : l'inertie du discours dominant, résultat de sa masse et de sa cohérence, rend en effet difficile l'adjonction de nouvelles lectures visant à le déplacer. Aussi, malgré les critiques dont fait l'objet le récit commun depuis les années 1980 environ, la lecture la plus répandue demeure celle qui, centrée sur le texte éponyme, le considère comme une œuvre sociopolitique, rupturante et subversive jouant un rôle capital dans l'historiographie québécoise. Les lectures ponctuelles de « *Refus global* » qui ne s'inscrivent pas dans ce récit commun restent, pour leur part, en marge de la voie principale : elles empruntent des *voies parallèles* et se retrouvent ainsi bien souvent dans l'*angle mort* du discours dominant. Je reviendrai ici sur les principaux *angles morts* rencontrés dans les pages précédentes, reportant à la conclusion finale le rappel des étapes de la formation du récit commun, puisque celui-ci puise sa source dans la première réception et, au-delà, dans l'horizon d'attente qui accueille le recueil automatiste en 1948.

Le premier des *angles morts* du discours de la réception subséquente est celui de la période de transition que constituent les années 1950. Avec un recul de cinq à dix ans, la parution du recueil n'apparaît pas, aux critiques de cette époque, comme un événement rupturant dans le milieu de l'art et, d'autant moins, dans la société québécoise; elle est tout au plus perçue

comme un « bref et tumultueux remous<sup>(111)</sup> », suivant les termes de Gaston Miron. Le discours critique de cette période est, au contraire, marqué par une relativisation de l'épisode *Refus global* résultant notamment de la republication des caricatures de Robert LaPalme et de la parution des « Historiettes » de Jacques Ferron qui tournent en dérision, et le groupe, et la réaction excessive des autorités à la parution du recueil. Ce point de vue, qui laisse croire que, sans la mort de Borduas en 1960, l'œuvre automatiste aurait peut-être hérité d'un rôle purement anecdotique dans l'histoire culturelle québécoise, est toutefois éclipsé par le paradigme de la rupture et le caractère inaugural qui oriente aujourd'hui l'interprétation de l'œuvre dans une perspective téléologique faisant tendre le texte de Borduas vers l'avènement de la Révolution tranquille.

La lecture sociopolitique du texte éponyme, fortement liée au contexte québécois, cache, pour sa part, dans son *angle mort*, les réceptions étrangères, et notamment la réception anglophone, qui évoluent en parallèle du discours dominant. La critique québécoise a en effet peu recours aux articles parus ailleurs ou dans une autre langue lorsqu'elle traite de l'œuvre automatiste. Or, un regard extérieur sur l'œuvre permet de dissocier celle-ci du cadre idéologique qui l'associe à la contestation des idéologies de conservation et de rattrapage ou au passage de la Grande Noirceur à la Révolution tranquille; il l'inscrit plutôt dans un cadre élargi (celui du surréalisme mondial par exemple) ou, simplement, la resitue dans le domaine artistique et dans les pratiques pluridisciplinaires du groupe automatiste. La tradition critique québécoise, en sélectionnant les œuvres artistiques en fonction de l'historiographie nationale, en restreint donc bien souvent la lecture. Élevé au rang d'emblème, « Refus global » est, à ce titre, exemplaire : lu selon le paradigme sociopolitique de la rupture, il est retenu dans l'historiographie québécoise mais, dans ce contexte, le déploiement d'une lecture en fonction de son origine artistique et recueillistique se voit empêché.

Le troisième *angle mort* de la réception subséquente – qui est en fait celui qui m'a principalement occupé au chapitre huit – cache les composantes marginales et il découle de l'ampleur du discours critique sur le texte et sur Borduas. Situées dans l'environnement immédiat du texte éponyme, ces composantes sont, soit subordonnées à celui-ci, soit simplement occultées quand la critique se distancie de « Refus global » pour aborder d'autres aspects de l'automatisme, dont le travail des différents signataires. À la fois trop proches et trop liées au pamphlet de Borduas pour constituer, semble-t-il, des objets d'études autonomes,

les composantes marginales apparaissent comme un point aveugle du discours entourant le manifeste. Leur position est d'ailleurs similaire à l'intérieur de la carrière de leur auteur : certaines composantes, dont celles de Leduc ou de Riopelle, n'y sont pas ou peu considérées en raison du poids minime qu'elles y occupent, alors que d'autres, dont celles de Gauvreau ou de Perron, sont carrément détachées du recueil pour mieux intégrer la nouvelle série formée par la production de l'auteur. Bref, d'une part, le voisinage d'un texte comme « Refus global » – qui incarne à lui seul, de façon synecdotique, le « manifeste » – effacerait les autres composantes et, d'autre part, leur inclusion dans *Refus global* nuirait à leur saisie comme œuvre autonome. Elles sont, dès lors, doublement marginalisées.

En somme, les *topoi* qui forment le discours dominant, relayée par une masse importante de discours, éclipsent certaines lectures situées dans ses *angles morts*. Or, ces lectures seraient susceptibles de susciter un nouveau regard sur le recueil automatiste, puisque, qu'il s'agisse de la lecture des années 1950 qui accorde un rôle important à Gauvreau, des lectures étrangères qui prennent pour objet la matérialité ou la pluridisciplinarité de l'œuvre ou de celles cherchant à s'écarter du texte éponyme, toutes offrent la possibilité d'envisager *Refus global* comme un tout, hétérogène certes, mais cohérent.

### ***Emprunter les voies parallèles et les routes secondaires***

Objet d'une réception *partielle*, à la fois parce qu'il n'est mentionné que dans 40 % du discours touchant « *Refus global* » et parce que seule une de ses parties a droit à un intérêt soutenu de la part des critiques, le recueil *Refus global* bénéficie toutefois de formes de réception (parallèles et parcellaires) assurant à l'œuvre marginalisée une certaine visibilité dans l'histoire.

Les *angles morts* de la réception décrits précédemment appartiennent à autant de *réceptions parallèles* qui, à défaut de pouvoir intégrer le récit commun, empruntent ponctuellement des voies contiguës au discours dominant. Étudiées au septième chapitre, ces *réceptions parallèles* apparaissent comme des contrepoints aux obstacles qui empêchent l'œuvre de s'inscrire dans l'histoire. L'édition Anatole Brochu répond, par exemple, à l'absence de rééditions du recueil depuis sa parution. L'étonnement que décrit André Mercier

devant un tel manque<sup>3</sup> témoigne de la volonté des éditeurs de fournir un support à un discours sur l'œuvre qui circule alors largement. Les lectures multi- et interdisciplinaires qui, pour la plupart, adoptent une perspective générique (essai, manifeste, recueil, livre d'artistes) constituent, pour leur part, une voie de contournement permettant d'éviter les frontières disciplinaires nuisant à la saisie globale du recueil automatiste. Quant à la réception étrangère, elle offre, comme je viens de le rappeler, une alternative à la lecture sociopolitique calquée sur le récit historiographique québécois. La brève relecture du recueil que j'ai proposée dans la quatrième section du chapitre sept, qui met en cause le récit commun à partir d'une interprétation différente de la conception de l'histoire présente dans le recueil pourrait, elle aussi, former une nouvelle réception parallèle. De même, il est envisageable que les œuvres de fiction puissent constituer des lieux de discours originaux pour revisiter le discours dominant sur une œuvre, bien que cela n'ait pas permis une véritable relecture de *Refus global* dans la perspective d'une prise en compte du recueil. En somme, le concept de *réception parallèle* regroupe l'ensemble des lectures de l'œuvre qui ne s'inscrivent pas dans le récit commun, mais qui se situent plutôt dans ses *angles morts*, masquées par les *topoi* du discours dominant. Aussi, pour apercevoir ces interprétations différentes de l'œuvre automatiste, faut-il faire abstraction de l'*embouteillage* critique (de la lecture réifiée) formé par le discours dominant et jeter un coup d'œil dans le rétroviseur de la réception, vers les véhicules discursifs qui, dans les voies parallèles, n'ont pas été relayés et ne forment pas les sources traditionnelles du discours critique (éditions indépendantes, articles en langue étrangère, œuvres non institutionnelles, fiction...). Mais, il est également possible d'éviter cet *embouteillage* en choisissant d'aborder l'œuvre par le biais d'une de ses parties, ce qui se révèle particulièrement pertinent dans le cas d'une œuvre recueillistique comme *Refus global*.

Examinées au huitième chapitre, les *réceptions parcellaires* du recueil correspondent aux divers embranchements qui conduisent à l'autoroute de la réception de *Refus global* à partir des *réceptions autonomes* des diverses composantes. Étudier le recueil automatiste, non plus en fonction de son texte éponyme, mais des deux volets de sa couverture, des textes (pièces de théâtre, essais et tract) ou des illustrations qu'il contient fournit en effet différentes pistes d'analyse : une lecture de *Refus global* qui prend pour point d'entrée la couverture de

---

<sup>3</sup> « On ne comprenait pas que *Refus global* n'existait pas. [...] On se demandait pourquoi un livre mis à l'Index par les autorités religieuses pouvait ne pas avoir été réédité. » (Voir transcription de l'entrevue en annexe.)

Riopelle et de Gauvreau ne peut écarter la dimension matérielle de l'œuvre, son aspect artisanal et sa qualité de manifeste artistique; les textes de Sullivan et de Cormier, jugés plus clairs que le texte éponyme ou que le lexique, permettent une meilleure compréhension de l'automatisme, en l'ancrant dans l'expérience artistique – toute discipline confondue; les photographies de *Danse dans la neige* permettent d'interroger la production interdisciplinaire du groupe; l'œuvre de Leduc détache la prise de position sociopolitique du cadre national pour l'inscrire dans un cadre mondial, tout en rappelant l'origine artistique du recueil puisque le ton apocalyptique du texte l'apparente davantage au récit d'anticipation qu'au tract politique; etc. Bref, la *réception parcellaire* permet de tirer profit de la diversité auctoriale, disciplinaire, générique et thématique de *Refus global*, en cela que chaque œuvre constitue une porte d'entrée dans le recueil apportant, aux autres composantes et à l'ensemble, un éclairage nouveau.

La polysémie des composantes du recueil dégagée de l'étude des *réceptions parcellaires* a révélé la valeur intrinsèque de celles-ci et a conduit à en interroger les possibilités et les conditions de survie, indépendamment du recueil. Les *réceptions autonomes* des composantes constituent, en ce sens, autant de routes secondaires qui, parfois, mènent à l'autoroute de la réception de *Refus global*, formant ainsi les embranchements à l'origine de la *réception parcellaire*, mais qui peuvent également en être dissociées. Chaque composante, une fois extraite du recueil, peut effectivement faire l'objet de lectures et d'éditions individuelles, de même que de réappropriations dans une discipline spécifique, dans le récit de la carrière de son auteur ou dans tout autre ensemble lui offrant un cadre interprétatif susceptible d'être à l'origine d'une nouvelle mise en série. Les textes de Gauvreau fournissent une initiation à la poésie ultérieure du poète exploréen, celui de Sullivan explicite les origines et les principes de la danse moderne au Québec, la jaquette de Riopelle donne naissance à une série d'aquarelles servant de couvertures pour des textes littéraires ou des catalogues d'exposition. Ces quelques exemples montrent les possibilités de lecture offertes par la *réception autonome* de ces œuvres sans considération de leur inclusion dans *Refus global*. Comme le texte éponyme, qui jouit d'une réception évacuant souvent le recueil original, les autres composantes bénéficient – même si dans une moindre mesure – de réactualisations faisant abstraction de leur cadre premier de diffusion, d'autant que certaines d'entre elles, dont celles de Gauvreau, de Sullivan et de Perron, n'ont pas été écrites ou réalisées dans l'optique du

recueil. Chacune des composantes peut alors être placée dans une série, en fonction, soit de son contexte de production original, soit de ses différents lieux de diffusion (expositions, catalogues, rééditions...), lesquels peuvent être antérieurs ou ultérieurs à *Refus global*.

Les œuvres marginales ne sont donc pas des œuvres oubliées ou des œuvres sans intérêt. Celles-ci, occultées par une œuvre jugée plus importante et répondant mieux aux impératifs de la critique, disposent tout de même de *lieux de discours* en périphérie du discours dominant. Leur visibilité à l'intérieur du discours de la réception est cependant ponctuelle : elle résulte d'une déviation vers une voie parallèle ou de la présence d'un embranchement, d'un carrefour événementiel (la mort d'un auteur, une rétrospective ou une commémoration) qui réorganise temporairement la circulation discursive sur l'autoroute de la réception.

### ***La survie du recueil : polysémie, relais et actualisation***

Nécessaire à la survie de l'œuvre, la « potentialité expressive », selon le terme de Paul-André Claudel, ou la polysémie du recueil et de chacune de ses composantes marginales, qui avait été postulée en introduction à cette troisième partie, s'est trouvée confirmée par l'éventail des lectures offertes par les différents types de réception. En effet, elle apparaît clairement dans les diverses lectures dont j'ai rendu compte dans les trois chapitres qui précèdent, ainsi que par les pistes de réflexion que j'ai cherché à dégager en mettant en évidence de certains *angles morts* du discours et certaines lectures isolées qui mériteraient d'être approfondies.

Les textes de Gauvreau loués pour leur qualité littéraire, celui de Sullivan sacré premier manifeste de la danse moderne au Québec, « L'œuvre picturale est une expérience » perçu comme un heureux mélange de sensibilité artistique et de rigueur scientifique, les photographies de Perron reconnues comme de véritables œuvres d'art : voilà autant de jugements qui témoignent du fait que les composantes marginales ont été non seulement reçues, mais que leur valeur artistique est reconnue par certains critiques. Aussi peut-on conclure que si, d'une part, *Refus global* possède les qualités littéraires et artistiques propres aux œuvres transhistoriques, d'autre part, il bénéficie également de conditions – et notamment de *relais* critiques – lui permettant de survivre, à tout le moins de façon partielle et ponctuelle, dans l'histoire culturelle québécoise.

En effet, comme le mentionne Paul-André Claudel, la valeur intrinsèque de l'œuvre est nécessaire, mais elle n'est pas suffisante pour assurer sa survie dans l'histoire<sup>4</sup>. C'est également le point de vue de Marcel Fournier et Robert Laplante qui soutiennent qu'expliquer le caractère transhistorique de l'œuvre d'art par « l'argument de [s]a richesse, de [s]a diversité et de [s]a spécificité », comme le font beaucoup de défenseurs de « Refus global », « camoufl[e] plusieurs lacunes théoriques qui ne sont pas sans contribuer largement à produire le “mystère” entourant l'œuvre<sup>5</sup>. » De fait, suivant la sociologie des arts à laquelle se rattachent les propos de Fournier et Laplante, pour qu'une œuvre survive dans l'histoire, il faut qu'elle soit prise en charge par des institutions et par des agents de diffusion et de consécration; à l'inverse, l'oubli relèverait autant, voire davantage, de l'absence de telles instances de réception que de défauts ou de faiblesses esthétiques<sup>6</sup>.

On a vu au septième chapitre que la première condition pour qu'une œuvre puisse être reçue et lue est sa disponibilité matérielle. Le milieu de l'édition constitue donc une instance essentielle à la réception. Certes, « Refus global » a été réédité plus souvent et dans des lieux plus diversifiés (revues d'art et de politique, histoires littéraires, journaux étudiants, anthologies, écrits de Borduas...) que le recueil ou que chacune des composantes marginales. Ce dernier a néanmoins connu trois rééditions, dont une en anglais, lui assurant une certaine diffusion au Québec et en Ontario. En outre, les expositions qui en sont faites lors d'événements entourant le mouvement automatiste, la fréquente reproduction de sa couverture dans des ouvrages sur le groupe, ainsi que les transactions dont il fait l'objet sur le marché de l'art ont permis au recueil de demeurer présent, à tout le moins visuellement, dans la mémoire commune.

L'institution disciplinaire constitue une deuxième instance de réception responsable de la survie de l'œuvre. L'œuvre doit en effet intégrer un corpus composé d'autres œuvres avec lesquelles elle peut être mise en relation. Selon le principe greenbergien d'autoréférentialité,

---

<sup>4</sup> Voir l'introduction de la 3<sup>ème</sup> partie, p. 262.

<sup>5</sup> Marcel Fournier et Robert Laplante, « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant », *Possibles*, vol. 1, n<sup>os</sup> 3-4, printemps-été 1977, p. 127-128.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu affirme en effet que « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple accompagnement, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens, de sa valeur ». Aussi « la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur » s'engendrent-elles dans « le champ de production comme système des relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration ». (« La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n<sup>o</sup> 13, 1977, p. 42.)

aussi valide dans le monde des arts visuels que dans celui de la littérature, les disciplines, dans la période qui nous intéresse, cherchent à se définir de façon autonome en fonction de la spécificité de leur médium. Aussi vont-elles ne retenir de *Refus global* que certains aspects correspondant à leurs besoins, afin de l'inclure dans les histoires et les ouvrages pédagogiques qui leur sont propres. Le recueil, dans cette perspective, rencontre un obstacle de taille pour sa survie. Cependant, l'approche générique, qui prend pour objet l'économie de l'œuvre entière, a permis certaines lectures du recueil. De même, l'ouverture récente des champs disciplinaires aux concepts de multi- et d'interdisciplinarité s'avère prometteuse pour l'œuvre automatiste qui trouve, dans cette nouvelle tendance critique, l'occasion de lectures renouvelées.

Ces lectures sont évidemment le fait de critiques et de chercheurs, lesquels forment une autre instance de consécration – la plus convoquée dans les études de réception – permettant à l'œuvre de traverser les époques et les espaces. Dans le cas de « *Refus global* », le discours de la critique – qui se double d'un important discours d'auteur – est concentré autour de quelques spécialistes et défenseurs de l'automatisme qui sont à l'origine d'un discours dominant focalisé sur le texte éponyme. Certains individus isolés, tel Ray Ellenwood, ou certains critiques se penchant ponctuellement sur *Refus global*, tel Robert Melançon, offrent toutefois des lectures du recueil susceptibles d'être relayées pour former une réception parallèle.

Éditée, inscrite dans une discipline et prise en charge par la critique, l'œuvre peut dès lors faire son entrée dans l'histoire puis dans la mémoire collective. Là s'arrête toutefois le parcours de *Refus global* et de ses composantes marginales. Si le texte éponyme, grâce au récit commun qui s'est formé à son sujet, peut être amalgamé à l'historiographie québécoise et devenir un emblème culturel, et s'il peut faire l'objet d'hypertextes et même intégrer la fiction, on ne peut en dire autant du recueil. Les réceptions parallèles et parcellaires de *Refus global* n'ont en effet pas conduit à la formation d'un discours cohérent et dominant à son sujet, lequel lui permettrait d'intégrer, dans son intégralité, l'histoire de l'art, de la littérature ou de la société québécoise. Il est dès lors difficile de parler de *survie* au sens strict dans le cas de *Refus global*. Aussi, après avoir rappelé les différentes conditions permettant à l'œuvre automatiste de « survivre » dans l'histoire à travers les *relais* éditoriaux, disciplinaires et critiques (de même qu'historiographiques et hypertextuels dans le cas du texte éponyme), il

convient de revenir sur les deux *modes de survie* évoqués en introduction<sup>7</sup>, soit à la distinction entre la survie dans la mémoire et la réactualisation dans le récit historique.

Pour ce faire, je reprendrai ici certaines considérations énoncées par Judith Schlanger dans *La mémoire des œuvres*, tout en nuancant la manière dont elle distingue mémoire et histoire. Pour Schlanger, « la mémoire culturelle n'est pas, comme l'histoire, une durée séquentielle, mais une coexistence focalisée<sup>8</sup> » et, en ce sens, elle soutient que ce qui fonde la survie d'une œuvre, « ce n'est pas la durée consécutive, c'est l'actualisation, c'est-à-dire l'acte de prise en charge (suite ou reprise) qui donne l'actualité<sup>9</sup>. » Certes, pour qu'une œuvre survive dans l'histoire et s'inscrive dans la mémoire, celle-ci doit être dotée d'une présence et d'une pertinence actuelles. Or, – et les analyses précédentes le montrent – il n'est pas nécessaire d'évacuer l'idée de durée du concept de mémoire pour expliquer le sentiment de familiarité (coexistence) qui existe entre l'œuvre et le lecteur d'une époque; en fait, j'avancerais même que c'est cette durée – et l'impression d'intemporalité qu'elle confère à l'œuvre – qui justifie sa place dans la mémoire, alors qu'à l'inverse, l'histoire, par sa forme de récit construit, favoriserait la réactivation ponctuelle du sens en fonction d'un passé focalisé. La *survie* d'une œuvre *dans l'histoire* serait donc liée aux possibilités que celle-ci a d'être actualisée, alors que la *survie dans la mémoire* découlerait de la pérennité de l'œuvre, laquelle suppose d'emblée que celle-ci *continue* d'être actuelle. Ce point de vue renverse en quelque sorte la conception de Schlanger qui distingue, d'une part, le « passé historique des monuments », donneur de culture – que je rapproche plutôt de la mémoire dans la perspective des « lieux de mémoire » de Pierre Nora – et, d'autre part, le « passé actuel de la mémoire » définit comme « conquête » du passé –, ce qui renverrait plutôt, à mon sens, à l'histoire par le travail d'organisation et de cohérence qu'exige l'historiographie<sup>10</sup>. Bien que je conçoive que la mémoire repose également sur le sentiment d'un passé qui demeure pertinent et actuel, celui-ci serait en quelque sorte un donné doté d'une certaine permanence, alors que, dans le cas de l'histoire, le passé apparaîtrait comme un construit malléable.

Ainsi, pour revenir aux deux *modes de survie* qui distinguent « Refus global » et *Refus global*, il serait possible de rattacher le texte emblématique à la mémoire culturelle québécoise

---

<sup>7</sup> Voir *supra* « 3<sup>ème</sup> partie. La réception subséquente (1950-2008) », p. 265-266.

<sup>8</sup> Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 112.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>10</sup> Voir *ibid.*, p. 117.

de par sa permanence, alors que le recueil bénéficierait plutôt, pour survivre, des aléas de l'histoire et de ses réécritures. En ce sens, le texte serait bel et bien une œuvre transhistorique, dont les lectures cumulatives s'inscriraient dans la *diachronie*, tandis que les réactualisations ponctuelles du recueil relèveraient de la *dichronie*, c'est-à-dire de la rencontre entre deux temps, deux moments de l'histoire rendant pertinente la réactivation d'une des virtualités de l'œuvre en fonction des besoins du présent. *Refus global* et ses composantes survivent donc, mais de façon discontinue, par le biais d'événements spécifiques, d'accidents de parcours, de tendances théoriques, de projets marginaux ou d'intérêts individuels. Par conséquent, chaque nouvelle lecture apparaît relativement détachée des interprétations antérieures : l'absence de récit commun, dominant et unifié, à son sujet permet un éventail interprétatif plus large, mais dont les incarnations sont isolées. Au contraire, « Refus global », qui participe de cette mémoire lettrée que Schlanger qualifie d'« héroïque[ , de] monumentale [et de] foncièrement nominale<sup>11</sup> », jouit d'une survie pérenne et continue qui s'accompagne toutefois d'une lourde tradition de lecture, plus axée sur le nom que sur l'œuvre, sur sa présence dans le discours que sur sa lecture effective. D'« événement », « Refus global » serait donc devenu « évidence », selon les deux formes de la mémoire évoquées par Schlanger dans ce passage qui résume bien, pour terminer, les « enjeux de la mémoire culturelle » à l'origine des différents modes de survie de « *Refus global* » :

Le gagnant occupe le centre, prend beaucoup de place, devient visible comme l'événement ou invisible comme l'évidence; le reste est distribué dans la mémoire en fonction de lui. Et ce qui se perd s'éloigne, glisse aux pourtours et perd sa visibilité; s'évanouit peut-être pour être éventuellement exhumé dans un tout autre monde, et y prendre la forme imprévue des intérêts du moment<sup>12</sup>.

« Refus global », occupant le centre de la mémoire, domine le discours de la réception sur l'œuvre automatiste, que ce soit dans le cadre magistral des commémorations ou dans celui, minimal, des allusions. Le « reste » emprunte des *voies parallèles* ou des *chemins secondaires* pour, sporadiquement, sortir des *limbes* de la culture (Schlanger) et faire bifurquer, le temps d'un accident de parcours, le discours dominant.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 112.

## LISTE BIBLIOGRAPHIQUE DES OSS DE 1950 À 2008<sup>1</sup>

Liste des abréviations et symboles :

OSSD : objets sémiotiques secondaires directs  
OSSI : objets sémiotiques secondaires indirects  
OSSH : objets sémiotiques secondaires hypertextuels  
OSSM : objets sémiotiques secondaires métatextuels  
OSSP : objets sémiotiques secondaires parcellaires

[D :<sup>(xx)</sup>] : OSS faisant l'objet de republication(s), le(s) numéro(s) en exposant renvoie(nt) au(x) doublon(s)<sup>2</sup>.

[D<sup>(xx)</sup>] : OSS constituant un doublon, le numéro donné en exposant entre parenthèses renvoyant à l'article original<sup>2</sup>.

☞ : réédition partielle du texte éponyme

☞☞ : réédition complète du texte éponyme

☞☞+ : réédition complète du texte éponyme, accompagnée de « Commentaires sur des mots courants » et « En regard du surréalisme actuel »

☞☞☞ : réédition du recueil

### 1950

<sup>102</sup> LAPALME, Robert, *Canadian Art Magazine*, vol. VII, n° 3, printemps 1950 :

<sup>102a</sup> « The Difficult Art of Caricature », p. 104-109. [OSSI] [D<sup>(105)</sup>]

<sup>102b</sup> « Salon du printemps. Chut! chut! Voilà les automatistes! » [caricature], p. 107. [OSSH] [D<sup>(88)</sup>]

<sup>103</sup> LAPALME, Robert, « Salon du printemps. Chut! chut! Voilà les automatistes! » [caricature], *LaPalme. Les 20 premières années du caricaturiste canadien*, Montréal; Paris; New York, Le Cercle du livre de France, 1950, n. p. [OSSH] [D<sup>(88)</sup>]

### 1951

<sup>104</sup> FORGUES, Rémi-Paul, « À propos des peintres de l'École de Saint-Hilaire », *Place publique*, n° 2, août 1951, p. 23-27. [OSSD]

### 1952

<sup>105</sup> LAPALME, Robert, « La caricature », *Place publique*, n° 3, mars 1952, p. 22-28. [OSSI] [D<sup>(102a)</sup>]

<sup>106</sup> BARBEAU, Marcel, « Réponse à Rémi-Paul Forgues », *Place publique*, n° 3, mars 1952, p. 40-41. [OSSM]

---

<sup>1</sup> Cette liste contient les 532 OSS de la réception subséquente. Les textes appartenant à un même dossier de journal, numéro de revue ou ouvrage collectif sont réunis sous le titre de celui-ci et désigné par une lettre. Chaque texte a été comptabilisé séparément dans les statistiques.

<sup>2</sup> Pour les numéros inférieurs à 102, voir la liste bibliographique des OSS de la première réception (p. 256).

- <sup>107</sup> PÉPIN, Jean-Luc, « Borduas parmi nous » [entrevue], *Le Droit* (Ottawa), 18 octobre 1952, p. 2. [OSSP] [D : <sup>(298g)</sup>]

### 1953

- <sup>108</sup> BRETON, André, « Où en est le surréalisme? » [entrevue], *La semaine à Radio-Canada*, vol. III, n° 17, 1-7 février 1953, p. 5-6. [OSSI] [D : <sup>(212)</sup>]

### 1954

- <sup>109</sup> GÉLINAS, Pierre, « La querelle des peintres devient une querelle de mots », *L'autorité*, 12 juin 1954, p. 6. [OSSD]
- <sup>110</sup> VIATTE, Auguste, « L'éclatement des cadres », *Histoire littéraire de l'Amérique française*, Paris; Québec, Presses de l'Université Laval, 1954, p. 198. [OSSI]

### 1957

- <sup>111</sup> MIRON, Gaston, « Situation de notre poésie », *La Presse*, 22 juin 1957, p. 70. [OSSI] [D : <sup>(175)</sup>]

### 1959

- <sup>112</sup> *Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959 :

<sup>112a</sup> SAINT-MARTIN, Fernande, « Le manifeste de l'automatisme », p. 10-19; [OSSD]

<sup>112b</sup> ABRAMOVITCH, Sam, « L'artiste et la révolte », p. 22-27; [OSSD]

<sup>112c</sup> « Enquête sur l'automatisme : Nous en reparlerons dans dix ans », p. 30-46. [OSSD] [D : <sup>(243d, 316d, 345f)</sup>]

- <sup>113</sup> FERRON, Jacques, « Historiette. *Refus global* », *L'information médicale et paramédicale*, vol. XI, n° 11, 21 avril 1959, p. 15. [OSSD]

- <sup>114</sup> MOLINARI, Guido, « Les Automatistes au musée », *Situations*, vol. 1, n° 7, septembre 1959, p. 46-48. [OSSD]

### 1960

- <sup>115</sup> FOUGÈRE, Michel [Michel Camus], « Borduas : un point de repère prophétique », *Situations*, vol. 2, n° 1, 1960, p. 22-27. [OSSP] [D : <sup>(400j)</sup>]

- <sup>116</sup> ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Conversation, rue Rousselet » [entrevue], *Vie des Arts*, n° 19 : « Hommage à Paul-Émile Borduas », 1960, p. 26-31. [OSSP] [D : <sup>(298h)</sup>]

- <sup>117</sup> SAUCIER, Pierre, « Borduas n'est plus, mais il vit dans ses nombreux disciples », *La Patrie*, 6 mars 1960, p. 118. [OSSP]

- <sup>118</sup> VINCENT, Claude, « Borduas et la liberté », *Journal métropole*, 9-16 mars 1960, p. 3, 11. [OSSP]

- <sup>119</sup> D'APOLLONIA, Luigi, s. j., « Les journaux et Borduas », *Relations*, n° 232, avril 1960, p. 95-96. [OSSP]

- <sup>120</sup> ☞ DELLOYE, Charles, « Paul-Émile Borduas. Écrits théoriques », *Aujourd'hui. Art et Architecture* (Boulogne), vol. 5, n° 26, avril 1960, p. 6-8. [OSSP]

- <sup>121</sup> VIAU, Guy, « Avec l'énergie du désespoir Borduas a vécu ses rêves », *Cité libre*, vol. XI, n° 26, avril 1960, p. 25-26. [OSSP]

- <sup>122</sup> *La revue socialiste*, n° 4, été 1960 :

<sup>122a</sup> BARBEAU, Marcel, « Une victime du conservatisme – L'exilé Borduas », p. 56; [OSSP]

<sup>122b</sup> ☞ BORDUAS, Paul-Émile, « Refus global », p. 57-63. [OSSD]

## 1961

- <sup>123</sup> VADEBONCŒUR, Pierre, « Borduas ou la minute de vérité de notre histoire », *Cité libre*, vol. II, n° 33, janvier 1961, p. 29-30. [OSSP] [D : <sup>(443b)</sup>]
- <sup>124</sup> VADEBONCŒUR, Pierre, « La revanche des cerveaux », *Cité libre*, vol. II, n° 37, mai 1961, p. 12-14. [OSSI] [D : <sup>(324, 443c)</sup>]
- <sup>125</sup> « Borduas » [dossier], *Situation*, vol. 3, n° 3, mai-juin 1961, p. 68-73. [OSSP]

## 1962

- <sup>126</sup> HÉNAULT, Gilles, « Profil de Borduas », *Le Nouveau Journal*, 13 janvier 1962, p. 1. [OSSP]
- <sup>127</sup> *La Presse* [Supplément], 20 janvier 1962 :
- <sup>127a</sup> KEABLE, Jacques, « Mousseau, Picher et Corbeil parlent de Borduas » [entrevue], p. 3; [OSSP]
- <sup>127b</sup> « Qui est Borduas? » et « Notes biographiques », p. 3. [OSSP]
- <sup>128</sup> HÉNAULT, Gilles, « Pour Borduas : monument ou piédestal? », *Le Nouveau Journal*, 27 janvier 1962, p. I. [OSSP]
- <sup>129</sup> GLADU, Paul, « Qui est Borduas? », *Le Petit Journal*, 28 janvier 1962, p. A-55. [OSSP]
- <sup>130</sup> FOLCH[-RIBAS], Jacques, « Une vie de peintre », *Liberté*, vol. 4, n° 19-20 : « Borduas inédit », janvier-février 1962, p. 3-4. [OSSP]
- <sup>131</sup> GAUVREAU, Claude, « Dimensions de Borduas », *Liberté*, vol. 4, n° 22, avril 1962, p. 225-229. [OSSP]
- <sup>132</sup> VADEBONCŒUR, Pierre, « La ligne du risque », *Situations*, vol. 4, n° 1, 1962, p. 3-58. [OSSI] [D : <sup>(135, 281c, 401c)</sup>]
- <sup>133</sup> 📖 TURNER, Evan (dir.), *Paul-Émile Borduas 1905-1960* [catalogue d'exposition], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1962. [OSSP]

## 1963

- <sup>134</sup> PRÉFONTAINE, Yves, « Un film de Jacques Godbout – Borduas au cinéma », *Liberté*, vol. 5, n° 26, mars-avril 1963, p. 158-161. [OSSM]
- <sup>135</sup> VADEBONCŒUR, Pierre, « La ligne du risque », *La ligne du risque*, Montréal, HMH, « Constantes », 1963, p. 165-218. [D<sup>(132)</sup>] [OSSI]

## 1964

- <sup>136</sup> ROBERT, Guy, « Le mouvement automatiste », dans *École de Montréal. Situation et tendances*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, « Artistes canadiens », 1964, p. 15-21. [OSSI]
- <sup>137</sup> 📖 TOUGAS, Gérard, « L'époque contemporaine », « Annexe II – Refus global », *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 152; 277-283. [OSSI]
- <sup>138</sup> VIAU, Guy, « Les explorateurs de l'imaginaire », *La peinture moderne au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1964, p. 48-56. [OSSP] [D<sup>(121)</sup>]

## 1965

- <sup>139</sup> ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Lettres canadiennes-françaises : l'Hexagone », *Études françaises*, vol. 1, n° 2, 1965, p. 115-121. [OSSI]

## 1966

- <sup>140</sup> DESPOCAS, Jan, « De l'amour fou à vénus-3 : entretien avec Claude Gauvreau » [entrevue], *Parti pris*, vol. 3, n° 9 : « Refus global : pas mort », avril 1966, p. 14-19. [OSSP]
- <sup>141</sup> [S.A] (BOULANGER, Rolland<sup>3</sup>), « 1966 : Vingt-cinq ans d'art affranchi », *Peinture vivante du Québec* [catalogue d'exposition], Québec, Musée de Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1966, n. p. [OSSI]
- <sup>142</sup> HARPER, J. Russell, « Réveil à Montréal », *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966, p. 364-414. [OSSI]

## 1967

- <sup>143</sup> VACHON, Georges-André, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. 3, n° 3, 1967, p. 309-324. [OSSI]
- <sup>144</sup> LORD, Barry, « Paul-Émile Borduas », *La peinture au Canada* [catalogue d'exposition], Montréal, Pavillon du Canada (Expo 67), 1967, n. p. [OSSI]
- <sup>145</sup> MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC, « Paul-Émile Borduas », *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966* [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain, 1967, p. 25. [OSSI]

## 1968

- <sup>146</sup> « “Documents” sur Borduas vingt ans après *Refus global* », *Le Devoir*, 17 octobre 1968, p. 13. [OSSP]
- <sup>147</sup> *La Presse*, 26 octobre 1968 :
- <sup>147a</sup> THÉRIAULT, Normand, « *Refus global* vingt ans après », p. 40; [OSSD]
- <sup>147b</sup> TEYSSÈDRE, Bernard, « Au cœur des tensions », p. 40; [OSSD]
- <sup>147c</sup> GAGNON, François[-Marc], « L'intention de Borduas », p. 41. [OSSD]
- <sup>148</sup> ROBILLARD, Edmond, « Lettre ouverte à propos de *Refus global* », *La Presse*, 2 novembre 1968, p. 41. [OSSD]
- <sup>149</sup> BÉLISLE, Jean, « Déclat oui ou non? », *Le Devoir*, 16 novembre 1968, p. 19. [OSSI]
- <sup>150</sup> GOUIN, Gaston, « 1948 : Refus global – 1968 : Contestation globale », *Le campus estrien*, vol. XIV, n° 13, 26 novembre 1968, p. 10-11. [OSSD]
- <sup>151</sup> LAUZON, Adèle, « Le refus global, 20 ans après », *Liberté*, vol. 10, n° 5-6, septembre-décembre 1968, p. 6-22. [OSSI]

## 1969

- <sup>152</sup> GAGNON, François[-Marc], « Structures de l'espace pictural chez Mondrian et Borduas », *Études françaises*, vol. 5, n° 1, février 1969, p. 50-70. [OSSP]

---

<sup>3</sup> Dans les « Éléments de bibliographie sur la peinture contemporaine au Québec » tirés de *Peinture canadienne-française* (Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférence J. A. de Sèves », 1970), la notice de cet ouvrage indique : Boulanger, Rolland, *Vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste*, Québec, Musée du Québec, 1966, n. p.

- 153 « Les automatistes », *La Barre du Jour*, n<sup>os</sup> 17-20, janvier-août 1969 :
- 153a BORDUAS, Paul-Émile, « Projections libérantes », p. 5-44; [OSSD] [D<sup>(98)</sup>]
- 153b GAUVREAU, Claude, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », p. 48-96; [OSSD] [D : <sup>(345b)</sup>]
- 153c LAPALME, Robert, « Chut! chut! Voilà les automatistes! » [caricature]; [OSSH] [D<sup>(88)</sup>]
- 153d FOURNIER, Marcel, « Borduas et sa société », p. 108-126; [OSSP]
- 153e ☒ BERTRAND Claude et Jean STAFFORD, « Lire le *Refus global* », p. 127-184; [OSSD]
- 153f RICHARD, Alain, « Le mot "révolution" dans quelques gestes et paroles de Paul-Émile Borduas », p. 185-205; [OSSP]
- 153g GAGNON, François[-Marc], « Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas », p. 206-223; [OSSP]
- 153h TEYSSÈDRE, Bernard, « Fernand Leduc », p. 224-270; [OSSP]
- 153i BEAULIEU, Michel, « Texte », p. 271-273. [OSSD]
- 154 MOISAN, Clément, « Le roman canadien de 1945-1960 », *Études littéraires*, vol. 2, n<sup>o</sup> 2, août 1969, p. 143-156. [OSSI]
- 155 CLOUTIER-WOJCIECHOWSKA, Cécile (compil.), « Témoignages sur la poésie canadienne-française contemporaine. Claude Gauvreau », *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome IV, 1969, p. 445-447. [OSSP]
- 156 ☒ COOK, Ramsay, « Paul-Émile Borduas (1905-1960), *Refus global* », *French-Canadian Nationalism. An Anthology*, Toronto, Macmillan, 1969, p. 276-283. [OSSI]
- 157 ☒ DE GRANDPRÉ, Pierre, avec la participation de Michel van SCHENDEL, [extraits divers], *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III : La poésie (1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 63-64-III, 203-213, 236-243, 288-291. [OSSI]
- 158 FERRON, Jacques, « Chapitre XXIV », *Le ciel de Québec* [roman], Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 227-246. [OSSH]
- 159 MARCOTTE, Gilles, « Déflagrations : à partir du surréalisme », *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 67-102. [OSSI]
- 160 MYRE, Robert, « Nous savons que nous pouvons passer », *Chansons et Poèmes de la Résistance*, Montréal, Orphée, 1969, p. 7-8. [OSSH]

## 1970

- 161 ☒ BORDUAS, Paul-Émile, « Refus global », *Le trait d'union*, 4 mars 1970, p. 6-7. [OSSD]
- 162 ☒ BORDUAS, Paul-Émile, « Refus global », *Le Quartier latin*, 7 novembre 1970, p. 24-25. [OSSD]
- 163 JASMIN, André, « Le climat du milieu artistique dans les années 40 », *Peinture canadienne-française*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférence J. A. de Sèves », 1970, p. 7-35. [OSSI]
- 164 ROBERT, Guy, « Claude Gauvreau. Entrelacement des mots quotidiens et explorés », *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, Montréal, Déom, 1970, p. 97-101. [OSSP]
- 165 ROBERT, Guy, *Riopelle ou la poétique du geste*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1970. [OSSP]

## 1971

- <sup>166</sup> MARTEL, Réginald, « Un géant vient de mourir », *La Presse*, 10 juillet 1971, p. C2. [OSSP]
- <sup>167</sup> BEAULIEU, Michel, « Claude Gauvreau est mort : ça nous concerne tous », *Point de mire*, 24 juillet 1971, p. 36. [OSSP] [D : <sup>(170)</sup>]
- <sup>168</sup> ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Où sont mes racines... », *Études françaises*, vol. 7, n° 3, août 1971, p. 249-268. [OSSI]
- <sup>169</sup> *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971 :
- <sup>169a</sup> BARRAS, Henri, « Quand les automatistes parlent... des automatistes » [entrevue]; p. 28-30. [OSSD]
- <sup>169b</sup> BRUNET, Yves-Gabriel, « Portrait d'un poète. Claude Gauvreau », p. 31-35. [OSSP] [D : <sup>(173)</sup>]
- <sup>170</sup> BEAULIEU, Michel, « La mort de Claude Gauvreau nous concerne tous », *Placed'art*, vol. 7, n°1, septembre-octobre 1971, p. 18-21. [OSSP] [D<sup>(167)</sup>]
- <sup>171</sup> HOULE, Benoît, « Les Automatistes à Paris », *Le Soleil*, 6 octobre 1971, p. 63. [OSSM]
- <sup>172</sup> LAMY, Laurent, « Borduas et les automatistes, à Paris et à Montréal », *Forces*, n° 17, 1971, p. 46. [OSSM]
- <sup>173</sup> BRUNET, Yves-Gabriel, « Claude Gauvreau : Faut-il qu'il soit mort pour qu'on parle de lui... », *Progrès-Dimanche* (Chicoutimi), 28 novembre 1971, p. 68-69. [OSSP] [D<sup>(169b)</sup>]
- <sup>174</sup> ☒ BELZILE, Louis, « 1948. Le Refus global », *Peinture du Québec 1945-1970*, Gouvernement du Québec, Ministère de l'éducation, Service des moyens techniques d'enseignement, Montréal, 1971. [OSSI]
- <sup>175</sup> MIRON, Gaston, « Situation de notre poésie », *L'homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 90-99. [OSSI] [D<sup>(111)</sup>]
- <sup>176</sup> MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955* [catalogue d'exposition], Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1971 :
- <sup>176a</sup> TEYSSÈDRE, Bernard, « Les Automatistes de Montréal », p. 9-15; [OSSD]
- <sup>176b</sup> DUMONT, Fernand, « En ce temps-là, au Québec », p. 17-19; [OSSI]
- <sup>176c</sup> ☒ TEYSSÈDRE, Bernard, *Refus global* [sans les composantes visuelles], p. 95-151. [OSSD]
- <sup>177</sup> SULLIVAN, Françoise, « La danse et l'espoir » [réédition], dans Raoul Duguay, *Musiques du Kébéq*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 265. [OSSP]
- <sup>178</sup> TEYSSÈDRE, Bernard, « Métamorphose et continuité de Fernand Leduc », *Fernand Leduc : rétrospective* [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain, 1971, s. p. [OSSP]
- <sup>179</sup> ☒ VIATTE, Auguste, « Paul-Émile Borduas », *Anthologie littéraire de l'Amérique francophone. Littératures canadienne, louisianaise, haïtienne, de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Faculté des Arts, 1971, p. 178-180. [OSSI]

## 1972

- <sup>180</sup> ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Automatismes et histoire », *Vie des arts*, n° 65, 1971-1972, p. 12-15. [OSSD]

- 181 *L'Envers du décor*, vol. IV, n° 3, janvier 1972 :
- 181a GAUVIN, Lise, « Claude Gauvreau : une présence », p. 2; [OSSP]
- 181b « 1948 : Claude Gauvreau est l'un des signataires du manifeste rédigé par Borduas, REFUS GLOBAL », p. 4; [OSSP]
- 181c DUGUAY, Raoul, « Les Oranges sont vertes/sel segnaro tnos serûm », p. 6-7. [OSSH]
- 182 LORD, René, « La réédition la plus attendue au Québec. Ce sont les jeunes de Shawinigan qui publient le *Refus global* », *Le Nouvelliste* (Trois-Rivières), 18 mars 1972, p. 13. [OSSM]
- 183 VIGNEAULT, Robert, « L'essai québécois : naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 59-73. [OSSSI]
- 184 FERRON, Jacques, « L'Automatisme gonflé », *L'Information médicale et paramédicale*, vol. XXIV, n° 12, 2 mai 1972, p. 20. [OSSD] [D : <sup>(213a, 401d)</sup>]
- 185 ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Borduas face à l'histoire », *Le Devoir*, 27 mai 1972, p. 14. [OSSM]
- 186 FERRON, Jacques, « André Breton leur tourne le dos », *L'Information médicale et paramédicale*, vol. XXIV, n° 14, 6 juin 1972, p. 19. [OSSD] [D : <sup>(213b)</sup>]
- 187 GAGNON, François[-Marc] (dir.), « Paul-Émile Borduas. Projections libérantes », *Études françaises*, vol. 8, n° 3, août 1972 :
- 187a GAGNON, François[-Marc], « Situation de "Projections libérantes" », p. 231-241; [OSSP]
- 187b BORDUAS, Paul-Émile, « "Projections libérantes" », p. 243-305; [OSSD] [D<sup>(98)</sup>]
- 187c LAPALME, Robert, « L'ombre sur le cerveau » [caricature], p. 306; [OSSH] [D<sup>(18)</sup>]
- 187d GAGNIER, Jacques, « Les Toto-matistes » [caricature], p. 307; [OSSH] [D<sup>(69)</sup>]
- 187e BOILY, Nicole, « Borduas : l'homme et l'œuvre (repères chronologiques) », p. 309-330. [OSSP]
- 188 BÉLANGER, Marcel, « La Lettre contre l'esprit ou quelques points de repère sur la poésie de Claude Gauvreau », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, décembre 1972, p. 481-497. [OSSP]
- 189 DUCIAUME, Jean-Marcel, « Le théâtre de Gauvreau : une approche », *Livres et auteurs québécois 1972*, p. 327-341. [OSSP]
- 190 WHITE, Michael, « Le Pop au Québec », *Vie des arts*, n° 67, 1972, p. 35-42. [OSSSI]
- 191 BERGERON, Léandre, *Pourquoi une révolution au Québec*, s. l., Éditions québécoises, 1972, p. 125, 126, 130 et 136. [OSSSI]
- 192 BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, « 289. Refus global », *Le livre québécois 1764-1972*, Montréal, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1972, p. 104-105. [OSSD]
- 193  *Refus global*, Shawinigan, Anatole Brochu, 1972. [OSSD]
- 194  ROBERT, Guy, *Borduas*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1972. [OSSP]

### 1973

- 195 GAGNON, François[-Marc], « Pellan, Borduas and the Automatists. Mens and Ideas in Quebec », *Artscanada*, n°s 174-175, décembre 1972/janvier 1973, p. 48-55. [OSSD]
- 196 HURTUBISE, Nicole, « "Sous nar" de Claude Gauvreau », *La Barre du jour*, n°s 39-41, printemps-été 1973, p. 174-205. [OSSP]

- <sup>197</sup> LANGLOIS, Jean, « Le mouvement automatiste et la philosophie contemporaine au Québec », *Sciences et Esprit*, n° 25, 1973, p. 227-253. [OSSD]
- <sup>198</sup> GAUVREAU, Claude, « Débat sur la peinture des automatistes », dans *Québec Underground 1962-1972*, Montréal, Médiart, 1973, p. 64-68. [OSSD] [D : <sup>(345h)</sup>]
- <sup>199</sup> GAGNON, François[-Marc], « Le refus global en son temps » dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférence J.-A. DeSèves 15-16 », 1973, p. 59-95. [OSSD]
- <sup>200</sup> DUCHARME, Réjean, « Manifeste global des Automartys », *L'hiver de force* [roman], Paris, Gallimard, « nrf », 1973, p. 187. [OSSH]
- <sup>201</sup> ROBERT, Guy, « Borduas et les Automatistes », *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 64-78. [OSSI]

#### 1974

- <sup>202</sup> PICARD, René, « Esquisse d'une histoire de la danse moderne au Québec », *L'Interdit. Le Journal des diplômés de l'Université de Montréal*, vol. 15, n° 3, février 1974, p. 4-5. [OSSP] [D : <sup>(273)</sup>]
- <sup>203</sup> LEBLANC, Lorenzo, « Notre transparent. Émile Borduas », *L'Envers du décor*, vol. 6, n° 4, février 1974, p. 4. [OSSI]
- <sup>204</sup> « Claude Gauvreau au théâtre », *L'Envers du décor*, vol. 6, n° 5 : « Gauvreau. La charge de l'original épormyable », mars 1974, p. 2-4. [OSSP]
- <sup>205</sup> DAVID, Gilbert, « Jean-Pierre Ronfard : "Une des pièces les plus étonnantes du théâtre moderne" » [entrevue], *Le Jour*, 2 mars 1974, p. 20. [OSSP]
- <sup>206</sup> VALLIÈRES, Pierre, « La Charge de l'original épormyable : le TNM libère l'un des cris les plus farouches de Gauvreau », *Le Devoir*, 8 mars 1974, p. 11. [OSSP]
- <sup>207</sup> « Une certaine idée du Québec », *Maintenant*, n°s 137-138, juin-septembre 1974 :
- <sup>207a</sup> JOUBERT, Suzanne, « Le peintre québécois : "combattant ou assisté social d'élite" ? », p. 42-43; [OSSI]
- <sup>207b</sup> LALONDE, Michèle, « Entre le goupillon et la tuque », p. 62-64. [OSSI] [D : <sup>(252)</sup>]
- <sup>208</sup> BORDUAS, Paul-Émile, *Textes*, Montréal, Parti pris, « Paroles », 1974 :
- <sup>208a</sup> ☐ « Refus global » [incomplet], p. 7-20; [OSSD]
- <sup>208b</sup> « Projections libérantes », p. 21-70. [OSSD] [D<sup>(98)</sup>]

#### 1975

- <sup>209</sup> HAECK Philippe, Jean-Marc PIOTTE et Patrick STARAM, « Entretien avec Gilles Hénault : 30 ans après le Refus global » [entrevue], *Chroniques*, vol. 1, n° 1, janvier 1975, p. 12-31. [OSSI]
- <sup>210</sup> JASMIN, Claude, « Paul-Émile Borduas ré-édité! », *Actualité*, mars 1975, p. 12. [OSSM]
- <sup>211</sup> LEHMANN, Henry, « Françoise Sullivan », *Vie des arts*, vol. 20, n° 78, printemps 1975, p. 28-29. [OSSP]
- <sup>212</sup> BRETON, André, « Où en est le surréalisme? » [entrevue], *Vie des arts*, n° 80, automne 1975, p. 16-17. [D<sup>(108)</sup>] [OSSI]

- <sup>213</sup> FERRON, Jacques, *Escarmouches. La longue passe*, tome 2 : « III. Escarmouches littéraires », Montréal, Léméac, 1975 :
- <sup>213a</sup> « L'Automatisme gonflé », p. 174-177; [OSSD] [D<sup>(184)</sup>]
- <sup>213b</sup> « André Breton leur tourne le dos », p. 178-181. [D<sup>(186)</sup>]
- <sup>214</sup> GAUVIN, Lise, « Notre maître le présent », *“Parti pris” littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975, p. 17-32. [OSSI]
- <sup>215</sup> VACHER, Laurent-Michel, *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal, L'Aurore, 1975, [pages multiples]. [OSSI]

### 1976

- <sup>216</sup> GAULIN, André, « *La neige et le feu* ou l'image critique d'un intellectuel sous la société duplessiste », *L'Action nationale*, 8 janvier 1976, p. 339-351. [OSSI]
- <sup>217</sup> LE BLANC, Alonzo, « L'essai, ou la quête de la liberté », *Québec français*, n° 21, mars 1976, p. 27-28. [OSSI]
- <sup>218</sup> LÉVY, Bernard, « Tendances 76, un débat imaginaire », *Vie des Arts*, vol. 21, n° 83, été 1976, p. 28-30. [OSSI]
- <sup>219</sup> « Fernand Leduc », *Voix et images*, vol. II, n° 1, septembre 1976 :
- <sup>219a</sup> DUQUETTE, Jean-Pierre, « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchomies » [entretien], p. 3-12; [OSSP]
- <sup>219b</sup> SAINT-MARTIN, Fernande, « La situation de l'art et l'identité québécoise », p. 20-27; [OSSI]
- <sup>219c</sup> VINCENHIER, Georges, « L'Histoire des idées au Québec. De Lionel Groulx à Paul-Émile Borduas », p. 28-46. [OSSI]
- <sup>220</sup> GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, « Artistes canadiens », 1976. [OSSP]
- <sup>221</sup> HOUDE, Roland, « Biblio-tableau », dans *Philosophie au Québec*, Montréal, Bellarmin, « L'Univers de la Philosophie », 1976, p. 179-197. [OSSM]
- <sup>222</sup> *La collection Borduas du Musée d'art contemporain* [catalogue d'exposition], Montréal, Le Musée, 1976 :
- <sup>222a</sup> LETOCHA, Louise, « Borduas et la fonction sociale de l'art », p. 7-12; [OSSP]
- <sup>222b</sup> CLOUTIER-COURNOYER, Françoise, « Espace cosmique et matière dans l'œuvre de Borduas », p. 15-29; [OSSP] [D<sup>(227d)</sup>]
- <sup>222c</sup> « Notes biographiques », p. 81-88. [OSSP]

### 1977

- <sup>223</sup> LATOUCHE, Daniel, « L'histoire des manifestes au Québec ou la fête de la parole », *Forces*, n° 38, 1<sup>er</sup> trimestre 1977, p. 25-34. [OSSI]
- <sup>224</sup> FOURNIER, Marcel et Robert LAPLANTE, « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant », *Possibles*, vol. 1, n<sup>os</sup> 3-4, printemps-été 1977, p. 127-164. [OSSD] [D : <sup>(227e, 292)</sup>]
- <sup>225</sup> BOURASSA, André-G., « Le projet poétique de Claude Gauvreau » et Pierre Nepveu, « Notes provisoires sur les *Œuvres créatrices complètes* », *Les Lettres québécoises*, n° 7, août-septembre 1977, p. 12-18. [OSSP] [D : <sup>(236)</sup>]

- 226 AQUIN, Hubert, « Littérature et aliénation (1968) », dans *Bloc erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, p. 127-135. [OSSI] [D : <sup>(338)</sup>]
- 227 BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global; Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977 :
- 227a GAGNON, François-Marc, [« Introduction »], p. 9-23; [OSSD]
- 227b ☐ « Refus global », p. 25-40; [OSSD]
- 227c « Projections libérantes », p. 41-90; [OSSD] [D<sup>(98)</sup>]
- 227d CLOUTIER-COURNOYER, Françoise et Louise LETOCHA, « Notes biographiques », p. 91-100; [OSSP] [D<sup>(222)</sup>]
- 227e FOURNIER, Marcel et Robert LAPLANTE, « Borduas et l'automatisme : Les paradoxes de l'art vivant », p. 101-145; [OSSD] [D<sup>(224)</sup>]
- 227f GAUVREAU, Claude, « Dimensions de Borduas », p. 147-153. [OSSP] [D<sup>(131)</sup>]
- 228 BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'étincelle, 1977. [OSSI] [D : <sup>(290)</sup>]
- 229 ☐ FISSETTE, Jean, *Le texte automatiste : essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977. [OSSD]
- 230 GAUVREAU, Claude, *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Éditions Parti pris, 1977.
- 229a GODIN, Gérald, « Avertissement », p. [9-10]; [OSSP]
- 229b GAUVREAU, Claude, « Autobiographie », p. 11-16; [OSSP]
- 229c « Bien-Être », « Au cœur des quenouilles » et « L'ombre sur le cerceau » [réédition], p. 41-49; 81-84; 138-139. [OSSP]
- 231 ☐ « Introduction. Ces Québécois qui ont pris la parole », « Manifeste du Refus global (1948) », *Le Manuel de la parole. Manifestes québécois*, textes recueillis et commentés par Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, Sillery, Boréal Express, 1977, Tome 1, p. 15-19; Tome 2, p. 275-281. [OSSI]
- 232 ☐ ROBERT, Guy, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, Ottawa, Éditions internationales Alain Stanké, 1977. [OSSP]
- 233 SULLIVAN, Françoise, *Danse dans la neige* [album], Montréal, V. Ewen, 1977. [OSSP]
- 234 TERRASSE, Jean, « Borduas et le refus créateur », dans *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 105-119. [OSSI]

## 1978

- 235 GAUVREAU, Claude, « Réflexions d'un dramaturge débutant, 1970 », *Jeu*, n° 7, hiver 1978, p. 20-38. [OSSI]
- 236 BOURASSA, André G., « The Poetic Design of Claude Gauvreau », *Essays on Canadian Writing*, n° 9, Winter 1977/1978, p. 70-82. [OSSP] [D<sup>(225)</sup>]
- 237 PAYANT, René, « Un ou deux Borduas », *Lettres québécoises*, n° 10, avril 1978, p. 53-54. [OSSM]
- 238 FISSETTE, Jean, « Le statut de l'énonciation dans le discours pamphlétaire. Le cas Gauvreau », *Études littéraires*, vol. 11, n° 2, août 1978, p. 373-390. [OSSP]
- 239 VIAU, René, « Le trentième anniversaire du *Refus global* marqué par de nombreuses manifestations », *La Presse*, 10 août 1978, p. A9. [OSSM]

- <sup>240</sup> « Un événement dans l'édition canadienne : traduction anglaise des écrits de Paul-Émile Borduas », *Vie des arts*, vol. 23, n° 92, automne 1978, p. 92. [OSSM]
- <sup>241</sup> TOUPIN, Gilles, *La Presse*, 18 novembre 1978 :
- <sup>241a</sup> « Borduas trente ans après *Refus global* » [entrevue avec F.-M. Gagnon], p. D1; [OSSM]
- <sup>241b</sup> « Le culte des automatistes », p. D20. [OSSM]
- <sup>242</sup> VIAU, René, *Le Devoir*, 18 novembre 1978 :
- <sup>242a</sup> « Borduas, l'homme et l'œuvre » [entrevue avec F.-M. Gagnon], p. 19; [OSSM]
- <sup>242b</sup> « Le trentenaire du *Refus global* au M.A.C. », p. 25. [OSSM]
- <sup>243</sup> BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits/Writings 1942-1958*, édition préparée par François-Marc Gagnon, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York, NYUP, 1978 :
- <sup>243a</sup> GAGNON, François-Marc, « Montréal et Saint-Hilaire. Présentation », p. 13-20; [OSSP]
- <sup>243b</sup> ☒<sup>+</sup> « Refus global », « En regard du surréalisme actuel », « Commentaires sur des mots courants », p. 45-80; [OSSD]
- <sup>243c</sup> « Projections libérantes », p. 81-115; [OSSD] [D<sup>(98)</sup>]
- <sup>243d</sup> « Refus global : dix ans après », p. 151-152. [OSSD] [D<sup>(112c)</sup>]
- <sup>244</sup> GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas 1905-1960. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978. [OSSP]
- <sup>245</sup> SAINT-DENIS, Janou, *Claude Gauvreau, le cygne*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978. [OSSP]

## 1979

- <sup>246</sup> « The presence of Paul-Émile Borduas », *ArtsCanada*, décembre 1978- janvier 1979 :
- <sup>246a</sup> ELLENWOOD, Ray, « Surrealism Borduized. Borduas as interpreter of Surrealism to the Automatists », p. 14-18; [OSSP]
- <sup>246b</sup> ☒ BORDUAS, Paul-Émile, « Refus global », p. 19-20; [OSSD]
- <sup>246c</sup> BOURASSA, André-G. « *Refus global* : a current interpretation », p. 21-28; [OSSD]
- <sup>246d</sup> RIOUX, Marcel, « Borduas, our eternal contemporary », p. 29-30. [OSSP]
- <sup>247</sup> FISETTE, Jean, « Qu'est-ce que lire? Sinon l'entreprise illusoire de colmater des brèches », *Voix et images*, vol. 4, n° 3, avril 1979, p. 505-530. [OSSP]
- <sup>248</sup> HOWE-BECK, Linde, « A victim of Quebec's hard times in art dances back », *The Gazette*, 19 avril 1979, p. 59. [OSSP]
- <sup>249</sup> CHARRON, François, « Opinion/ Pour Gauvreau », *Le Devoir*, 19 mai 1979, p. 25. [OSSM]
- <sup>250</sup> ÉTHIER-BLAIS, Jean, *Autour de Borduas : essai d'histoire intellectuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1979. [OSSP]
- <sup>251</sup> CHARRON, François, *Peinture automatiste*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979. [OSSH]
- <sup>252</sup> LALONDE, Michèle, « Entre le goupillon et la tuque », *Défense et illustration de la langue québécoise suivie de prose et poèmes*, Paris, Seghers/Laffont, 1979, p. 184-192. [OSSP] [D<sup>(207b)</sup>]
- <sup>253</sup> MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979. [OSSP]

## 1980

- <sup>254</sup> AUBRY BEAULIEU, Simone, « Une querelle des Anciens et des Modernes » [témoignage], *Le Devoir*, 26 janvier 1980, p. 17-18. [OSSD]
- <sup>255</sup> BOURASSA, André-G., « Une nuit particulière », *Études françaises*, vol. 16, n<sup>o</sup> 2, avril 1980, p. 29-46. [OSSI]
- <sup>256</sup> POLIQUIN-BOURASSA, Diane et Daniel LATOUCHE, « Les manifestes politiques québécois, médiums ou messages? », *Études françaises*, vol. 16, n<sup>os</sup> 3-4, octobre 1980, p. 31-42. [OSSI]
- <sup>257</sup> ASSELIN, Hedwige, *Inédits de John Lyman*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1980, pages multiples. [OSSI]
- <sup>258</sup> ☞ BOISMENU, Gérard, Laurent MAILHOT et Jacques ROUILLARD, « Refus global », *Le Québec en textes, 1940-1980*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 139-145. [OSSI] [D : <sup>(289)</sup>]
- <sup>259</sup> ☞ DIONNE, René et Gabrielle POULIN, « Volume IV : L'âge de l'interrogation 1937-1952 », dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, La Presse, 1980, p. 411-417. [OSSI]
- <sup>260</sup> DUQUETTE, Jean-Pierre, *Fernand Leduc*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, « Cahier du Québec. Collection Arts d'aujourd'hui », 1980. [OSSP]
- <sup>261</sup> MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, *La Révolution automatiste* [catalogue d'exposition], Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1980 :
- <sup>261a</sup> LETOCHA, Louise, « Avant-propos », p. 3; [OSSD]
- <sup>261b</sup> SIOUI, Anne-Marie, « Chronique d'un mouvement », p. 5-9; [OSSD]
- <sup>261c</sup> BELISLE, Josée, « ...les mots du *Refus global* », p. 11-13; [OSSD]
- <sup>261d</sup> GASCON, France, « La peinture automatiste », p. 15-17; [OSSD]
- <sup>261e</sup> « Notes biographiques », p. 41. [OSSD]

## 1981

- <sup>262</sup> *Artscanada*, n<sup>os</sup> 240-241, mars-avril 1981 :
- <sup>262a</sup> « Cover », p. iii; [OSSP]
- <sup>262b</sup> CRAVEN, David et Richard LESLIE, « The Automatist Paintings of Jean-Paul Riopelle », p. 47-50. [OSSP]
- <sup>263</sup> VIAU, René, « Françoise Sullivan : d'un cercle à l'autre » [entrevue], *Le Devoir*, 28 novembre 1981, p. 21-40. [OSSP]
- <sup>264</sup> BEAUDET, André, *La désespérante expérience Borduas*, Montréal, Les Herbes rouges, 1981. [OSSP]
- <sup>265</sup> BOUSQUET-MONGEAU, Martine, Claude GOSSELIN et David MOORE, *Françoise Sullivan. Rétrospective* [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal; Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1981. [OSSP]
- <sup>266</sup> LEDUC, Fernand, *Vers les îles de lumière : écrits, 1942-1980*, présentation, établissement des textes, notes et commentaires par André Beaudet, LaSalle, Hurtubise HMH, 1981. [OSSP]
- <sup>267</sup> ROBERT, Guy, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981. [OSSP]
- <sup>268</sup> SCHNEIDER, Pierre, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977* [catalogue d'exposition], Paris, Centre Georges Pompidou, 1981. [OSSP]

## 1982

- <sup>269</sup> CHARRON, François, « La Passion d'Autonomie. Littérature et nationalisme », *Les Herbes rouges*, n<sup>os</sup> 99-100, janvier 1982. [OSSI] [D : <sup>(353)</sup>]
- <sup>270</sup> PAYANT, René, « Sullivan plutôt que Borduas », *Spirale*, n<sup>o</sup> 22, février 1982, p. 9. [OSSP]
- <sup>271</sup> BOURASSA, André-G., « Vers la modernité de la scène québécoise (II) Les contre-courants, 1901-1951 », *Pratiques théâtrales*, n<sup>os</sup> 14-15, hiver-printemps 1982, p. 3-31. [OSSI]
- <sup>272</sup> DUQUETTE, Jean-Pierre, « Rétrospective Française Sullivan », *Voix et images*, vol. 7, n<sup>o</sup> 3, printemps 1982, p. 600-602. [OSSP]
- <sup>273</sup> PICARD, René, « Esquisse de l'histoire de la danse moderne au Québec », *Ré-flex. Cahier de la danse*, vol. 2, n<sup>o</sup> 1, printemps 1982, p. 7-9. [OSSP][D<sup>(202)</sup>]
- <sup>274</sup> GOSSELIN, Claude, « La danse et l'espoir par Françoise Sullivan » [réédition], *Ré-flex. Cahier de la danse*, vol. 2, n<sup>o</sup> 2, printemps-été 1982, p. 6-7. [OSSP]
- <sup>275</sup> VIGNEAULT, Robert, « Le manifeste "Refus global" répercuté par François Charron », *Lettres québécoises*, n<sup>o</sup> 26, été 1982, p. 71-75. [OSSM] [D : <sup>(336)</sup>]
- <sup>276</sup> FILTEAU, Claude, « 4. Le refus, le global », dans « Saint-Denys Garneau et Gauvreau, bègues ventriloques », *Voix et images*, vol. VIII, n<sup>o</sup> 1, automne 1982, p. 134-135. [OSSP]
- <sup>277</sup> ÉTHIER-BLAIS, Jean, *Les pays étrangers* [roman], Montréal, Leméac, 1982. [OSSH]
- <sup>278</sup> INCE, Judith, « The Vocabulary of Freedom in 1948 : The Politics of the Montréal Avant-Garde », *The Journal of Canadian art history/ Annales d'histoire de l'art canadien* (Montréal), vol. 6, n<sup>o</sup> 1, 1982, p. 36-65. [OSSD]
- <sup>279</sup> LEMIRE, Maurice et collab., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – 1940-1959*, vol. III, Montréal, Fides, 1982 :
- <sup>279a</sup> L'ÉQUIPE, « Introduction à la littérature québécoise (1940-1959) », p. IX-LXIII; [OSSI]
- <sup>279b</sup> BOURASSA, André-G., « Bien-être et autres objets dramatiques de Claude Gauvreau », p. 122-124. [OSSP]
- <sup>279c</sup> FISETTE, Jean, « *Refus global*, manifeste de Paul-Émile Borduas *et alii.* », p. 853-860. [OSSD]

## 1983

- <sup>280</sup> ☞ VINCENTHIER, Georges, « Paul-Émile Borduas. Refus global (1948) », dans *Histoire des idées au Québec. Des troubles de 1837 au référendum de 1980*, Montréal, VLB, 1983, p. 209-215. [OSSI]

## 1984

- <sup>281</sup> MAILHOT, Laurent (avec la collaboration de Benoît Melançon), *Essais québécois, 1837-1983*, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec – Textes et Documents littéraires », 1984 :
- <sup>281a</sup> ☞ « Paul-Émile Borduas – Refus global », p. 181-183; [OSSD]
- <sup>281b</sup> « Paul-Émile Borduas – Projections libérantes », p. 184-186; [OSSD] [D<sup>(98)</sup>]
- <sup>281c</sup> « Pierre Vadeboncoeur – [Borduas et l'esprit de création] », p. 263-272. [D<sup>(132)</sup>] [OSSP]
- <sup>282</sup> BRUNET-WEINMANN, Monique, « Riopelle : de quel surréalisme s'agit-il? », dans Luis de Moura Sobral (dir.), *Surréalisme périphérique*, Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 95-108. [OSSP]

## 1985

- 283 LÉGER, Robert, « Françoise Sullivan : aux sources de l'inconscient vers la chorégraphie », *Ré-flex*, vol. 4, n° 4, décembre 1984/janvier-février 1985, p. 26-31. [OSSP]
- 284 GAGNON, François-Marc, « Nous sommes tous héritiers de Refus global », *Le Magazine OVO*, vol. 14, n° 57, 1985, p. 4-5. [OSSD]
- 285 BOURASSA, André-G., « Scène québécoise : permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, hiver 1985, p. 73-94. [OSSI]
- 286 *Total refusal. The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, translated by Ray Ellenwood, Toronto, Exile Editions, 1985 :
- 286a ELLENWOOD, Ray, « Introduction », p. ix-xxx; [OSSD]
- 286b  *Total Refusal*, p. 1-106. [OSSD]
- 287 WYCZYNSKI, Paul, François GALLAYS et Sylvain SIMARD (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes, tome VI », 1985.
- 287a ROY, Jean-Louis, « L'essai au Québec (1945-1975) », p. 43-71; [OSSI]
- 287b FISETTE, Jean, « Fascination, fantasme, fanatisme de "Refus global". La seconde carrière de Borduas », p. 465-474. [OSSD]

## 1986

- 288 BENOÎT, François et Philippe CHAUVEAU, *L'Acceptation globale*, Montréal, Boréal, 1986. [OSSH]
- 289  BOISMENU, Gérard, Laurent MAILHOT et Jacques ROUILLARD, « Refus global », *Le Québec en textes*, Boréal, Montréal, 1986, p. 122-128. [OSSI] [D<sup>(258)</sup>]
- 290 BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle. Essai*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986. [OSSI] [D<sup>(228)</sup>]
- 291 DEMERS, Jeanne et Line MCMURRAY, *L'enjeu du manifeste. Le Manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986. [OSSI]
- 292 FOURNIER, Marcel, « Borduas et les paradoxes de l'art vivant », dans *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Albert Saint-Martin, 1986, p. 164-194. [OSSD] [D<sup>(224)</sup>]
- 293 FOURNIER, Marcel, « La formation du champ artistique », *Les générations d'artistes, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 26-45. [OSSI]
- 294 LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986 :
- 294a GAGNON, François-Marc, « Le sens du mot "abstraction" dans la critique d'art et les déclarations de peintres des années quarante au Québec », p. 113-138; [OSSI]
- 294b BOURASSA, André-G., « Scène québécoise et modernité », p. 139-171; [OSSI]
- 294c LEFEBVRE, Marie-Thérèse, « La modernité dans la création musicale », p. 173-188. [OSSI]
- 295 LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, « L'affirmation de la modernité », *Histoire du Québec contemporain – Tome II : Le Québec depuis 1930*, Sillery, Boréal express, 1986, p. 406-410. [OSSI]

## 1987

- <sup>296</sup> POPOVIC, Pierre, « Les prémices d'un refus (global) », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, hiver 1987, p. 19-30. [OSSD]
- <sup>297</sup> ELLENWOOD, Ray, « The Automatist Movement of Montreal. Towards Non-Figuration in Painting, Dance and Poetry », *Canadian Literature*, n° 113-114 : « Literature & the Visual Arts », Summer-Fall 1987, p. 11-27. [OSSD]
- <sup>298</sup> BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits*, édition critique préparée par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, 2 tomes, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987 :
- <sup>298a</sup> BOURASSA, André-G., « Introduction », p. 11-22; [OSSD]
- <sup>298b</sup> ☒+ « Commentaires sur des mots courants », « Refus global » et « En regard du surréalisme actuel », p. 295-313, 314-351, 364-368; [OSSD]
- <sup>298c</sup> « Projections libérantes », p. 393-479; [OSSD] [D<sup>(98)</sup>]
- <sup>298d</sup> « À Asbestos – Intellectuels et artistes pour la grève », p. 613-614; [OSSI] [D<sup>(96)</sup>]
- <sup>298e</sup> « M. Borduas n'accepte pas cette sanction », p. 649-650; [OSSM] [D<sup>(26)</sup>]
- <sup>298f</sup> « “Refus global”. M. Borduas proteste contre son renvoi », p. 650-651; [OSSM] [D<sup>(27)</sup>]
- <sup>298g</sup> PÉPIN, Jean-Luc, « Borduas parmi nous », p. 652-654; [OSSP] [D<sup>(107)</sup>]
- <sup>298h</sup> ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Conversation, rue Rousselet », p. 673-675. [OSSP] [D<sup>(116)</sup>]

## 1988

- <sup>299</sup> ROYER, Jean, « Lancement des *Écrits I* de Borduas. Le *Refus global* fête ses 40 ans », *Le Devoir*, 16 février 1988, p. 11. [OSSM]
- <sup>300</sup> HÉNAULT, Gilles, « La peinture de Borduas : Genèse et ruptures », *Vie des Arts*, n° 130, mars 1988, p. 26-29. [OSSP]
- <sup>301</sup> DUBUC, Geneviève, « Refus global et ses environs », *À rayons ouverts. Bulletin de la bibliothèque nationale du Québec*, avril 1988, p. 6. [OSSM]
- <sup>302</sup> « *Refus global* : d'hier à aujourd'hui », *La Presse*, 2 avril 1988 :
- <sup>302a</sup> LEPAGE, Jocelyne, « On a eu du mal à en vendre 100 », p. E1, E3; [OSSD]
- <sup>302b</sup> BASILE, Jean, « 40 ans, le temps des questions », p. E1, E6. [OSSD]
- <sup>303</sup> CANUEL, Nicole, « L'année *Refus global* », *Liaison Saint-Louis*, 13 avril 1988, n. p. [OSSM]
- <sup>304</sup> ALBERT, Mathieu, « Chorégraphies des années 40 au MAC. La pensée automatiste libérée de ses mots », *Le Devoir*, 23 avril 1988, p. C1, C10. [OSSP]
- <sup>305</sup> HILL, Heather, « Daring *Refus global* Dance Reborn », *The Gazette*, 29 avril 1988, p. C1. [OSSP]
- <sup>306</sup> ROBERT, Véronique, « 1948, l'autre révolution », *Actualité*, vol. 13, n° 5, mai 1988, p. 32-33. [OSSD]
- <sup>307</sup> GAGNON, Lysiane, « L'ombre au tableau », *La Presse*, 14 mai 1988, p. B3. [OSSD]
- <sup>308</sup> CHAPDELAIN GAGNON, Jean, « Pour les 40 ans du “Refus global” », *Le Devoir*, 25 juin 1988, p. D1-D4. [OSSM]
- <sup>309</sup> GINGRAS, Anne-Marie, « Un refus tout à fait global », *La Presse*, 5 août 1988, p. B3. [OSSD]

- <sup>310</sup> LE GRAND, Jean-Pierre, « Le legs d'un visionnaire », *Spirale*, n° 81, septembre 1988, p. 15. [OSSM]
- <sup>311</sup> ☒ BOURASSA, André-G. et Gilles LAPOINTE, *Refus global et ses environs : 1948-1988*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec/L'Hexagone, 1988. [OSSD]
- <sup>312</sup> GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas* [catalogue d'exposition], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988. [OSSP]
- <sup>313</sup> LAMARCHE, Hélène, *Le Borduas des enfants*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988. [OSSP]

### 1989

- <sup>314</sup> DUQUETTE, Jean-Pierre, « Apothéose de l'Automatisme », *Lettres québécoises*, n° 52, hiver 1988-1989, p. 53-54. [OSSM]
- <sup>315</sup> GAGNON, François-Marc, « La révolution dans la pensée automatiste », dans Michel Grenon (dir.), *L'image de la Révolution française au Québec 1789-1989*, Montréal, Hurtubise, 1989, p. 201-218. [OSSI]

### 1990

- <sup>316</sup> BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et autres écrits*, Montréal, Typo, 1990 :
- <sup>316a</sup> BOURASSA, André-G. et Gilles LAPOINTE, « Présentation », p. 7-62; [OSSP]
- <sup>316b</sup> ☒+ « Refus global », « Commentaires sur des mots courant » et « En regard du surréalisme actuel », p. 63-77, 165-175, 177-178; [OSSD]
- <sup>316c</sup> « Projections libérantes », p. 79-127; [OSSD] [D<sup>(98)</sup>]
- <sup>316d</sup> « Approximations », p. 225-227; [OSSD] [D<sup>(112C)</sup>]
- <sup>317</sup> RIOUX, Marcel, « Des contradictions qui s'accroissent », *Un peuple dans le siècle*, Montréal, Boréal, 1990, p. 47-49. [OSSI]
- <sup>318</sup> ☒ TÉTU DE LABSADE, Françoise, *Le Québec : un pays, une culture*, Montréal, Boréal, 1990, pages multiples. [OSSI]

### 1991

- <sup>319</sup> VIAU, René, « Deux Jean du pays. Une saison dans la vie de Riopelle », *La Presse*, 21 septembre 1991, p. D8, D9. [OSSP]
- <sup>320</sup> BELLET, Harry, « La chasse-galerie », *Jean-Paul Riopelle* [catalogue d'exposition], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991. [OSSP] [D : <sup>(400g)</sup>]
- <sup>321</sup> MALTAIS, Marcelle, *Notes d'atelier*, Beauport, Édition du Beffroi, 1991, pages multiples. [OSSI]
- <sup>322</sup> PROVENCHER, Jean, « 1948 », *Chronologie du Québec*, Montréal, Boréal, 1991, p. 254. [OSSI]
- <sup>323</sup> TEMBECK, Iro, « L'annonce d'une modernité chorégraphique », *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1991, p. 105-152. [OSSI]
- <sup>324</sup> VADEBONCŒUR, Pierre, « La revanche des cerveaux », dans Yvan Lamonde (dir.), *Cité libre une anthologie*, Montréal, Stanké, 1991, p. 133-137. [OSSI] [D<sup>(124)</sup>]

### 1992

- <sup>325</sup> ELLENWOOD, Ray, *Egregore. A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile, 1992. [OSSD]

<sup>326</sup> ☞ ERMAN, Michel, « Claude Gauvreau », « Paul-Émile Borduas », « Pierre Vadeboncœur » *Anthologie critique. Littérature canadienne-française et québécoise*, Laval, Beauchemin, 1992, p. 93-97, 509-513, 519-529. [OSSI]

<sup>327</sup> POPOVIC, Pierre, « Refus global », *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, 1992, p. 147-202. [OSSI]

### 1993

<sup>328</sup> WENER, Normand, « Un *Refus Global* est-il possible aujourd'hui? », *Possibles*, vol. 17, n° 2, printemps 1993, p. 127-133. [OSSD]

<sup>329</sup> DUMONT, François, « Une esthétique de l'unité », *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993, p. 11-39. [OSSI]

<sup>330</sup> ÉROUART, Gilbert, *Jean-Paul Riopelle*, suivi de *Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, « de vive voix », 1993. [OSSP]

<sup>331</sup> GAUVREAU, Claude et Jean-Claude DUSSAULT, *Correspondance, 1949-1950*, Montréal, Hexagone, 1993. [OSSP]

### 1994

<sup>332</sup> ARBOUR, Rose-Marie, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste (1941-1948) », *RACAR – Revue d'art canadienne*, vol. 21, n° 1-2, 1994, p. 7-21. [OSSD]

<sup>333</sup> « Pierre Gauvreau. L'Argos de l'égrégore », *Parcours*, n° 12, hiver 1994 :

<sup>333a</sup> PERRON, Maurice, « Quelques anecdotes autour du *Refus global* », p. 19; [OSSD]

<sup>333b</sup> BERNIER, Robert, « L'œil bavard. Maurice Perron », p. 26-28. [OSSP]

<sup>334</sup> BARIL, Daniel, « La révolution selon les Automatistes » [entrevue avec François-Marc Gagnon], *Les Diplômés*, hiver 1994, p. 4-6. [OSSD]

<sup>335</sup> BOURASSA, André-G., « Claude Gauvreau » et « Notes sur *Les Oranges sont vertes* », dans Claude Gauvreau, *Les oranges sont vertes. Pièce de théâtre en quatre actes (1958-1970)*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 231-243. [OSSP]

<sup>336</sup> VIGNEAULT, Robert, « Le manifeste *Refus global* répercuté par François Charron », *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 268-275. [OSSM] [D<sup>(275)</sup>]

### 1995

<sup>337</sup> GAUVIN, Lise, « Entretien avec Riopelle : les artistes sont-ils révolutionnaires? », *Vie des arts*, vol. 39, n° 161, hiver 1995, p. 12-20. [OSSP]

<sup>338</sup> AQUIN, Hubert, « Littérature et aliénation (1968) », *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique de Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 247-263. [OSSI] [D<sup>(226)</sup>]

<sup>339</sup> CARANI, Marie, « L'idée du refus comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois », dans Marie Carani (dir.), *Des lieux de mémoire. Identité et culture modernes au Québec 1930-1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, p. 73-91. [OSSM] [D : <sup>(352)</sup>]

<sup>340</sup> GAUVIN, Lise, *Entretiens avec Fernand Leduc*, suivis de *Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995. [OSSP]

## 1996

- <sup>341</sup> ☞ BOUVIER, Luc et Max ROY, « Contestation », *Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Guérin, 1996, p. 106-111. [OSSI]
- <sup>342</sup> DE BILLY, Hélène, *Riopelle*, Montréal, Art global, « Biographies », 1996. [OSSP]
- <sup>343</sup> DUPUIS, Gilbert, *L'étoile noire* [roman], Montréal, VLB éditeur, 1996. [OSSH]
- <sup>344</sup> FERRON, Marcelle, *L'Esquisse d'une mémoire*, propos recueillis par Michel Brûlé, Montréal, Les Intouchables, 1996. [OSSD]
- <sup>345</sup> GAUVREAU, Claude, *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, L'Hexagone, 1996 :
- <sup>345a</sup> LAPOINTE, Gilles, « Présentation », « Chronologie de l'automatisme », p. 9-33; [OSSP]
  - <sup>345b</sup> « L'épopée automatiste vue par un cyclope », p. 35-96; [OSSD] [D<sup>(153b)</sup>]
  - <sup>345c</sup> « Le renvoi de M. Borduas », p. 134-138; [OSSM] [D<sup>(40)</sup>]
  - <sup>345d</sup> « De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote », p. 139-145; [OSSM] [D<sup>(60)</sup>]
  - <sup>345e</sup> « Lettre ouverte à M. Robert Cliche », p. 146-151; [OSSM] [D<sup>(86)</sup>]
  - <sup>345f</sup> « Refus global : dix ans après », p. 301-303; [OSSD] [D<sup>(112c)</sup>]
  - <sup>345g</sup> « Dimensions de Borduas », p. 314-318; [OSSP] [D<sup>(131)</sup>]
  - <sup>345h</sup> « Débat sur la peinture des automatistes », p. 325-332; [OSSD] [D<sup>(198)</sup>]
  - <sup>345i</sup> « De l'amour fou à Vénus-3 : entretien avec Claude Gauvreau », p. 349-353. [OSSP] [D<sup>(140)</sup>]
- <sup>346</sup> LAPOINTE, Gilles, *L'envol des signes : Borduas et ses lettres*, Saint-Laurent, Fides, 1996. [OSSP]
- <sup>347</sup> ☞ LAURIN, Michel, « Claude Gauvreau », *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Centre éducatif et culturel (CEC), 1996, p. 118-120, 135, 141-146. [OSSI]
- <sup>348</sup> POPOVIC, Pierre, *De la littérature avant toute chose. Entretiens avec Gilles Marcotte*, Montréal, Liber, « de vive voix », 1996. [OSSI]
- <sup>349</sup> ☞ WEINMANN, Heinz et Roger CHAMBERLAND (dir.), « Des éclats de liberté », *Littérature québécoise des origines à nos jours*, Montréal, Hurtubise HMH, 1996, p. 143-146. [OSSI]

## 1997

- <sup>350</sup> BISSONNETTE, Lise, « Une image de liberté », *Le Devoir*, 20-21 septembre 1997, p. B3. [OSSD]
- <sup>351</sup> BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits II*, édition critique préparée par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997, 2 tomes. [OSSP]
- <sup>352</sup> CARANI, Marie, « Le no(m)n de Borduas comme mémoire. Des Plasticiens aux producteurs actuels », dans Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau, Khadiyatoula Fall (dir.), *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 120-148. [OSSM] [D<sup>(339)</sup>]
- <sup>353</sup> CHARRON, François, *La Passion d'Autonomie. Littérature et Nationalisme*, suivi de *Une décomposition tranquille*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, pages multiples. [OSSI][D<sup>(269)</sup>]
- <sup>354</sup> DESAUTELS, Michel, *Pierre Gauvreau : les trois temps d'une paix. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1997. [OSSD]

- <sup>355</sup> Jean-Paul Riopelle, *des visions d'Amérique* [catalogue d'exposition], Montréal, Les éditions de l'Homme, 1997 :
- <sup>355a</sup> BRUNET-WEINMANN, Monique, « Autour du *Refus global* », p. 30, 32; [OSSP]
- <sup>355b</sup> GAGNON, François-Marc, « Confrontations multiples », p. 33-34; [OSSP]
- <sup>355c</sup> BERNIER, Robert, « L'œuvre. 1948 », p. 78-79. [OSSP]
- <sup>356</sup> LACOURSIÈRE, Jacques, « L'après-guerre. Un Québec en crise », *Histoire populaire du Québec. Tome IV : 1896 à 1960*, Québec, Septentrion, 1997, p. 343-344. [OSSI]
- <sup>357</sup> LAPOINTE, Gilles, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Lidec, « Célébrités », 1997. [OSSP]
- <sup>358</sup> MAILHOT, Laurent, « De *La Relève* à *Refus global* », *La littérature québécoise contemporaine* [manuel], Montréal, Typo, « Essais », 1997, p. 80. [OSSI]
- 1998**
- <sup>359</sup> LAMARCHE, Bernard, « Paul-Émile Borduas. Un cinquantième occupé », *Le Devoir*, 3-4 janvier 1998, p. D6. [OSSM]
- <sup>360</sup> FONTAINE, Mario, « Une nouvelle salle juste pour Borduas au MBA », *La Presse*, 24 janvier 1998, p. D18. [OSSP]
- <sup>361</sup> PETROWSKI, Nathalie, « Erreur historique au Club Price », *La Presse*, 20 février 1998, p. A5. [OSSM]
- <sup>362</sup> [BARBEAU Manon (réal.) et Éric MICHEL (prod.), *Les enfants de Refus global* [documentaire], Montréal, Office national du film du Canada, 1998<sup>4</sup>.] [OSSD]
- <sup>362a</sup> PERREAULT, Mathieu, « *Refus global* : dur, pour les enfants des signataires », *La Presse*, 8 mars 1998, p. B5. [OSSM]
- <sup>362b</sup> PETROWSKI, Nathalie, « Chacun son refus », *La Presse*, 11 mars 1998, p. A5. [OSSM]
- <sup>362c</sup> GRUDA, Agnès, « Un malentendu global », *La Presse*, 20 mars 1998, p. B2. [OSSM]
- <sup>362d</sup> HÉTU, Richard, « Les enfants du refus américain », *La Presse*, 12 avril 1998, p. A1-A2. [OSSM]
- <sup>363</sup> TANGUAY, Robert, « Les enfants spirituels du Refus global » [lettre ouverte], *La Presse*, 21 avril 1998, p. B2. [OSSM]
- <sup>364</sup> « Une série sur *Le Refus global* à la radio de Radio-Canada », *La Presse*, 28 avril 1998, p. B8. [OSSM]
- <sup>365</sup> VADEBONCŒUR, Pierre, « 50<sup>e</sup> anniversaire du manifeste de Borduas. Refus globaux », *Le Couac*, mai 1998, p. 7. [OSSD]
- <sup>366</sup> LEPAGE, Jocelyne, *La Presse*, 9 mai 1998 :
- <sup>366a</sup> « Les femmes de “Refus global” » [entretien], p. D1, D3; [OSSD]
- <sup>366b</sup> « *Refus global* : une boule à mythes? », p. D3. [OSSD]

---

<sup>4</sup> Le documentaire n'a pas été retenu au corpus, puisqu'il ne s'agit pas d'une trace écrite de la réception. Or, certains articles qui en ont découlé proposent, non seulement une critique du film, mais aussi une lecture de « *Refus global* ». Ils ont donc été retenus et regroupés sous la bannière du documentaire dans la bibliographie.

<sup>367</sup> « 50 ans de *Refus global* », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998 :

- <sup>367a</sup> [BISONNETTE, Lise], « Les signataires », « Les débats », « L'esthétique », « La réception », p. E7, E13, E17, E20; [OSSD]
- <sup>367b</sup> BISONNETTE, Lise, « Un lieu de mémoire », p. E1; [OSSD]
- <sup>367c</sup> LAMARCHE, Bernard, « Éléments de chronologie. Le mouvement automatiste », p. E2; [OSSD]
- <sup>367d</sup> BOUCHARD, Lucien et Lise BEAUDOIN, [Mots des dignitaires], p. E2; [OSSD]
- <sup>367e</sup> ☐ BORDUAS, Paul-Émile, « Refus global. Le manifeste », p. E3; [OSSD]
- <sup>367f</sup> LAMARCHE, Bernard, « Une genèse de *Refus global* », p. E4; [OSSD]
- <sup>367g</sup> FISETTE, Jean, « L'écriture. Un "accent à la bonne place" », p. E4; [OSSD]
- <sup>367h</sup> LAMONDE, Yvan, « Refus partiels, refus global », p. E5; [OSSD]
- <sup>367i</sup> SALETTI, Robert, « Le grand mythe de la création », p. E6; [OSSM]
- <sup>367j</sup> BLOIS, Nathalie, « Maurice Perron. Un photographe parmi les automatistes », p. E7; [OSSP]
- <sup>367k</sup> VIGNEAULT, Louise, « Borduas et *Refus global*. Révision du mythe », p. E8; [OSSD]
- <sup>367l</sup> GAGNON, François-Marc, « Pour comprendre Borduas », p. E9; [OSSP]
- <sup>367m</sup> GAUVIN, Lise, « Riopelle au temps de *Refus global* », p. E10; [OSSP]
- <sup>367n</sup> BAILLARGEON, Stéphane, « Le statut de la statue » [entrevue avec Fernand Leduc et Thérèse Renaud], p. E11; [OSSM]
- <sup>367o</sup> CHOUINARD, Marie-Andrée, « Un cri de révolte » [entrevue avec Pierre Gauvreau], p. E11; [OSSD]
- <sup>367p</sup> ARBOUR, Rose-Marie, « Le cercle des femmes automatistes », p. E12; [OSSD]
- <sup>367q</sup> LAMARCHE, Lise, « Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes », p. E13; [OSSD]
- <sup>367r</sup> JACQUES, Daniel, « Refus final », p. E15; [OSSD]
- <sup>367s</sup> BAILLARGEON, Normand, « Du plus haut de la Claire Tour », p. E15; [OSSD]
- <sup>367t</sup> LAPOINTE, Gilles, « Paul-Émile Borduas, lecteur de *Refus global* », p. E16; [OSSM]
- <sup>367u</sup> BOURASSA, André-G., « Automatisme surréaliste ou surrational? », p. E17; [OSSD]
- <sup>367v</sup> TRÉPANIER, Esther, « La modernité avant l'automatisme », p. E18; [OSSD]
- <sup>367w</sup> THÉRIAULT, Normand, « Le Québec et le discours d'avant-garde », p. E19; [OSSD]
- <sup>367x</sup> LAMARCHE, Bernard, « Borduas et les collectionneurs », p. E20; [OSSP]
- <sup>367y</sup> BOURASSA, André-G., « *Le Devoir* et les automatistes », p. E20; [OSSM]
- <sup>367z</sup> DESCHAMPS, Brigitte, « Commémorer pour évoluer », p. E21; [OSSM]
- <sup>367aa</sup> ROBILLARD, Yves, « Refus, non, créativité, oui », p. E22; [OSSD]
- <sup>367bb</sup> BAILLARGEON, Stéphane, « Borduas? Connais pas... », p. E23. [OSSM]

- <sup>368</sup> « 1948-1998 : Les 50 ans du *Refus global* », *Vie des arts*, n° 170, printemps 1998 :
- <sup>368a</sup> LAPOINTE, Gilles, « Résistances de refus global », p. 25; [OSSD]
- <sup>368b</sup> LAPOINTE, Gilles, « *Refus global* : un texte aux multiples résonances », p. 27-29; [OSSM]
- <sup>368c</sup> BERNIER, Jean-Jacques, « Quelques événements pour célébrer les 50 ans du *Refus global* : Borduas et “L'épopée automatiste” », p. 33-34; [OSSM]
- <sup>368d</sup> BERNIER, Jean-Jacques, « Refus global : quels seraient les enjeux d'aujourd'hui? » [entretien avec Yvonne Lammerich, Louise Déry et Françoise Sullivan], p. 35-38; [OSSM]
- <sup>368e</sup> GAGNON, François-Marc, « Le refus global et la peinture », p. 39-41; [OSSD]
- <sup>368f</sup> SMART, Patricia, « L'automatisme : un lieu d'égalité pour les femmes? », p. 42-46. [OSSD]
- <sup>369</sup> *Le Devoir*, 8 juillet 1998 :
- <sup>369a</sup> DUBÉ, Philippe, « Quand le culte occulte », p. A7. [OSSM]
- <sup>369b</sup> LAPALME, Robert, « Salon du printemps. Chut! chut! Voilà les automatistes! » [caricature], p. A7. [OSSM] [D<sup>(88)</sup>]
- <sup>370</sup> MICHAUD, Ginette et Gilles LAPOINTE, « *Refus global* : occultation ou révision? » [lettre ouverte], *Le Devoir*, 18-19 juillet 1998, p. A8. [OSSM]
- <sup>371</sup> MARAZAIN, Jeanne, « Les femmes du *Refus global* », *Gazette des femmes*, vol. 20, n° 2, juillet-août 1998, p. 12-14. [OSSM]
- <sup>372</sup> VIAU, René, *La Presse*, 1<sup>er</sup>-10 août 1998 :
- <sup>372a</sup> « Le *Refus global* vu par ses signataires », 1<sup>er</sup> août 1998, p. B3; [OSSD]
- <sup>372b</sup> « L'Automatisme au quotidien », 5 août 1998, p. B2; [OSSD]
- <sup>372c</sup> « Des hurluberlus face à Duplessis », 6 août 1998, p. B2; [OSSD]
- <sup>372d</sup> « Lire le *Refus global* : un pronunciamiento catalyseur », 8 août 1998, p. B3; [OSSD]
- <sup>372e</sup> « Le sens d'une commémoration », 10 août 1998, p. B2. [OSSM]
- <sup>373</sup> « Refus global, 1948-1998 », *Action nationale*, vol. 88, n° 7, septembre 1998 :
- <sup>373a</sup> MORIN, Rosaire, « Place aux automatistes », p. 148-159; [OSSD]
- <sup>373b</sup> GAUTHIER, Ninon, « À propos de Refus global. Entretien avec Marcel Barbeau », p. 151-157; [OSSD]
- <sup>373c</sup> SULLIVAN, Françoise, « La place de l'œuvre d'art », p. 162-163; [OSSD]
- <sup>373d</sup> GAGNON, François-Marc, « Roger Duhamel, André Laurendeau et le *Refus global* », p. 165-181; [OSSM]
- <sup>373e</sup> MORIN, Rosaire, « L'écho du *Refus global* », p. 183-188; [OSSM]
- <sup>373f</sup> MORIN, Rosaire, « Le *Refus total*, 1998 », p. 189-199; [OSSM]
- <sup>373g</sup> « Les signataires du Refus global », p. 200-206; [OSSD]
- <sup>373h</sup> LAMBERT, Laurence, « Borduas et les automatistes », p. 107-256. [OSSM]
- <sup>374</sup> LAPOINTE, Danièle, « L'indignation créatrice » [lettre ouverte], *La Presse*, 8 septembre 1998, p. B2. [OSSD].

- 375 « L'automatisme en mouvement », *Études françaises*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, automne-hiver 1998 :
- 375a LAPOINTE, Gilles et Ginette MICHAUD, « Présentation », p. 3-10; [OSSM]
- 375b GAGNON, François-Marc, « Breton seul demeure incorruptible (Borduas) : mise au point sur la référence surréaliste », p. 13-29; [OSSP]
- 375c MICHAUD, Ginette, « Borduas dans les salons littéraires : lecture comparée de deux portraits (Éthier-Blais, Ferron) », p. 41-74; [OSSM]
- 375d BIRON, Michel, « Distance du poème : Gilles Hénault et *Refus global* », p. 113-124; [OSSD]
- 375e ALLAIRE, Serge, « Un photographe chez les automatistes » [entrevue], p. 141-155; [OSSP]
- 375f ARBOUR, Rose-Marie, « Le cercle des automatistes et la différence des femmes », p. 157-173; [OSSD]
- 375g DESCHAMPS, Brigitte, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », p. 175-185; [OSSM]
- 375h LAPOINTE, Gilles, « Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle », p. 193-216. [OSSD] [D : <sup>(450c)</sup>]
- 376 VIGNEAULT, Louise, « Borduas : le défi d'une redéfinition identitaire », *ETC*, n<sup>o</sup> 43, 1998, p. 33-38. [OSSP]
- 377 ARBEC, Jules, *Éternel présent : 50 ans après Refus global* [catalogue d'exposition], Québec, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 1998. [OSSD]
- 378 BÉLISLE, Josée et Marcel SAINT-PIERRE, *Paul-Émile Borduas* [catalogue d'exposition], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Les 400 coups, 1998. [OSSP]
- 379 *Cent cibles*, Montréal, s. é., 1998. [OSSH]
- 380 DÉRY, Louise et Monique RÉGIMBALD-ZEIMER, *L'engagement*, Montréal, Les petits carnets, 1998, pages multiples. [OSSH]
- 381 DOYON, Pierre-Simon (dir.), *ManifeStation : 1948 Refus global. ManifeStation 1998*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 1998. [OSSH]
- 382 DUPUIS, Gilbert, *Les cendres de Correlieu* [roman], Montréal, VLB éditeur, 1998. [OSSH]
- 383 FUGÈRE, Renée and Ingrid THOMPSON-COOPER (dir.), *Breaking the chains : Bruno M. Cormier and the McGill University Clinic in Forensic Psychiatry*, Westmount, R. Davies Multimedia Pub., 1998, pages multiples. [OSSP]
- 384 GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998. [OSSD]
- 385 *L'art inquiet. Motif d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998 :
- 385a HEINICH, Nathalie, « Avant-gardisme et progressisme en art : la fin d'un paradigme », p. 86-106; [OSSI]
- 385b LAPOINTE, Gilles, « Paul-Émile Borduas ou la conscience inquiète du présent », p. 66-85. [OSSP] [D : <sup>(450b)</sup>]
- 386 PORTER, John R. « Présences de Maurice Perron » et Nathalie DE BLOIS, « Entretien avec Maurice Perron », *Maurice Perron. Photographies* [catalogue d'exposition], Québec, Musée du Québec, 1998, p. 13-15; 19-31. [OSSP]
- 387 SMART, Patricia, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998. [OSSD]

- <sup>388</sup> SMART, Patricia, *Refus global : genèse et métamorphose d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études sur le Québec, Université McGill, « Grandes conférences Desjardins », 1998. [OSSM]

### 1999

- <sup>389</sup> MONTAS, Lise, « Photographies de Maurice Perron », *Le Médecin du Québec*, vol. 34, n° 2, février 1999, p. 133-135. [OSSP]
- <sup>390</sup> TREMBLAY, Odile, « L'œil du Refus global s'éteint », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> mars 1999, p. A1, A8. [OSSP]
- <sup>391</sup> DUCHESNE, André, « Mort du photographe Maurice Perron », *La Presse*, 1<sup>er</sup> mars 1999, p. C6. [OSSP]
- <sup>392</sup> « "Refus global" : actuel, récupéré? », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999 :
- <sup>392a</sup> MICHAUD, Ginette, « Présentation », p. 8; [OSSM]
  - <sup>392b</sup> LEROUX, Georges, « Construction de l'archive : du *Refus global* au village global », p. 8-9; [OSSM]
  - <sup>392c</sup> CADY, Patrick, « Les enfants d'un sauvage devoir de libération : *Les Enfants de Refus global* de Manon Barbeau », p. 11; [OSSM]
  - <sup>392d</sup> LAPOINTE, Gilles, « Borduas limitée inc. », p. 12; [OSSM]
  - <sup>392e</sup> CAMBRON, Micheline, « Petite géométrie du "Nous" : *Refus global et autres écrits* de Paul-Émile Borduas », p. 13; [OSSD]
  - <sup>392f</sup> L'HÉRAULT, Pierre, « Homme plutôt que cyclope : *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau », p. 14; [OSSM]
  - <sup>392g</sup> PINTAL, Lorraine, « Le théâtre de l'impossible : *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau », p. 15; [OSSM]
  - <sup>392h</sup> LAMOUREUX, Johanne, « *Refus global* au temps des paradoxes », p. 16; [OSSM] [D : <sup>(407b)</sup>]
  - <sup>392i</sup> LAMOUREUX, Johanne, « L'année Perron », p. 17. [OSSP]

- <sup>393</sup> NEMNI, Max, « Deux nationalismes canadiens de souche québécoise », *Cité libre*, automne 1999, p. 41-47. [OSSSI]

- <sup>394</sup> BERNIER, Robert, *Un siècle de peinture au Québec : nature et paysage*, Montréal, Éditions de l'Homme, « Regards de nos plus grands peintres », 1999, pages multiples. [OSSSI]

- <sup>395</sup> BRUNET-WEINMANN, Monique, « Genèse d'une signature », dans Yseult Riopelle (dir.), *Jean-Paul Riopelle. Catalogue raisonné 1939-1953*, Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, p. 55-98. [OSSP]

### 2000

- <sup>396</sup> VERDIER, Jean-Émile, « La culture contre l'art », *Vie des arts*, n° 177, hiver 1999-2000, p. 30-31. [OSSSI]

- <sup>397</sup> POULAIN, Martine, « L'art à l'époque de la "grande noirceur" : le Refus global », *Histoire Québec*, vol. 5, n° 3, mars 2000, p. 15-20. [OSSD]

- <sup>398</sup> BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000, pages multiples. [OSSSI]

- <sup>399</sup> GAGNON, François-Marc, « Un lieu de liberté », *Riopelle, un lieu de liberté* [catalogue d'exposition], Trois-Rivières, Édition d'art Le Sabord/Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 2000, p. 12-39. [OSSP]
- <sup>400</sup> GAUVIN, Lise (dir.), *Les automatistes à Paris. Actes d'un colloque*, Montréal, Les 400 coups, 2000 :
- <sup>400a</sup> GAUVIN, Lise, « Le Pari(s) des automatistes », p. 11-17; [OSSD]
- <sup>400b</sup> GAGNON, François-Marc, « L'automatisme et le rêve », p. 41-55; [OSSD]
- <sup>400c</sup> PIERRE, Josée, « L'automatisme trahi? », p. 57-65; [OSSD]
- <sup>400d</sup> SMART, Patricia, « *Refus global* à travers les générations d'intellectuels », p. 93-105; [OSSM]
- <sup>400e</sup> DÉRY, Louise, « Héritage manifestaire et pratique d'engagement », p. 107-113; [OSSI]
- <sup>400f</sup> CAMUS, Michel, « Souveraineté et solitude de la quête de Borduas à Paris », p. 117-131; [OSSP]
- <sup>400g</sup> BELLET, Harry, « Le curieux Paris de Jean-Paul Riopelle », p. 133-140; [OSSP] [D<sup>(320)</sup>]
- <sup>400h</sup> RESCH, Yannick, « La réception française des expositions automatistes », p. 167-173; [OSSM]
- <sup>400i</sup> « *Paroles* » : « Vue de Paris. Notes sur les participants » et « Table ronde », p. 183-201, 177-181; [OSSD]
- <sup>400j</sup> « Borduas. Un point de repères prophétiques, par Michel Fougères (Camus), *Lettres ouvertes*, décembre 1960 », p. 223-225. [OSSP] [D<sup>(115)</sup>]
- <sup>401</sup> TREMBLAY, Yolaine, *Du Refus global à la responsabilité entière : Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 2000.
- <sup>401a</sup> « Avant-propos », p. III-VI; [OSSI]
- <sup>401b</sup> ☞ « Refus global », p. 9-11; [OSSD]
- <sup>401c</sup> VADEBONCOEUR, Pierre, « La ligne du risque », p. 77-80; [D<sup>(132)</sup>] [OSSI]
- <sup>401d</sup> FERRON, Jacques, « L'Automatisme gonflé », p. 113-116. [D<sup>(184)</sup>] [OSSD]
- <sup>402</sup> VADEBONCOEUR, Pierre, « Le refus bis », dans *L'humanité improvisée*, Montréal, Bellarmin, 2000, p. 81-97. [OSSM]

## 2001

- <sup>403</sup> ELLENWOOD, Ray, « Some activities and publications around the fiftieth anniversary of *Refus global* », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXII, n<sup>os</sup> 1-2, 2001, p. 92-109. [OSSM]
- <sup>404</sup> PICHETTE, Jean, « Le refus de l'ordre global », *Relations*, n<sup>o</sup> 668 : « La fatigue politique du Québec », avril-mai 2001, p. 12-15. [OSSI]
- <sup>405</sup> FOGLIA, Pierre, « Comment va la vie? », *La Presse*, 20 novembre 2001, p. A5. [OSSD]
- <sup>406</sup> DUPUIS, Gilbert, *La chambre morte* [roman], Montréal, VLB éditeur, 2001. [OSSH]

- <sup>407</sup> LAMOUREUX, Johanne, *L'art insituable*, Montréal, Centre de diffusion 3D, « lieudit », 2001 :
- <sup>407a</sup> « Relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec ou les effets de l'art contemporain », p. 179-192<sup>5</sup>; [OSSM]
- <sup>407b</sup> « *Refus global* au temps des paradoxes », p. 193-199. [OSSM] [D<sup>(392h)</sup>]
- <sup>408</sup> VERDIER, Jean-Émile, « Dans l'impossibilité d'une extension du savoir de l'artiste au sein des savoirs institués », dans Annie Mollin-Vasseur (dir.), *Extensions intimes*, Montréal, Les Heures bleues; Sudbury, Prise de parole, 2001, p. 61. [OSSI]
- 2002**
- <sup>409</sup> *La Presse*, 13 mars 2002 :
- <sup>409a</sup> LEPAGE, Jocelyne, « Le "trappeur supérieur" était un homme libre », p. A1-A2; [OSSP]
- <sup>409b</sup> VIAU, René, « Jean-Paul Riopelle, 1923-2002. Le "trappeur supérieur" est disparu », p. C2-C3. [OSSP]
- <sup>410</sup> *La Presse*, 14 mars 2002 :
- <sup>410a</sup> DUCHESNE, André, « Riopelle a aidé le Québec à entrer dans la modernité », p. C2; [OSSP]
- <sup>410b</sup> TOUPIN, Gilles, « Une inspiration pour plusieurs grands peintres canadiens », p. C2; [OSSP]
- <sup>410c</sup> LEBLANC, Gérald, « *Refus global* : un manifeste qu'on fait semblant de connaître », p. C6. [OSSD]
- <sup>411</sup> SANSAÇON, Jean-Robert, « Riopelle, homme et artiste », *Le Devoir*, 14 mars 2002, p. A6. [OSSP]
- <sup>412</sup> BÉRUBÉ, Stéphanie, « Des adieux controversés », *La Presse*, 15 mars 2002, p. C1. [OSSP]
- <sup>413</sup> BAILLARGEON, Stéphane, « L'arrière-garde absente », *Le Devoir*, 19 mars 2002, p. A1, A8. [OSSP]
- <sup>414</sup> GRAVEL, Pierre, « Un si long chemin... », *La Presse*, 19 mars 2002, p. A14. [OSSP]
- <sup>415</sup> LAPOINTE, Gilles et Ray ELLENWOOD, « Laïcisation : un débat qui n'est toujours pas réglé », *La Presse*, 25 mars 2002, p. A15. [OSSM]
- <sup>416</sup> PLEAU, Jean-Philippe, « Les insolences du citoyen untel », *Le Couac*, mai 2002, p. 2. [OSSI]
- <sup>417</sup> « Jean-Paul Riopelle », *Vie des arts*, n° 187, été 2002 :
- <sup>417a</sup> LÉVY, Bernard, « En hommage... » et « Chronologie », p. 29, 42-43; [OSSP]
- <sup>417b</sup> LAPOINTE, Gilles, « *Refus global* : l'énigme du titre », p. 38-40; [OSSD] [D : <sup>(450e)</sup>]
- <sup>417c</sup> HAMMOCK, Virgil G., « Une nature complexe », p. 41. [OSSP]
- <sup>418</sup> GAUVIN, Lise, *Chez Riopelle. Visites d'atelier, suivi de Trois fois passera*, Montréal, L'Hexagone, 2002. [OSSP]
- <sup>419</sup> GAUVREAU, Claude, *Lettres à Paul-Émile Borduas*, édition critique par Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2002. [OSSP]

---

<sup>5</sup> Cet article est paru antérieurement dans « Le Québec et la modernité », *Francophonica : studi e ricerche sulle letterature di lingua francese* (Bologne), n°37, automne 1999, p. 55-66. Cette première publication n'a toutefois pas été retenue au corpus en raison de sa publication hors du Québec.

<sup>420</sup> VIAU, René, *Jean-Paul Riopelle. La traversée du paysage. Écrits sur le peintre et son œuvre entre 1977 et 2002*, Montréal, Leméac, 2002. [OSSP]

<sup>421</sup> VIGNEAULT, Louise, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002. [OSSP]

### 2003

<sup>422</sup> *Françoise Sullivan* [catalogue d'exposition], Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2003 :

<sup>422a</sup> AQUIN, Stéphane, « Françoise Sullivan : retours », p. 13-21; [OSSP]

<sup>422b</sup> LAPOINTE, Gilles, « Pluralité et création : la poétique automatiste de Françoise Sullivan », p. 25-38; [OSSP]

<sup>422c</sup> FEBVRE, Michèle, « Danse insoumise », p. 65-75. [OSSP]

<sup>423</sup> TREMBLAY, Carole, *L'affaire Borduas* [roman], Saint-Lambert, Soublières éditeur, 2003. [OSSH]

<sup>424</sup> VIAU, René, *Jean-Paul Riopelle*, Québec, Musée du Québec, « Les grands artistes du Québec », 2003. [OSSP]

### 2004

<sup>425</sup> BARRAS, Henri, « Des images que sans feux... », *Vie des arts*, vol. 49, n° 196, automne 2004, p. 53-55. [OSSP]

<sup>426</sup> *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal* [catalogue d'exposition], Versailles, France, Conseil général des Yvelines; Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004 :

<sup>426a</sup> BÉLISLE, Josée, « De Saint-Hilaire à Paris, un parcours singulier, sensible à la “magie des signes” », p. 7-17; [OSSP]

<sup>426b</sup> ABRAMOVITCH, Sam, « Borduas d'hier à aujourd'hui », p. 19-32. [OSSP]

<sup>427</sup> MICHAUD, Ginette et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004 :

<sup>427a</sup> LAMONDE, Yvan, « “Être de son temps” : pourquoi, comment? », p. 23-36; [OSSC]

<sup>427b</sup> LAPOINTE, Gilles, « Refus global au seuil de l'âge classique : autour de quelques lectures contemporaines du manifeste », p. 89-105; [OSSM] [D : <sup>(450)</sup>]

<sup>427c</sup> LEROUX, Georges, « De la résistance au consentement. La philosophie au Québec et les enjeux de la modernité », p. 351-374. [OSSM]

<sup>428</sup> MICHON, Jacques (dir.), « Le contrôle du livre et de la lecture », *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 2 : Le temps des éditeurs 1940 -1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 402-403. [OSSM]

<sup>429</sup> RENAUD, Thérèse, *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*, Québec, Nota bene, 2004. [OSSP]

<sup>430</sup> SOARES DE SOUZA, Licia, « Anthropophagie ou refus : digestion certaine », *Utopies américaines au Québec et au Brésil*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Americana », 2004, p. 26-30. [OSSM]

### 2005

<sup>431</sup> LAPIERRE, Laurent, « Managing as Creating », *International Journal of Art Management* (HEC Montreal), vol. 7, n° 3, spring 2005, p. 4-10. [OSSH]

- 432 « Paul-Émile Borduas, 1905-2005 », *Le Devoir*, 30 octobre 2005 :
- 432a THÉRIAULT, Normand, « Borduas. Un siècle », p. G1; [OSSP]
- 432b HAROUN, Thierry, « Le risque total de *Refus global*. Groulx contre Borduas » [témoignage d'Yvan Lamonde], p. G2; [OSSM]
- 432c VIAU, René, « Une peinture au goût de liberté », p. G3; [OSSP]
- 432d HARVEY, Réginald, « Après 1930. La Grande Noirceur porte le ferment de la Révolution tranquille » [témoignage de Jean-Claude Robert], p. G4; [OSSI]
- 432e VIAU, René, « Lire *Refus global!* », p. G4; [OSSD]
- 432f BERGERON, Ulysse, « Vers 1930. Au rythme de l'Amérique heureuse » [témoignage de Denis Monière], p. G5; [OSSI]
- 432g LETARTE, Martine, « Succès critique. Borduas demeure » [témoignage de François-Marc Gagnon], p. G6. [OSSP]
- 433 DUPONT-TANGUAY, Louise et Denis LONGCHAMPS, « Paul-Émile Borduas (1905-1960) », dans *Leduc, Borduas. Le sage et le rebelle : l'empreinte de deux grands artistes* [catalogue d'exposition], Montréal, Éditions Histoire Québec; Beloeil, Société d'histoire de Beloeil-Mont-Saint-Hilaire; Mont-Saint-Hilaire, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 2005, p. 21-25. [OSSP]
- 434 GAUTHIER, Yves, « Refus global », *Monsieur livre. Henri Tranquille*, Québec, Septentrion, 2005, p. 76-78. [OSSI]
- 435 LAURIN, Michel, « La peinture au Québec », *Histoire culturelle de l'art. La Modernité*, Laval, Groupe Beauchemin, 2005, p. 160-163. [OSSI]

## 2006

- 436 LAMONDE, Yvan, « Est-on quitte envers le passé? Borduas, Vadeboncoeur et le dénouement de “notre maître le passé” », *Les cahiers des dix*, n° 60, 2006, p. 209-231. [OSSP] [D : <sup>(443a)</sup>]
- 437 HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006 :
- 437a LA PALME, Robert, « L'ombre sur le cerveau », p. 575; [OSSH] [D<sup>(18)</sup>]
- 437b « Refus global », p. 574-576. [OSSM]
- 438 VIAU, René, « Fernand Leduc. Créer des œuvres reflets de liberté », *Fernand Leduc. Libérer la lumière* [catalogue d'exposition], Québec, Musée des Beaux-arts du Québec, 2006, p. 29-34. [OSSP]

## 2007

- 439 TREMBLAY, Yolaine, « L'essai au Québec. De la fin de la Deuxième Guerre à la crise d'Octobre », *Québec français*, n° 144, hiver 2007, p. 47-51. [OSSI]
- 440 PARÉ, Isabelle, « Le manifeste Refus global est mis aux enchères », *Le Devoir*, 2 mai 2007, p. B9. [OSSD]
- 441 BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Refus global », *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 289-292. [OSSI]
- 442 GAUDREAU, Julie, *Le recueil écartelé : étude de Refus global*, Québec, Nota bene, 2007. [OSSD]

<sup>443</sup> VADEBONCŒUR, Pierre, *Une tradition d'emportement. Écrits (1945-1965)*, choix de textes et présentations par Yvan Lamonde et Jonathan Livernois, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007 :

<sup>443a</sup> LAMONDE, Yvan, « Est-on quitte envers le passé? Borduas, Vadeboncœur et le dénouement de “notre maître le passé” », p. 14-28; [OSSP] [D<sup>(436)</sup>]

<sup>443b</sup> « Borduas ou la minute de vérité », p. 115-117; [OSSP] [D<sup>(123)</sup>]

<sup>443c</sup> « La revanche des cerveaux », p. 127-133. [OSSI] [D<sup>(124)</sup>]

<sup>444</sup> LANDRY, Marion, *Les saisons Sullivan* [photographies], Montréal, Galerie de l'UQÀM, 2007. [OSSP]

<sup>445</sup> MCKILLOP, A. B., « Le livre et les identités nationales » et MCKNIGHT, David, « Les petites presses, dans Carole Gerson et Jacques Michon, *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, vol. III : de 1918 à 1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 13, 18, 334. [OSSI]

## 2008

<sup>446</sup> VIAU, René, « Esprit de *Refus global* es-tu là? », *Vie des arts*, n° 213, hiver 2008, p. 65-67. [OSSM]

<sup>447</sup> DELGADO, Jérôme, « Les Automatistes prise 40 000 », *Le Devoir*, 13 septembre 2008, p. E10. [OSSM]

<sup>448</sup> HÉNAULT, Gilles, *Interventions critiques. Essais, notes et entretiens*, édition préparée par Karim Larose et Manon Plante, Montréal, Sémaphores, « La vie courante », 2008, pages multiples. [OSSI].

<sup>449</sup> LAPOINTE, Gilles, « L'imaginaire du Nord vu de la chambre noire automatiste. L'expérience *Danse dans la neige* », Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaires*, Montréal, Imaginaire|Nord, « Droit au pôle », 2008, p. 277-293. [OSSP] [D : <sup>(450d)</sup>]

<sup>450</sup> LAPOINTE, Gilles, *La comète automatiste*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008 :

<sup>450a</sup> « Introduction » et « Conclusion », p. 7-14, 185-197; [OSSD]

<sup>450b</sup> « Paul-Émile Borduas ou la conscience inquiète du présent », p. 17-32; [OSSP] [D<sup>(385b)</sup>]

<sup>450c</sup> « Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle », p. 59-87; [OSSD] [D<sup>(375g)</sup>]

<sup>450d</sup> « L'imaginaire du Nord vu de la chambre noire automatiste. L'expérience *Danse dans la neige* », p. 137-154; [OSSP] [D<sup>(449)</sup>]

<sup>450e</sup> « *Refus global* : l'énigme du titre », p. 157-165; [OSSD] [D<sup>(417b)</sup>]

<sup>450f</sup> « *Refus global* au seuil de l'âge classique : autour de quelques lectures contemporaines du manifeste », p. 167-183. [OSSM] [D<sup>(427b)</sup>]

<sup>451</sup> ☐ MAYER, Jonathan, *Les échos du Refus global*, Montréal, Michel Brûlé, 2008. [OSSD]

## CONCLUSION

LIRE *REFUS GLOBAL*, REPENSER LA RÉCEPTION, RELIRE L'HISTOIRE

Arrivé au bout du parcours de réception, qu'en retenir? Que nous a appris sur « *Refus global* » et sur sa réception le nouvel objet sémiotique secondaire métacritique (OSSM) que constitue cette thèse? Quels apports épistémologiques l'étude du cas *Refus global* offre-t-elle aux études de réception? Et que nous révèle-t-elle sur la façon dont s'est constituée l'histoire culturelle du Québec? Telles sont les questions sur lesquelles je souhaite m'arrêter en conclusion, répondant ainsi au triple objectif que je m'étais fixée, soit interroger l'image et la réception de *Refus global* en tant que recueil pluridisciplinaire, définir les phénomènes entourant la réception partielle d'une œuvre et déterminer quelques-uns des critères de sélection privilégiés dans l'élaboration de la tradition littéraire au Québec depuis 1948.

### **Refus global : recueil collectif, manifestaire et pluridisciplinaire**

Portant sur les difficultés de réception qu'a connues le recueil *Refus global*, cette thèse n'avait pas pour but premier d'ajouter une lecture de plus au déjà volumineux dossier critique sur l'œuvre automatiste. Certaines failles de la réception m'ont néanmoins amenée à proposer de nouvelles pistes d'analyse – celle du livre d'artistes au premier chef –, alors que d'autres pistes sont apparues par le biais d'OSS proposant des lectures isolées, parallèles, peu exploitées, mais pertinentes et dignes d'être mentionnées, voire relayées dans le discours critique. En outre, l'étude du parcours de réception et la mise en évidence de la constitution du récit commun ont permis de déplacer certains *topoi* concernant « *Refus global* ». Je reviendrai donc ici sur ces éléments qui, à petite échelle, proposent une relecture de l'œuvre automatiste et une désambiguïsation de son statut et de la nature de sa réception.

Le premier constat qui s'est imposé dans l'étude de la réception du recueil *Refus global* réside dans l'indistinction même de l'objet « *Refus global* ». Le titre éponyme, qui désigne à la fois le pamphlet de Borduas et l'ensemble du recueil, conduit en effet à une confusion quant au référent abordé dans les textes critiques, d'autant qu'aucune convention ne régit la graphie des deux titres. Par conséquent, l'éponymie contribue, en elle-même, à l'occultation du recueil, puisque, comme on l'a vu en introduction, dans le cas de trop nombreuses ambiguïtés causées par la « collision homonymique » (Henry G. Schogt), l'usage tend à

effacer du discours un des deux référents. En ce sens, un apport majeur du travail présenté ici repose sur la proposition de distinction graphique entre « Refus global » et *Refus global*, laquelle, bien qu'elle ne permette pas de résoudre les cas d'indistinctions antérieurs (d'où le nécessaire usage de la double graphie « *Refus global* »), a l'avantage de redonner au recueil une visibilité et une individualité scripturale à même les textes critiques.

De même, le déplacement de l'attribution générique « manifeste » de « Refus global » vers *Refus global*, tel que je l'ai proposé (à la suite d'autres chercheurs, dont Jeanne Demers et Line McMurray, Jean Fisette et Julie Gaudreault), permet d'éviter plusieurs difficultés causées par une telle attribution générique au texte éponyme. Il résout notamment le paradoxe de la survie d'une œuvre comme « Refus global » alors qu'elle appartiendrait à un genre – le manifeste – réputé éphémère. En effet, l'attribution du statut de manifeste au recueil vient plutôt confirmer l'éphémérité du genre et, du coup, l'occultation de *Refus global* apparaît comme une conséquence possible de sa vocation première : le manifeste ayant pour but de « faire voir » et de « se faire voir », pour reprendre les termes de Nicole Boulestreau<sup>1</sup>, c'est-à-dire d'exposer la vision sur l'art du groupe et de le positionner dans le milieu. Aussi une fois cet objectif accompli et les propositions esthétiques présentées dans le manifeste dépassées dans les carrières des artistes, celui-ci ne serait-il plus jugé pertinent. En ce sens, l'attribution générique « manifeste » accolé au recueil plutôt qu'au texte permettrait d'en expliquer l'oubli relatif.

Parmi les autres paradoxes qu'elle résout, cette réattribution générique permet de contrer le caractère oxymorique d'une formule telle que « le manifeste de Borduas », qui associe un genre par définition collectif à un auteur individuel<sup>2</sup>. Elle légitime également l'inscription de l'œuvre dans une filiation qui n'est plus celle des manifestes sociopolitiques recensés par

---

<sup>1</sup> Nicole Boulestreau, « L'épreuve de la nomination dans le premier *Manifeste du surréalisme* », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 47, cité dans Viviana Birolli et Mette Tjell, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3 : « Manifeste/s », automne 2013, p. 10.

<sup>2</sup> Certes, tous les manifestes ne sont pas collectifs. Or, *Refus global* l'est, comme la plupart des manifestes relevant de la période des avant-gardes du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Plus récemment, en fonction de l'émergence du « régime de singularité » décrit par Nathalie Heinich – lequel est fondé, non plus sur le groupe, mais sur un retour à la figure romantique du « génie isolé » ou de l'« artiste inspiré » –, on observerait une « tendance à la disparition du nom du groupe au profit du nom propre de l'artiste » dans la sphère des manifestes (*ibid.*, p. 11; voir à ce sujet tout ce numéro de la revue *Études littéraires*). On peut ainsi avancer qu'en attribuant le manifeste au seul Borduas, la critique impose son regard contemporain sur une œuvre qui relève d'abord d'une dynamique collective moderne.

Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, mais celle des manifestes artistiques; elle invite d'ailleurs à penser l'absence de tradition de publication de manifestes artistiques au Québec comme l'un des facteurs ayant empêché la saisie du recueil à sa parution. Enfin, faire du recueil *le manifeste* évite de restreindre la lecture de l'œuvre à la dimension négatrice et contestataire du texte éponyme en donnant de la visibilité aux propositions esthétiques des Automatistes contenues dans les composantes marginales.

La désignation courante « le manifeste “Refus global” de Borduas » participe du récit commun entourant l'œuvre automatiste. Ce concept de *récit commun* sur l'œuvre renvoie à la *représentation* – au sens où l'entend l'histoire culturelle – de l'œuvre véhiculée dans la conscience collective. Il est le résultat du processus de concurrence et d'accumulation des discours (Chartier) qui en vient à forger une lecture cohérente d'une œuvre, susceptible d'être reprise par l'historiographie. Dominante, cette interprétation n'est toutefois pas monologique : elle résulte des tensions et des dialogues autour de certains *topoi* entre un discours dominant et des contre-discours. Dans le cas de « *Refus global* », le récit commun s'articule surtout, on l'a vu tout au long de cette thèse, autour des questions de la nature – subversive ou non – de l'œuvre automatiste, et de sa place – dominante ou non; rupturante ou non – dans l'histoire artistique et sociale du Québec. Une grande part de ce récit prend donc la forme d'un métarécit représentant le parcours exemplaire qu'aurait suivi « *Refus global* » et qui en ferait une incarnation de l'œuvre maudite, censurée, oubliée, puis redécouverte et devenue depuis symbole national, intemporel et universel.

Le chapitre six retraçant, de façon diachronique, le parcours de réception après 1950 a cependant donné à voir un portrait plus nuancé de l'accueil réservé à celle-ci. Ce que d'aucuns nomment le « scandale » provoqué par la parution de l'œuvre peut en effet être expliqué en partie par l'horizon d'attente et par des conditions paratextuelles, tels le titre, le genre manifestaire ou le caractère d'événement que prend le lancement<sup>3</sup>, susceptibles d'induire une vive réaction et d'exacerber le caractère subversif des propos contenus dans

---

<sup>3</sup> On se rappelle que les Automatistes ont conçu une vitrine intrigante à la Librairie Tranquille et qu'ils sont les probables auteurs du communiqué de presse annonçant la parution d'une « bombe ». En outre, le fait que le texte (ou une de ses versions) ait circulé auparavant, notamment chez les Dominicains et dans les rangs de la Société d'art contemporain, et que certains aient refusé de le signer contribue aussi probablement à orienter l'attente qui influera sur la réception de l'œuvre. En ce sens, le roman *Les pays étrangers* de Jean Éthier-Blais mettant en scène les discussions entourant l'éventuelle parution du « manifeste de Borduas » donne à penser la nervosité et l'anticipation qui régnaient dans l'entourage du groupe à l'époque.

l'œuvre. Le motif narratif du scandale doit aussi être nuancé à la lumière de ce qui en sera retenu dans les années 1950, alors que la réaction des autorités et des critiques apparaît plutôt comme un « bref et tumultueux remous » (Miron) ou une « légère secousse » (Abramovitch). De même, le silence des années 1950, tel que le présente le métarécit de réception, peut s'expliquer par l'attitude belliqueuse des Automatistes qui aurait intimidé ou rebuté les critiques, lesquels auraient alors choisi de mettre fin à leur couverture de l'œuvre et à leur dialogue avec ses auteurs. Mais ce silence doit également être relativisé puisque l'œuvre survit à travers les allusions au groupe, au mouvement et à Borduas qui ont lieu pendant ces années. Aussi, davantage qu'un réel silence sur l'œuvre durant les années 1950, pourrions-nous plutôt parler d'un silence sur la réception de cette période à l'intérieur du le métarécit de réception, cette occultation permettant de soutenir l'idée du parcours exemplaire et de faire coïncider la redécouverte de « *Refus global* » avec l'amorce de la Révolution tranquille.

Quant à la mythification conférant à l'œuvre son statut emblématique, elle ne s'est pas faite sans heurts, comme le laisse entendre le récit triomphaliste de la « redécouverte », et elle n'a pas non plus laissé l'œuvre indemne. Le discours glorificateur et ce qu'on pourrait nommer, d'après le terme d'Antoine Prost, la « commémorativité<sup>4</sup> » entourant « *Refus global* » ont en effet été maintes fois la cible de détracteurs. Or, plutôt que de déplacer le discours dominant, les polémiques sur la postérité de « Refus global » qui se sont articulées sur les *topoi* du récit commun ont contribué à donner de la visibilité à l'œuvre automatiste et ont également fourni l'occasion aux partisans du récit commun de défendre – et par le fait même d'imposer encore davantage – leur point de vue. Ce discours mythificateur a finalement eu pour effet de réifier la lecture de l'œuvre et d'en faire une vulgate. Le texte « Refus global » n'apparaît alors plus comme une œuvre, ni même comme un document important dans l'histoire du mouvement automatiste, mais comme un moment charnière, un point de rupture dans l'historiographie québécoise. Son titre, devenu antonomase, évoque non seulement l'œuvre, mais aussi, par association, les premières révoltes contre le gouvernement duplessiste et l'époque précurseuse de la Révolution tranquille, d'où la valeur symbolique qui lui est conférée. Aussi peut-on affirmer paradoxalement que, tout comme le recueil, bien que de manière différente, le texte éponyme fait l'objet d'une non-lecture, occulté qu'il est

---

<sup>4</sup> Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, « Points. Histoire », p. 302.

derrière la vulgate à son sujet, laquelle empêche une réelle actualisation de « Refus global » qui est sans cesse lu dans la dynamique du refus du passé et de l'oppression, dont seules les formes (religion, capitalisme, rationalisme...) sont modifiées.

Si le métarécit de réception issu du récit commun est mis à mal par mes recherches qui relativisent à la fois le scandale, l'oubli et les possibilités d'actualisation du texte éponyme, il en va de même de l'hypothèse de non-réception du recueil qui est pourtant à l'origine de cette thèse. Certes, le recueil bénéficie d'une couverture critique bien moindre que celle du texte éponyme et il n'est souvent mentionné qu'au passage, dans le but de contextualiser la parution de « Refus global ». Il demeure néanmoins que sont apparus, dans le corpus de réception, des lieux de discours qui assurent à l'œuvre complète des lectures ponctuelles ou partielles, invalidant, du coup, l'hypothèse de non-réception. *Refus global* est effectivement lu comme le produit et la synthèse des activités pluridisciplinaires du groupe automatiste ou, dans une perspective générique, comme incarnation des formes du recueil, de l'essai ou du manifeste. Il est lu dans différentes sphères disciplinaires et il jouit d'une diffusion aussi bien à l'étranger (notamment dans la communauté anglophone) que dans les milieux marginaux, comme les éditions indépendantes ou les manifestations contre-culturelles. Aussi, en ne restreignant pas la recherche aux lieux de discours traditionnels et aux bibliographies des ouvrages de référence sur le sujet – lesquels regroupent souvent les OSS formant le discours dominant –, il m'a été possible de mettre au jour des lectures du recueil qui n'ont connu que peu de relais et qui, pour cette raison, n'ont pas intégré le récit commun. De même, en retournant aux critiques de première réception, c'est-à-dire en jetant un regard dans le rétroviseur de la réception, au-delà du métarécit relatant le « scandale » de la parution, j'ai constaté la présence importante, dans la réception immédiatement contemporaine à la publication, de comptes rendus de lectures qui prennent d'abord le recueil pour objet, dans une perspective souvent esthétique. En somme, le caractère partiel de la réception de *Refus global* relèverait moins d'une véritable non-réception du recueil que de l'ombre que le discours dominant sur le texte fait à la part du discours critique qui s'y intéresse.

Un dernier élément mis en relief par l'analyse est l'intérêt des *réceptions autonomes* qui ouvrent des routes secondaires à l'intérieur du parcours de réception. Pour la plupart, les composantes marginales contenues dans *Refus global* n'occupent pas une grande place dans la

carrière de leur auteur respectif, mais elles occupent, dans le domaine culturel, un espace privilégié puisqu'elles intègrent à la fois l'œuvre collective qu'est le recueil automatiste, la production individuelle de leur auteur et, bien souvent, à la sphère disciplinaire à laquelle elles appartiennent. Aussi permettent-elles de penser les multiples ensembles (œuvre de l'auteur, genre, discipline, recueil...) auxquels participe une œuvre et, par le fait même, les multiples séries dans lesquelles elle peut s'insérer pour survivre dans l'histoire. Ainsi, alors que les textes de Gauvreau jouissent d'une place centrale dans le recueil et que, dans une perspective historiographique, ils se comparent avec le théâtre moderne qui se faisait ailleurs à l'époque, ils jouent un rôle mineur – celui d'œuvre de jeunesse et d'initiation aux productions plus tardives – dans l'ensemble de la production littéraire du poète et dramaturge. Les photos prises par Perron de la chorégraphie de Sullivan sont, pour leur part, rattachées à deux séries distinctes : celles des productions de la danseuse et du photographe, à l'intérieur desquelles on distingue à nouveau deux séries : l'univers des Automatistes et la carrière de l'artiste. Ces questions d'appartenance et la variété des contextes artistiques et des mises en série, en engendrant diverses lectures, contribuent à faire voir la fécondité herméneutique des composantes marginales, ainsi que leur intérêt heuristique.

Plus concrètement, l'étude de la réception autonome des composantes marginales a permis des découvertes et a révélé des surprises. On a notamment découvert l'influence qu'a eue l'aventure automatiste sur un homme comme Bruno Cormier dont la pratique psychiatrique a été marquée par les principes automatistes qu'il expose dans son texte « L'œuvre picturale est une expérience »; on a mesuré l'importance accordée au texte de Sullivan dans le domaine de la danse où il jouit d'une légitimité similaire à celle du texte de Borduas; et on a constaté que la couverture de Riopelle n'est pas uniquement l'image iconique du recueil, mais qu'elle s'inscrit dans la production picturale du peintre où elle inaugure une série d'œuvres ayant une fonction similaire. Poussées plus avant, les réflexions sommaires qui apparaissent dans ces autres voies de la réception étudiées au chapitre huit pourraient donner lieu à des lectures croisées entre les œuvres, les disciplines ou les carrières des auteurs. Il serait, par exemple, pertinent d'interroger l'intérêt de Borduas et de Cormier pour le dessin d'enfants en fonction de leurs pratiques respectives d'enseignement et de thérapie, et de leurs écrits, dont « Projections libérantes » et « L'œuvre picturale est une expérience ». Bref, sans proposer de lectures détaillées de l'œuvre, cette thèse a tout de même contribué à nourrir la réflexion sur

« *Refus global* » en déplaçant la focalisation du texte éponyme vers le recueil. L'étude de l'œuvre complète a en effet révélé que son occultation dans la réception n'est pas nécessairement causée par un manque de qualité esthétique – laquelle se voit, au contraire, confirmée –, mais par un ensemble de facteurs pragmatiques, institutionnels, axiologique, événementiels et humains.

### ***Réception d'objets et objets de réception***

Le premier objectif de cette thèse n'était donc pas de proposer une nouvelle lecture de *Refus global*. Le recueil automatiste y a plutôt été envisagé comme un outil heuristique, comme un microcosme, permettant d'interroger le phénomène de réception partielle d'une œuvre. Ceci m'a conduit à interroger les facteurs d'occultation à l'origine de la réception déficiente, mais aussi à explorer des formes de réception qu'on pourrait qualifier de « compensatoires » en cela qu'elles offrent des possibilités de survie à l'œuvre malgré les obstacles qui ont nui à son inscription dans l'histoire. Le cas particulier de *Refus global* contribue, à cet égard, à enrichir les études de réception de nouvelles perspectives et de nouveaux concepts concernant surtout, mais non exclusivement, les œuvres hétérogènes et marginalisées.

D'abord, mes recherches ont confirmé l'importance de la prise en compte de l'horizon d'attente pour comprendre et mettre en perspective l'accueil réservé à l'œuvre. Le quatrième chapitre a notamment fait voir la nature des débats qui avaient lieu autour de l'art moderne à l'époque, et l'étude du discours critique sur *Prisme d'yeux* a permis de comparer les réceptions de deux manifestes artistiques parus la même année. Cette comparaison a révélé que, somme toute, la réception de *Refus global* n'a rien d'inusité : avant le renvoi de Borduas, les deux œuvres ont reçu un accueil similaire – partagé entre partisans et détracteurs de l'art moderne –, mais elle a aussi fait voir que la dimension éthique de *Refus global* conduit à une saisie de l'œuvre hors du milieu artistique et des critères esthétiques de légitimité qui y ont cours, ce qui explique l'ampleur et la teneur qu'a prises la première réception après le renvoi de Borduas.

Ce ne sont toutefois pas les aspects sociaux, institutionnels ou même esthétiques de l'horizon d'attente qui se sont avérés, à mon sens, les plus intéressants et les plus surprenants dans ma recherche, mais plutôt ceux qui relèvent d'une dimension que je qualifierais de

« pragmatique », puisqu'ils concernent des éléments paratextuels de l'œuvre. Le titre *Refus global*, le genre manifestaire, la mise en scène entourant le lancement, tout ceci, je l'ai rappelé plus tôt, contribue à la vive réaction que l'œuvre provoque chez les critiques au moment de sa parution. De même, la matérialité déstabilisante du recueil ou, à l'inverse, l'inclusion du texte éponyme dans la collection « Bibliothèque du Nouveau Monde » des Presses de l'Université de Montréal participent à un horizon d'attente qui oriente la réception. Un exemple de cette influence du paratexte sur l'accueil réservé à l'œuvre réside dans le caractère iconique de la couverture de Riopelle qui confère, au fil du temps, à *Refus global* une aura de familiarité en dépit de sa rareté effective. Si les analyses paratextuelles connaissent une certaine popularité dans le domaine critique (notamment dans le cadre des études intermédiales s'intéressant au rapport texte-image), elles sont généralement convoquées dans une visée herméneutique ajoutant à la lecture d'une œuvre une intéressante couche sémantique. Dans le champ des études de réception toutefois, les aspects pragmatiques semblent encore négligés; ils apparaissent rarement parmi les facteurs pouvant expliquer la lecture faite – ou non – d'une œuvre. J'espère donc avoir montré ici – avec un exemple certes extrême (ces aspects sont évidemment exacerbés dans le cas d'une œuvre à la fois manifeste et livre d'artistes) – que l'appareil paratextuel et la dimension matérielle de l'objet joue un rôle central dans la réception et que, par conséquent, il est essentiel de connaître l'édition (ou les éditions) à laquelle (ou auxquelles) renvoient les critiques pour évaluer la réception d'une œuvre.

Un deuxième élément est apparu comme crucial dans le cas de la réception de *Refus global* et qui mériterait d'être davantage considéré dans les études de réception est l'influence du discours d'auteur sur le discours critique avant, pendant et après la parution de l'œuvre. Dans le cas de *Refus global*, la réputation de polémistes des Automatistes avant même la parution du manifeste a en effet probablement influencé l'horizon d'attente, laissant présager la parution d'une œuvre subversive et provocante. Cette même réputation et cette même attitude, mises au service de la défense de l'œuvre et de Borduas au lendemain de la parution et du renvoi, conduisent d'ailleurs, on l'a vu, au silence sur l'œuvre un an à peine après sa parution. Or, à partir des années 1960, la parole des Automatistes est, au contraire, sollicitée, leurs témoignages deviennent des sources du discours critique, des documents de première main concernant l'époque et la genèse de l'œuvre, sans qu'un traitement critique leur soit toujours

réservé. Ainsi, malgré leur caractère mythifiant, les textes de Claude Gauvreau font figure de références incontournables dans le discours critique; son point de vue s'érigeant dès lors comme un *verrou* pour l'interprétation de l'œuvre et l'historiographie du mouvement.

Cette notion de *verrou*, développée par Micheline Cambron, a un potentiel heuristique certain puisqu'elle permet d'identifier des moments ou des individus qui, dans la réception d'une œuvre, ont un poids si considérable qu'ils deviennent incontournables. Aussi la lecture qu'ils proposent d'une œuvre en vient-elle à monopoliser le discours critique et à le réifier. Dans le récit commun sur « *Refus global* », outre Claude Gauvreau et son « épopée automatiste », deux événements et la lecture proposée par deux critiques font figure de *verrou* : le renvoi de Borduas, qui devient la preuve de la subversion contenue dans l'œuvre; la mort du peintre, qui fixe le mythe de l'homme et de l'œuvre et les unit dans une relation d'exclusivité; Pierre Vadeboncœur, dont le discours repris par la critique soutient le motif du caractère rupturant et inaugural du geste de Borduas; et François-Marc Gagnon, dont la lecture sociopolitique du texte en fonction des théories de Marcel Rioux devient le modèle d'interprétation du récit commun. Or, mes recherches ont bien fait voir qu'à côté de ces critiques dominants et de ces événements configurants, existent des lectures isolées, différentes, novatrices, mais marginales par rapport au récit commun – lesquelles méritent qu'on s'y arrête afin de désengorger le récit commun du poids réifiant du discours dominant.

En plus de mettre de l'avant des questions comme celles de la dimension pragmatique de l'horizon d'attente, de l'importance du discours d'auteur et de la constitution de *verrous* critiques, mon étude du cas de *Refus global* a surtout permis d'envisager les formes de réception alternatives qui s'offrent à l'œuvre marginalisée. Les *réceptions parallèle, parcellaire et autonome*, étudiées dans la troisième partie, rappellent en effet qu'une œuvre n'est pas toujours saisie directement ni entièrement et que les déviations et les parcellisations du discours de réception sont signifiantes : elles nous éclairent autant sur la nature de l'œuvre que sur l'état de l'institution critique qui l'écarte du discours dominant et sur les divers modes de survie disponibles pour l'œuvre marginalisée. À titre d'exemple, l'œuvre pluridisciplinaire qui se heurte à un champ critique fortement disciplinarisé trouvera une échappatoire dans une réception parcellaire par le biais de ses composantes. De même, un manifeste artistique confronté à une institution où domine la lecture sociopolitique survivra, parallèlement, grâce à

sa saisie par une réception étrangère. En marge du discours de réception dominant existent donc divers lieux de discours que les études de réception tendent à négliger, se concentrant le plus souvent sur la constitution du récit qui a permis à l'œuvre d'intégrer l'histoire littéraire ou culturelle.

La variété des discours qui abordent l'œuvre automatiste, dans son tout comme dans ses parties, m'a amenée à développer une catégorisation du concept d'objets sémiotiques secondaires (OSS) qui prolonge la réflexion amorcée par Brigitte Louichon. Un bref retour sur le rôle et la place de ces divers types d'OSS dans la réception de *Refus global* permettra de saisir à la fois les différents modes d'appropriation dont l'œuvre a fait l'objet et l'intérêt plus large de ces catégories dans le domaine des études de réception.

La part de la réception de « *Refus global* » composée des objets sémiotiques secondaires directs (OSSD) est, comme son qualificatif l'indique, centrée sur l'œuvre et elle constitue le lieu privilégié du développement du récit commun, en cela qu'elle regroupe les textes des spécialistes, de même que la plupart de ceux contenus dans les dossiers et numéros spéciaux publiés lors des commémorations. Elle rassemble donc les OSS provenant des lieux de discours traditionnels, généralement retenus dans les études de réception, soit les rééditions, les articles de journaux et comptes rendus critiques parus lors de la première réception, les études et critiques analytiques plus tardives et les quelques monographies consacrées à l'œuvre ou à son auteur (ici, les Automatistes). Ainsi, dans le corpus de réception sur « *Refus global* », les OSSD constitue la plus grande part de la réception<sup>5</sup>, ce qui apparaît comme une évidence. Or, cette réception directe ne compte que pour 25 % du corpus, signe que « *Refus global* » n'est pas lu seulement pour lui-même, qu'il est convoqué dans d'autres formes de discours que le métadiscours traditionnel.

Les 20 % du corpus composés d'objets sémiotiques secondaires indirects (OSSI) témoignent en effet de la dispersion du discours critique. Cette réception indirecte, qui intègre « *Refus global* » dans un cadre plus large d'interprétation dans lequel il n'est pas l'objet premier, inclut des manuels, des anthologies et des ouvrages d'histoires de l'art, de la littérature et de la société québécoises; des ouvrages théoriques sur le manifeste, sur l'essai et

---

<sup>5</sup> En réalité, les objets sémiotiques secondaires parcellaires (OSSP), je le mentionne plus loin, comptent pour 30 % du corpus, mais cette catégorie se divise en deux : les OSSP portant sur Borduas et ceux consacrés aux autres auteurs.

sur le recueil; des études sur la révolution, l'engagement en art et la modernité culturelle; des articles portant sur d'autres œuvres, etc. Une proportion importante d'OSSI dans le corpus de réception d'une œuvre, comme c'est le cas ici, atteste du caractère exemplaire que lui confère la critique en fonction de son potentiel herméneutique pouvant soutenir aussi bien des études historiographiques que didactiques, génériques ou thématiques. Cela révèle aussi l'aspect emblématique de l'œuvre puisque, pour intégrer des ouvrages généraux, celle-ci doit être accompagnée d'un récit commun en facilitant l'appréhension et la classification dans une histoire de la littérature ou dans une anthologie classée par thèmes, par exemple. En outre, pour devenir un outil heuristique permettant d'explicitier les particularités d'un genre ou un objet de comparaison donnant à voir les spécificités d'une autre production, l'œuvre doit être suffisamment connue pour ne pas exiger du critique une longue présentation, voire une étude herméneutique supplémentaire. L'œuvre saisie de façon indirecte est donc réputée connue et elle a auparavant été l'objet d'une saisie directe (OSSD) permettant d'en dégager et d'en diffuser le (ou les) sens.

Dans une perspective similaire, les objets sémiotiques secondaires hypertextuels (OSSH), qui font passer l'œuvre dans le domaine de la fiction ou qui relèvent d'une appropriation productive de celle-ci, témoignent également de sa notoriété puisque, pour qu'une œuvre devienne hypotexte, elle doit être jugée reconnaissable par le lecteur. De plus, le nombre d'OSSH dans le corpus de réception d'une œuvre révèle le degré d'influence que celle-ci a pu avoir sur le milieu artistique : l'œuvre qui, comme « *Refus global* », fait l'objet de caricatures, de pastiches, d'intertextes, d'hypertextes et même de fictionnalisations apparaît comme ayant inspiré plusieurs artistes, que ce soit par sa forme, son genre, sa thématique ou, de façon plus anecdotique, par le récit de sa genèse. Aussi, si les 4 % que représentent les OSSH dans le corpus de réception de *Refus global* peuvent paraître minces, il y a fort à parier qu'en comparaison d'autres œuvres, cette proportion se révélerait significative de l'ascendant qu'a exercé le manifeste automatiste sur le milieu créateur québécois.

S'il inspire les artistes, « *Refus global* » engendre aussi un tout autre genre de discours, soit le discours polémique qui constitue une part considérable des objets sémiotiques secondaires métacritiques (OSSM), lesquels regroupent les textes critiques portant sur un autre OSS (direct, indirect, hypertextuel ou parcellaire). Ils peuvent, par exemple, prendre la forme de comptes rendus critiques sur un ouvrage concernant les Automatistes mais, plus souvent, ceux

que j'ai retenus au corpus s'inscrivent dans une polémique entourant un aspect de l'œuvre ou du mouvement; aussi prennent-ils fréquemment la forme d'une lettre ouverte parue dans un journal. La grande majorité des OSSM provient donc de la première réception et est constituée des réactions au congédiement de Borduas – lequel a été envisagé comme une forme de *réception en acte* –, mais on y trouve aussi les textes ultérieurs participant à la polémique de 1991 sur le statut encombrant de Borduas dans le milieu artistique ou ceux relevant des divers débats qui reviennent ponctuellement autour des commémorations. La proportion élevée (21 %) des OSSM dans le corpus de réception de « *Refus global* » est ainsi révélatrice du rapport trouble qu'entretient l'œuvre avec la postérité, oscillant entre contestation et glorification, et du caractère émotif que revêtent les discussions à son sujet. Les OSSM constituent également un échantillon<sup>6</sup> de la partie importante de la réception occupée par le discours métacritique; le récit commun, je l'ai rappelé, est en effet formé d'un récit de réception faisant de « *Refus global* » une œuvre au parcours exemplaire. L'intérêt d'un tel concept dans une étude de réception repose donc sur la possibilité qu'il offre de mesurer la réaction de l'institution critique à la réception antérieure ou contemporaine d'une œuvre et de mettre en évidence les dialogues qui s'instaurent entre les divers points de vue.

Enfin, la prise en compte de la réception parcellaire (composée des OSSP) s'est révélée la plus riche dans l'étude de la réception de *Refus global* puisqu'elle a permis de montrer en quoi l'occultation du recueil n'équivalait pas nécessairement à une non-réception ou à un oubli, sa survie étant en partie assurée par la réception de ses composantes. Regroupant l'ensemble des OSS concernant un des auteurs du recueil et mentionnant sa participation à « *Refus global* », les OSSP offrent un regard oblique sur l'œuvre automatiste. 30 % de la réception critique du manifeste passe ainsi par une monographie ou un article au sujet d'un des sept créateurs. Bien que j'aie surtout utilisé la notion de réception parcellaire pour traiter de la visibilité offerte au recueil par le biais des discours sur les composantes marginales, il va de soi que les OSS portant sur Borduas et sur son texte éponyme font également partie de la réception parcellaire. Les 30 % de la réception occupés par les OSSP se divisent ainsi en 14 % d'OSS portant sur Borduas, contre 16 % pour les composantes marginales et leur auteur. Les

---

<sup>6</sup> Une grande partie du discours métacritique retraçant la réception de « *Refus global* » se situe à l'intérieur d'autres types d'OSS, principalement dans les OSSD qui, suivant un usage critique convenu, résument la réception antérieure de l'œuvre avant d'en proposer une nouvelle lecture.

OSSP permettent donc de penser la réception des œuvres en fonction à la fois des parcelles du discours critique qui en sont retenues et de celles qui ont été minorées ou rejetées tout en montrant clairement que, dans tous les cas, la lecture de l'œuvre relève d'une vue partielle. Cette catégorie pourrait ainsi constituer un outil heuristique précieux pour traiter la réception d'œuvres hétérogènes ou composites, comme les recueils de poèmes ou de nouvelles réduits par la postérité à un seul des textes qu'ils contiennent. Elle pourrait même se révéler féconde pour traiter d'œuvres dont, par exemple, la critique n'aurait retenu que l'incipit ou un morceau choisi, lesquels apparaîtraient dès lors comme relevant d'une réception parcellaire à l'intérieur de la réception générale de l'œuvre.

Cette catégorisation des OSS ne prétend pas épuiser les sources de réception pouvant prendre une œuvre en charge; développée en fonction du cas de *Refus global*, elle est susceptible d'être précisée ou adaptée à d'autres œuvres ou à d'autres objets. Le besoin d'une telle catégorisation témoigne néanmoins de la nécessité de penser la réception à l'extérieur des lieux et des objets communs du discours, tout en étant conscient que chacune de ces catégories ne confère pas le même statut à l'œuvre dans l'histoire. Les cas de « Refus global » et de *Refus global* ont en effet bien montré que, par exemple, l'œuvre faisant l'objet de reprises hypertextuelles n'occupe pas la même place ni la même fonction dans l'histoire littéraire que celle lue de façon parcellaire. Dans un premier cas, l'hypertextualisation révèle le caractère connu – emblématique – de l'œuvre qui participe d'une filiation littéraire, alors que, dans le deuxième cas, la réception parcellaire témoigne de la difficulté avec laquelle l'œuvre s'inscrit dans l'histoire, ne pouvant être saisie dans son entièreté.

### ***Les fondements de l'histoire culturelle québécoise***

Enfin, l'étude de la réception partielle de *Refus global* avait pour but d'interroger, en fonction des obstacles rencontrés par le recueil, les facteurs ayant influencé la constitution de l'histoire littéraire ou culturelle au Québec depuis 1948. En d'autres mots, il s'agissait de saisir le processus de sélection qui fait que certaines œuvres survivent dans l'histoire, alors que d'autres attendent dans les *limbes* de la littérature une éventuelle réactualisation. Il convient donc de revenir ici sur les grandes conclusions que cette étude fait apparaître quant à la façon

dont s'est construite la tradition culturelle (avec une focalisation plus spécifiquement littéraire) autour de *Refus global*.

Je ne peux d'abord que réitérer le constat fait par Martine-Emmanuelle Lapointe dans *Emblèmes d'une littérature*, selon lequel la construction de l'histoire littéraire au Québec s'est faite, à partir de 1960, en relation intime avec le « Grand récit » triomphaliste de la Révolution tranquille. Or, l'œuvre automatiste, au contraire des romans étudiés par Lapointe, ne paraît pas dans les années 1960; sa place dans le nouveau récit repose donc sur une lecture rétrospective qui retient principalement de l'œuvre les motifs de la rupture et du caractère prophétique, permettant de l'inscrire *a posteriori* dans la dynamique qui oppose Grande Noirceur et Révolution tranquille. Le décès de Borduas, situé entre la mort de Maurice Duplessis et l'élection de Jean Lesage, coïncidant parfaitement avec l'amorce du nouveau récit de l'identité québécoise, c'est dans ce contexte que « *Refus global* » est « redécouvert ». Aussi l'œuvre lue dans les années 1960 a-t-elle peu à voir avec celle parue en 1948; la relecture de l'histoire littéraire qui s'en saisit alors lui octroie un rôle bien différent de celui, anecdotique, qui semblait prévaloir auparavant. Que ce soit comme précurseur de la Révolution tranquille ou comme opposant aux idéologies de conservation et de rattrapage, « *Refus global* » – réduit au texte éponyme – est envisagé dans une perspective plus sociologique qu'esthétique. Cette lecture sociopolitique sur laquelle j'ai beaucoup insisté et que Lapointe a fait voir avant moi dans les romans emblématiques des années 1960 constitue donc un trait définitoire de la façon dont se construit l'histoire culturelle au Québec, c'est-à-dire, sommairement, en fonction d'une soumission et d'une récupération des impératifs esthétiques au profit des impératifs politiques et nationaux.

Ce type de lecture viendrait d'ailleurs expliquer le relatif isolement dans lequel s'édifierait l'histoire littéraire. Celle-ci semble en effet s'être constituée en vase clos, faisant fi des lectures étrangères de la littérature québécoise, c'est-à-dire celles parues hors du Québec ou écrites dans une autre langue que le français. Certes, cette hypothèse mériterait d'être approfondie pour pouvoir être perçue comme un fondement épistémologique de l'histoire culturelle québécoise. Le cas de *Refus global* montre que les lectures parues en France, aux États-Unis ou même au Canada anglais trouvent peu d'échos dans le récit commun diffusé au Québec et que, par exemple, les critiques anglophones tendent plutôt à former une réception

parallèle sous l'égide des textes et de la traduction de Ray Ellenwood. Cette tendance à l'autodéfinition, qui consiste à puiser au Québec les sources du discours critique sur une œuvre québécoise, provient certes (dans le cas de *Refus global*, comme d'autres œuvres) du fait que les critiques qui régissent le récit commun sur l'œuvre (ceux qu'on nomme les « spécialistes ») publient généralement dans la province; la référence systématique à leurs écrits crée ainsi une filiation critique toute québécoise. Mais cette tendance proviendrait également, comme je viens de l'évoquer, de la prédominance de la lecture sociopolitique dans l'historiographie culturelle québécoise, lecture qui s'avère peu pertinente hors du contexte national. Pourtant, en écartant ainsi les lectures issues d'autres horizons géographiques et sociopolitiques, l'histoire culturelle se prive d'apports originaux qui permettraient de confronter le point de vue interne de l'institution à celui provenant de l'extérieur.

Dans le même ordre d'idées – suivant lequel les interprétations des œuvres évoluent en vase clos –, la difficulté de réception à laquelle se heurte le recueil *Refus global* met en évidence la segmentation disciplinaire de l'histoire culturelle québécoise. En parallèle à l'histoire sociale qui s'approprie rapidement le texte éponyme, l'histoire de l'art et l'histoire de la littérature se disputent l'œuvre automatiste, chacune cherchant à l'inscrire dans son propre récit en fonction d'arguments différents : l'histoire de l'art fait par exemple valoir le fait que la genèse de l'œuvre provient du milieu pictural, alors que l'histoire de la littérature exploite la forme écrite de l'ouvrage et insiste sur la participation de Claude Gauvreau. Ainsi, selon la discipline, on fait de « *Refus global* », soit un complément théorique à la production picturale des peintres automatistes, soit une prise de parole engageante qui inspirera les générations de l'Hexagone, de Parti pris et des Herbes rouges. Cette organisation disciplinaire explique d'ailleurs pourquoi des composantes comme les photos de Maurice Perron ou le texte de Françoise Sullivan connaissent une réception tardive : c'est que la photographie et la danse se constituent en disciplines autonomes et développent une réflexion sur leur pratique bien après les arts visuels et la littérature dont l'autonomisation, on l'a vu, est déjà en marche au moment de la parution de l'œuvre en 1948.

Ainsi, l'étude du parcours de réception de « *Refus global* » sur une période de 60 ans a ceci d'intéressant qu'elle permet de voir à l'œuvre les modifications du champ culturel, depuis l'amorce de l'autonomisation – alors que, en 1948, *Refus global* peut encore être saisi dans sa

pluridisciplinarité, bien qu'il se heurte ponctuellement au défaut de compétence de certains critiques spécialisés – jusqu'à une mise à mal de cette autonomisation et de l'hyperspécialisation qu'elle engendre au profit d'une nouvelle ouverture pluridisciplinaire autour des années 1990. Dans l'intervalle, on assiste à la quête de légitimité des disciplines littéraire et picturale cherchant à s'approprier « *Refus global* »; puis à l'apparition de lectures formalistes ou essentialistes relevant de disciplines autonomes; et à l'institutionnalisation de disciplines comme la danse et la photographie qui déplacent le statut documentaire attribué jusque-là aux composantes de Sullivan et Perron pour en faire de véritables œuvres à analyser. S'en est suivie, dans les années 1980, un intérêt pour la multidisciplinarité d'abord – en fonction duquel les diverses composantes du recueil sont étudiées distinctement puis les interprétations réunies dans un ouvrage ou un numéro de revue –, et ensuite, pour l'interdisciplinarité qui confronte et fait dialoguer les méthodes et les points de vue de plusieurs disciplines, permettant une réelle lecture de l'économie du recueil dans son ensemble.

Certes, il s'agit là d'un portrait superficiel des changements qui s'opèrent dans la segmentation disciplinaire de l'histoire culturelle québécoise entre 1950 et aujourd'hui. Il permet néanmoins de voir les obstacles (segmentation des champs, spécialisation...) et les possibilités (culture humaniste des premiers critiques, nouvelles tendances des recherches universitaires...) qui se sont présentés, dans une perspective de prise en charge disciplinaire, à un recueil comme *Refus global* et il permet aussi, à l'inverse, d'observer la manière dont l'agencement disciplinaire du champ culturel fait varier le corpus d'œuvres susceptibles d'intégrer l'une ou l'autre de ses historiographies.

Si, comme le soutient Micheline Cambron, l'histoire littéraire, de grand récit commun qu'elle était dans les années 1970, s'est dispersée en une multitude de petits récits<sup>7</sup>, donnant notamment l'occasion aux composantes marginales écrites par des femmes ou appartenant à d'autres disciplines d'être étudiées, il n'en demeure pas moins que, dans le cas de « *Refus global* », la lecture dominante reste encore pour beaucoup attachée au grand récit national qui considère le pamphlet de Borduas davantage comme un texte sociopolitique que comme une

---

<sup>7</sup> Si elle est passée « de la catalogne à la courtépinte » pour reprendre la métaphore devenue classique (voir Micheline Cambron, « Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124, décembre 2001, p. 81-97.)

œuvre artistique. Le courant relativiste des années 1980, l'ouverture à la littérature anglophone du Québec, l'intérêt pour les phénomènes de transferts culturels, de même que l'émergence d'études et de groupes de recherche multi et interdisciplinaires que l'on constate dans les dernières années laissent toutefois croire à un affaiblissement graduel de certains fondements épistémologiques de l'histoire culturelle québécoise qui ont marqué la réception de *Refus global*. Des ouvrages comme celui de Julie Gaudreault, des réflexions comme celle de Johanne Lamoureux, certains articles de Gilles Lapointe, ou même – j'ose le croire – une thèse comme la mienne contribuent en effet à faire dévier la focalisation depuis le texte éponyme jusqu'au recueil et à ses composantes marginales et, ainsi, à ébranler le récit historiographique traditionnel dont « Refus global » constitue l'un des piliers. Comme si lire *Refus global*, c'était relire l'histoire.

## BIBLIOGRAPHIE<sup>1</sup>

### AUTOUR DES AUTOMATISTES ET DE *REFUS GLOBAL*

#### A. Textes, ouvrages et témoignages des Automatistes

##### a. Collectif

*Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948. [Exemplaire 121 (Bibliothèque des livres rares et des collections spéciales, Université de Montréal)]

« Cadenas et Indiens. Une protestation », *Le Devoir*, 5 février 1949, p. 4.\*

« Protestation collective », *Le Canada*, 8 février 1949, p. 4.\*

BARBEAU, Marcel, Marcelle FERRON, Claude GAUVREAU, Paul-Émile BORDUAS, « Enquête sur l'automatisme : Nous en reparlerons dans dix ans », *Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959, p. 30-46.\*

GAUVREAU, Pierre, Jean-Paul RIOPELLE et Maurice PERRON, « L'Opinion du Lecteur », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 29 octobre 1948, p. 2.\*

RIOPELLE, Jean-Paul, Maurice PERRON, Magdeleine ARBOUR, Pierre GAUVREAU, et Françoise RIOPELLE, « Les surréalistes nous écrivent », *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9.\*

-----, « L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs », *Le Devoir*, 20 novembre 1948, p. 10.\*

##### b. Paul-Émile Borduas

« Refus global », « Commentaires sur des mots courants » et « En regard du surréalisme actuel », dans *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948.

*Projections libérantes*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1949.\*

*Textes*, Montréal, Parti pris, « Paroles », 1974.\*

*Refus global; Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977.\*

*Écrits/Writings 1942-1958*, édition préparée par François-Marc Gagnon, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York, NYUP, 1978.\*

*Écrits I*, édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987.\*

---

<sup>1</sup> Les ouvrages et articles retenus dans les corpus de l'horizon d'attente et dans celui de la réception de *Refus global* qui sont inclus dans les listes bibliographiques des pages 255, 256 et 538 sont repris ici en ordre alphabétique et reclassés dans des catégories distinctes. Par exemple, certains OSSI se retrouvent dans les sections sur le contexte québécois ou dans les ouvrages théoriques, puisque certains m'ont aussi servi d'ouvrages ou de textes de référence. Dans tous les cas, les OSS du corpus à l'étude sont identifiés par un astérisque à la fin de la notice.

*Refus global et autres écrits*, Montréal, Typo, 1990.\*

*Écrits II. Tome I : Journal, correspondances 1923-1953*, édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997.\*

c. *Claude Gauvreau*

« Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton », *Le Quartier latin*, 9 février 1945, p. 5, 8.\*

« Encore “Le Devoir” », *Le Quartier latin*, 19 mars 1946, p. 5, 8.\*

« Révolution à la Société d'art contemporain », *Le Quartier latin*, 3 décembre 1946, p. 4-5.\*

« La peinture n'est pas un hochet de dilettante », *Combat*, 21 décembre 1946, p. 2.\*

« [Réponse à Éric Maclean] », *The Standard*, 22 mai 1947. [non vidi]

« L'automatisme ne vient pas de chez Hadès », *Notre Temps*, 6 et 13 décembre 1947, p. 3.\*

« La Générosité en fuite », *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3.\*

« Bien-être », « Au cœur des quenouilles » et « L'ombre sur le cerceau », *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948.

« Lettres au *Devoir*. Le renvoi de M. Borduas », *Le Devoir*, 28 septembre 1948, p. 5.\*

« De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote », *Le Canada*, 8 novembre 1948, p. 4.\*

« Lettre ouverture [sic] à M. Robert Cliche », *Le Canada*, 22 février 1949, p. 4.\*

« Tranche de perspective dynamique », *Le Haut-parleur*, 20 octobre 1951, p. 5, 2.

« Dimensions de Borduas », *Liberté*, vol. 4, n° 22, avril 1962, p. 225-229.\*

[Republié dans : BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global; Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 147-153.\*]

« 15 février 1969 », *Liberté*, janvier-février 1969, p. 95-97.

« L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 48-96.\*

« À propos de miroir déformant », *Liberté*, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 95-102.

« Débat sur la peinture des automatistes », dans *Québec Underground 1962-1972*, Montréal, Médiart, 1973, p. 64-68.\*

*Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, « Collection du chien d'or », 1971.\*

« Réflexions d'un dramaturge débutant, 1970 », *Jeu*, n° 7, hiver 1978, p. 20-38.\*

*Les oranges sont vertes. Pièce de théâtre en quatre actes (1958-1970)*, notes d'André-G. Bourassa, Montréal, L'Hexagone, 1994.\*

*Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, L'Hexagone, 1996.\*

*Lettres à Paul-Émile Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2002.\*

[GAUVREAU, Claude], « Protestations », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 5.\*

GAUVREAU, Claude et Jean-Claude DUSSAULT, *Correspondance, 1949-1950*, Montréal, Hexagone, 1993.\*

d. Autres textes des Automatistes

- BARBEAU, Marcel, « Réponse à Rémi-Paul Forgues », *Place publique*, n° 3, mars 1952, p. 40-41.\*  
-----, « Une victime du conservatisme – L'exilé Borduas », *La revue socialiste*, n° 4, été 1960, p. 56.\*
- CORMIER, Bruno, « Rupture », *Le Quartier latin*, 16 novembre 1945, p. 4.\*  
-----, « Pour une pensée moderne », *Le Quartier latin*, 11 décembre 1945, p. 3.\*  
-----, « L'œuvre picturale est une expérience », *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948.
- FERRON, Marcelle, « Je suis très optimiste », *Maintenant*, n°s 137-138, juin-septembre 1974, p. 44-45.  
-----, *L'Esquisse d'une mémoire*, propos recueillis par Michel Brûlé, Montréal, Les Intouchables, 1996.\*
- GAUVREAU, Pierre, « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », *Le Quartier latin*, 17 février 1948, p. 3.\*  
-----, « Le surréalisme est-il mort? », *Le Canada*, 27 décembre 1948, p. 4.\*  
-----, « Mise au point adressée à Robert Cliche », *Le Canada*, 7 mars 1949, p. 4.\*
- LEDUC, Fernand, « L'artiste, un être anormal? », *Le Quartier latin*, 3 décembre 1943, p. 5.  
-----, « À la galerie des arts. Exposition des Maîtres de la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*, 21 janvier 1944, p. 5.  
-----, « Vincent Van Gogh à l'Exposition des Maîtres de la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*, 11 février 1944, p. 5.  
-----, « Notes d'histoire sur la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*, 25 février 1944, p. 8.  
-----, « Qu'on le veuille ou non... », *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948.  
[Republié dans : *Vers les îles de lumière : écrits, 1942-1980*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1981, p. 89-90\*.]
- , *Vers les îles de lumière : écrits, 1942-1980*, présentation, établissement des textes, notes et commentaires par André Beaudet, LaSalle, Hurtubise HMH, 1981.\*
- PERRON, Maurice, « Quelques anecdotes autour du *Refus global* », *Parcours*, n° 12, hiver 1994, p. 19.\*
- RENAUD, Thérèse, « Au temps du *Refus global* », *Perspectives*, 4 décembre 1971, p. 22-27.  
[Republié dans *La Presse*, 26 février 1972, p.C2.]  
-----, « Gauvreau et les "automatistes" », *La Presse*, 26 février 1972, p. C2.  
-----, *Une mémoire déchirée*, Montréal, L'arbre HMH, 1978.\*  
-----, *Un passé recomposé. Deux automatistes à Paris. Témoignages 1946-1953*, Québec, Nota bene, 2004.\*
- RIOPELLE, Jean-Paul, « En marge des propos de l'artiste Agnès Lefort », *Le Canada*, 5 novembre 1948, p. 4.\*

SULLIVAN, Françoise, « La peinture féminine », *Le Quartier latin*, 17 décembre 1943, p. 8.  
 -----, « La danse et l'espoir », Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948.  
 [Republié dans : DUGUAY, Raoul, *Musiques du Kébèk*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 265\*;  
*Ré-flex. Cahier de la danse*, vol. 2, n° 2, printemps-été 1982, p. 6-7.\*]  
 -----, *Danse dans la neige* [album], Montréal, V. Ewen, 1977.\*  
 -----, « La place de l'œuvre d'art », *L'Action nationale*, vol. 88, n° 7, septembre 1998,  
 p. 162-163.\*

## B. Articles de l'horizon d'attente

### a. Sur les expositions et autres manifestations automatistes

« Autour et alentour. Les amateurs de peinture sont bien servis », *Le Canada*, 17 février 1947, p. 4.\*  
 « Commentaires sur "l'École Borduas" exposant à Paris », *La Presse*, 1<sup>er</sup> juillet 1947, p. 10.\*  
 « La 10<sup>e</sup> revue Bleu et or », *Le Patrie*, 27 janvier 1945, p. 34.\*  
 « La revue Bleu et or », *Le Petit Journal*, 21 janvier 1945, p. 37.\*  
 « La revue Bleu et or », *Le Quartier latin*, 2 février 1945, p. 5.\*  
 « Revue Bleu et Or au His Majesty's », *Le Quartier latin*, 19 janvier 1945, p. 3.\*  
 DAX, Pierre et Jean AMPLEMAN, « Exposition. "Borduasienne" », *Notre Temps*, 9 février 1946, p. 5.\*  
 DE GRANDMONT, Éloi, « L'art contemporain », *Le Canada*, 6 février 1946, p. 5.\*  
 -----, « "Le groupe Borduas". Exposition à Paris de six peintres canadiens », *Le Canada*,  
 16 juillet 1947, p. 3.\*  
 DELISLE, Jacques, « "Pulsion Allègre Grave Jaune Assoiffée" », *Le Devoir*, 5 février 1946, p. 1-2.\*  
 DOYON, Charles, « SAC 1946 », *Le Jour*, 23 février 1946, p. 5.\*  
 FORGUES, Rémi-Paul, « Borduas », *Le Quartier latin*, 9 février 1945, p. 5.\*  
 -----, « Surréalisme », *Le Quartier latin*, 13 novembre 1945, p. 3.\*  
 FRANCHET, Louis, « À propos de peinture... », *Le Quartier latin*, 8 mars 1946, p. 3.\*  
 GAGNON, François, « Des traits expressifs au monde de l'informe », *La Presse*, 2 février 1946, p. 30.\*  
 GAGNON, Maurice, « D'une certaine peinture canadienne jeune... ou l'automatisme », *Canadian Art*,  
 vol. V, n° 3, hiver 1948, p. 136-138, 145.\*  
 GAUTHIER, Maurice, « Vous chantez, Borduas, pourquoi cherchez-vous à crier? », *Notre temps*,  
 3 janvier 1948, p. 5.\*  
 -----, « Cher petits enfants sérieux d'automatistes », *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3.\*  
 GÉLINAS, Pierre, « Contribution à une discussion sur l'art », *Combat*, 29 novembre 1947, p. 2.\*  
 -----, « Poursuivant une discussion sur l'art », *Combat*, 3 janvier 1948, p. 2.\*  
 GRENIER, Raymond, « Exposition à Paris », *La Presse*, 27 mai 1947, p. 8.\*  
 -----, « Succès des peintres de Montréal à Paris », *La Presse*, 21 juin 1947, p. 49.\*

HÉNAULT, Gilles, « Au sujet d'une exposition de P. Gauvreau », *Combat*, 22 novembre 1947, p. 2.\*  
 -----, « Discussion sur l'art », *Combat*, 13 décembre 1947, p. 2.\*  
 LABEDAN, Julien, « *La Contemporary Art Society* », *Le Canada*, 13 avril 1948, p. 3, 2.\*  
 LEMOYNE, Jean, « Signe de maturité dans les lettres canadiennes », *Le Canada*, 12 octobre 1943, p. 11.\*  
 LANGEVIN, André, « Une Revue d'arts graphiques », *Notre Temps*, 14 juin 1947, p. 4.\*  
 LAPOINTE, François, « Jean-Louis Roux est dans les patates », *Le Quartier latin*, 16 octobre 1945, p. 3.\*  
 -----, « Jean-Louis Roux est encore dans les patates », *Le Quartier latin*, 30 octobre 1945, p. 3.\*  
 MACLEAN, Éric, « Article sur *Bien-Être* », *The Standard*, 22 mai 1947. [non vidi]  
 MARSIL, Tancrede jr, « Les automatistes. L'école Borduas », *Le Quartier latin*, 28 février 1947, p. 4.\*  
 NORMAND, Renée, « La Société d'art contemporain », *Le Devoir*, 11 février 1948, p. 5.\*  
 RIOUX, Marcel, « Exposition canadienne à Paris », *Notre Temps*, 12 juillet 1947, p. 5.\*  
 ROUX, Jean-Louis, « Définissons nos positions », *Le Quartier latin*, 5 octobre 1945, p. 3.\*  
 -----, « François Lapointe m'engueule », *Le Quartier latin*, 19 octobre 1945, p. 3.\*  
 VIAU, Guy, « Six peintres canadiens. Reconnaissance de l'espace », *Notre Temps*, 12 juillet 1947, p. 5.\*

#### *b. Sur Prisme d'yeux*

« La jeune peinture », *La Presse*, 6 février 1948, p. 4.\*  
 « *Prisme d'Yeux Name Of New Art Movement* », *The Gazette*, 7 février 1948, p. 22.\*  
 BERGERON, Georges, « L'opinion du lecteur. "Prisme d'Yeux" », *Le Devoir*, 20 février 1948, p. 5.\*  
 BOURBEAU, Géraldine, « Prisme d'Yeux », *Liaison*, vol. 2, n° XIII, mars 1948, p. 172-175.\*  
 DAOUST, Jacques-G., « Les "Amis de l'Art". Vernissage », *Le Devoir*, 13 février 1948, p. 5.\*  
 DELISLE, Jacques, « Un nouveau groupe de peintres modernes : les "Prisme d'Yeux" », *Montréal-Matin*, 7 février 1948, p. 5, 9.\*  
 -----, « Un essai de critique sur les "Prisme d'Yeux" », *Montréal-Matin*, 9 février 1948, p. 8.\*  
 DEMOMBYNES, J.-G., « Prisme d'Yeux », *Le Devoir*, 10 février 1948, p. 7.\*  
 -----, « La fin de "Prisme d'Yeux" », *Le Devoir*, 14 février 1948, p. 6.\*  
 -----, « "Prisme d'Yeux" ou le goût du suicide », *Le Devoir*, 18 février 1948, p. 5.\*  
 -----, « Encore "Prisme d'Yeux" », *Le Devoir*, 20 février 1948, p. 5.\*  
 -----, « En marge de "Prisme d'Yeux". L'art, instrument de culture », *Le Devoir*, 24 février 1948, p. 5.\*  
 DE TONNANCOUR, Jacques G., « En réponse à une critique sur "Prisme d'Yeux" », *Montréal-Matin*, 12 février 1948, p. 10, 13.\*  
 DOYON, Charles, « Prisme d'Yeux », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 20 février 1948, p. 5.\*

GAGNON, Guy, « Pellan et Parent révèlent [sic] hier soir “Prisme d’Yeux” », *Le Droit*, 6 février 1948, p. 4.\*

GIBSON, Michael, « Toujours “Prisme d’Yeux” », *Le Devoir*, 16 février 1948, p. 5.\*

HUOT, Maurice, « “Prisme d’Yeux” ou la peinture pure », *La Patrie*, 5 février 1948, p. 16.\*

LABEDAN, Julien, « La création du “Prisme d’Yeux” », *Le Canada*, 27 février 1948, p. 9.\*

NORMAND, Renée, « Encore “Prisme d’Yeux” », *Le Devoir*, 12 février 1948, p. 5.\*

-----, « Au musicographe paternel », *Le Devoir*, 17 février 1948, p. 5.\*

PLASSE LECAISNE, Jacques, « Toujours “Prisme d’Yeux” », *Le Devoir*, 16 février 1948, p. 5.\*

RENAUD, Louis, « “Prisme d’Yeux” chez l’oculiste », *Le Devoir*, 23 février 1948, p. 7.\*

SIMARD, Jean, « Autour de “Prisme d’Yeux” », *Notre temps*, 14 février 1948, p. 5.\*

TROUILLARD, M., « Prisme d’yeux », *La Revue moderne*, vol. 30, n° 1, mai 1948, p. 25.\*

### **C. Sur Refus global et les Automatistes**

#### *a. Articles de journaux*

« À Asbestos – “Intellectuels” et “artistes” pour la grève », *Le Canada*, 3 juin 1949, p. 3.\*  
[Repris dans : BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits I*, Montréal, PUM, 1987, p. 613-614.\*]

« Bombe automatiste chez Tranquille », *La Patrie*, 7 août 1948, p. 43.\*

« Bombe automatiste chez Tranquille », *Montréal-Matin*, 5 août 1948, p. 5.\*

« Cœur des quenouilles », *Le Canada*, 16 novembre 1948, p. 4.\*

« Dans le courrier », *Le Canada*, 16 août 1948, p. 4.\*

« En bref – Un exemplaire du Refus global se vend 14 700 \$ », *Le Devoir*, 7 août 2008, p. B6.

« Entre les lignes », *Le Petit Journal*, 15 août 1948, p. 38.\*

« Exposition des “automatistes” chez Tranquille », *Le Petit Journal*, 25 juillet 1948, p. 44.\*

« Le surréalisme est mort, dit le R. P. Robillard », *Le Canada*, 20 décembre 1948, p. 16, 2.\*

« “Le surréalisme et la révolution” », *Le Canada*, 18 décembre 1948, p. 14.\*

« Le surréalisme et la révolution des intellectuels », *Le Devoir*, 20 décembre 1948, p. 10.\*

« Les théories de M. Borduas. Les conférences sur l’automatisme sont suivies d’un manifeste », *La Presse*, 10 août 1948, p. 4.\*

« Prière de ne pas confondre », *Le Canada*, 6 juin 1949, p. 2.\*

« Refus global », *Le trait d’union*, 4 mars 1970, p. 6-7.\*

« Refus global », *Le Quartier latin*, 7 novembre 1970, p. 24-25.\*

« Refus global. Le manifeste », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E3.\*

« Tranquille reçoit les automatistes », *Le Petit Journal*, 8 août 1948, p. 41.\*

- « Un exemplaire du manifeste *Refus global* sera vendu aux enchères », *Le Devoir*, 24 juillet 2008, p. B7.
- « Une série sur *Le Refus global* à la radio de Radio-Canada », *La Presse*, 28 avril 1998, p. B8.\*
- ARBOUR, Rose-Marie, « Le cercle des femmes automatistes », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E12.\*
- AUBRY BEAULIEU, Simone, « Une querelle des Anciens et des Modernes », *Le Devoir*, 26 janvier 1980, p. 17-18.\*
- BAILLARGEON, Normand, « Du plus haut de la Claire Tour », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E15.\*
- BAILLARGEON, Stéphane, « Le statut de la statue », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E11.\*
- , « Borduas? Connais pas... », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E23.\*
- BASILE, Jean, « 40 ans, le temps des questions », *La Presse*, 2 avril 1988, p. E1, E6.\*
- BERGERON, René, « Drôle d'abcès tristement crevé », *Le Progrès du Saguenay*, 10 février 1949, p. 1-2.\*
- BISSONNETTE, Lise, « Une image de liberté », *Le Devoir*, 20-21 septembre 1997, p. B3.\*
- , « Un lieu de mémoire », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E1.\*
- BOUCHARD, Lucien et Lise BEAUDOIN, [Mots des dignitaires], *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E2.\*
- BOULANGER, Rolland, « Dynamitage automatiste à la Librairie Tranquille », *Montréal-Matin*, 9 août 1948, p. 5, 7.\*
- BOURASSA, André-G., « Automatismes surréalistes ou surrationnels? », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E17.\*
- , « *Le Devoir* et les automatistes », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E20.\*
- CHAPDELAINE GAGNON, Jean, « Pour les 40 ans du "Refus global" », *Le Devoir*, 25 juin 1988, p. D1-D4.\*
- CHOUINARD, Marie-Andrée, « Un cri de révolte », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E11.\*
- CLICHE, Robert, « Ceux qui cadenceraient volontiers l'atelier de Pellan », *Le Canada*, 14 février 1949, p. 4.\*
- , « M. Cliche répond à MM. Ferron et Gauvreau », *Le Canada*, 28 février 1949, p. 4.\*
- DE REPENTIGNY, Françoise, « Retour à la grande noirceur? », *La Presse*, 2 décembre 1991, p. B3.
- DELGADO, Jérôme, « Les Automatistes prise 40 000 », *Le Devoir*, 13 septembre 2008, p. E10.\*
- DESCHAMPS, Brigitte, « Commémorer pour évoluer », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E21.\*
- [DOYON, Charles] LE LOUP-GAROU, « Refus et Rébus », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 5.\*
- DOYON, Charles, « Bombe automatiste », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 13 août 1948, p. 4.\*
- , « "Refus global" », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 27 août 1948, p. 5.\*
- DUBÉ, Philippe, « Quand le culte occulte », *Le Devoir*, 8 juillet 1998, p. A7.\*
- DUBUC, Jacques, « Courrier sans confidences », *Le Devoir*, 30 octobre 1948, p. 5.\*
- , « La peau du lion et l'âne. En marge du "Refus global" et de ses piètres défenseurs », *Le Devoir*, 4 décembre 1948, p. 13.\*
- DUHAMEL, Roger, « Notes de lecture. "Refus global" », *Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4.\*

[FERRON, Jacques] LAVIGNE, Jacques, « Borduas s’humanisera », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 19 novembre 1948, p. 3.\*

FERRON, Jacques, « Historiette. Refus global », *L’Information médicale et paramédicale*, vol. XI, n° 11, 21 avril 1959, p. 15.\*

-----, « L’Automatisme gonflé », *L’Information médicale et paramédicale*, vol. XXIV, n° 12, 2 mai 1972, p. 20.\*

[Republié dans : *Escarmouches. La longue passe*, Montréal, Léméac, 1975, p. 174-177\*;  
TREMBLAY, Yolaine, *Du Refus global à la responsabilité entière*, Sainte-Foy, Le Griffon d’argile, 2000, p. 113-116.\*]

-----, « André Breton leur tourne le dos », *L’Information médicale et paramédicale*, vol. XXIV, n° 14, 6 juin 1972, p. 19.\*

[Republié dans : *Escarmouches. La longue passe*, Montréal, Léméac, 1975, p. 178-181.\*]

FISETTE, Jean, « L’écriture. Un “accent à la bonne place” », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E4.\*

FOGLIA, Pierre, « Comment va la vie? », *La Presse*, 20 novembre 2001, p. A5.\*

[GAGNON, François], « Le surréalisme au point de vue moral », *La Presse*, 20 décembre 1948, p. 9.\*

GAGNON, François[-Marc], « L’intention de Borduas », *La Presse*, 26 octobre 1968, p. 41.\*

GAGNON, Lysiane, « L’ombre au tableau », *La Presse*, 14 mai 1988, p. B3.\*

GAGNON, Marcel, « La femme peintre Agnès Lefort est bien loin de croire à l’automatisme », *Le Canada*, 28 octobre 1948, p. 3.\*

GALY-CARLES, Henry, « Borduas et les automatistes au Grand Palais », *Les Lettres françaises* (France), 6 octobre 1971, p. 26-27.

GÉLINAS, Pierre, « La querelle des peintres devient une querelle de mots », *L’autorité*, 12 juin 1954, p. 6.\*

GINGRAS, Anne-Marie, « Un refus tout à fait global », *La Presse*, 5 août 1988, p. B3.\*

GOUIN, Gaston, « 1948 : Refus global – 1968 : Contestation globale », *Le campus estrien*, vol. XIV, n° 13, 26 novembre 1968, p. 10-11.\*

HAMBLETON, Josephine, « *A Canadian Painter Of Vision* », *The Evening Citizen*, 12 juin 1948, p. 32.\*

HAROUN, Thierry, « Le risque total de *Refus global*. Groulx contre Borduas », *Le Devoir*, 30 octobre 2005, p. G2.\*

HOULE, Benoît, « Les Automatistes à Paris », *Le Soleil*, 6 octobre 1971, p. 63.\*

JACQUES, Daniel, « Refus final », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E15.\*

JASMIN, Guy, « L’opinion du lecteur », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 5 novembre 1948, p. 4.\*

-----, « Quebec Artist Cause Furor. Fired from Provincial Government School Because of Outspoken Comments; Freedom of Expression Issue », *The Windsor Daily Star*, 26 novembre 1948, n. p. [page éditoriale].\*

LACOSTE, Michel Conil, « Au Grand Palais. Borduas et les “automatistes” de Montréal », *Le Monde* (France), 13 octobre 1971, p. 13.

LAFCADIO, « L’Underground de l’esthétique. “Refus global”. Manifeste de l’automatisme surrationnel par Paul-Émile Borduas et compagnie », *Le Canada*, 23 août 1948, p. 4.\*

- LAMARCHE, Bernard, « Paul-Émile Borduas. Un cinquantième occupé », *Le Devoir*, 3-4 janvier 1998, p. D6.\*
- , « Éléments de chronologie. Le mouvement automatiste », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E2.\*
- , « Une genèse de *Refus global* », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E4.\*
- LAMARCHE, Lise, « Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E13.\*
- LAMONDE, Yvan, « Refus partiels, refus global », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E5.\*
- LAPOINTE, Danièle, « L'indignation créatrice », *La Presse*, 8 septembre 1998, p. B2.
- LAPOINTE, Gilles, « Paul-Émile Borduas, lecteur de *Refus global* », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E16.\*
- LAURENDEAU, André, « Un geste cavalier », *Le Devoir*, 27 septembre 1948, p. 1.\*
- , « Un individu quelconque », *Le Devoir*, 29 septembre 1948, p. 1.\*
- LECOMPTE, André, « L'œil en coulisse. Automatismes », *Le Petit Journal*, 15 août 1948, p. 52.\*
- , « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 29 août 1948, p. 51.\*
- LEPAGE, Jocelyne, « On a eu du mal à en vendre 100 », *La Presse*, 2 avril 1988, p. E1, E3.\*
- , « Les femmes de "Refus global" », *La Presse*, 9 mai 1998, p. D1, D3.\*
- , « *Refus global* : une boule à mythes? », *La Presse*, 9 mai 1998, p. D3.\*
- LEVEQUE, Jean-Jacques, « Au Grand Palais. Borduas et les "automatistes", héritiers canadiens de Breton », *Les Nouvelles littéraires* (France), 8 octobre 1971, p. 18-19.
- LORD, René, « La réédition la plus attendue au Québec. Ce sont les jeunes de Shawinigan qui publient le *Refus global* », *Le Nouvelliste* (Trois-Rivières), 18 mars 1972, p. 13.\*
- MERCURE, « L'actualité. Les grandes amitiés », *Le Devoir*, 5 octobre 1948, p. 1.
- MICHAUD, Ginette et Gilles LAPOINTE, « *Refus global* : occultation ou révision? », *Le Devoir*, 18-19 juillet 1998, p. A8.\*
- MONTPETIT, Caroline, « Un exemplaire original du manifeste *Refus global* en vente à Vancouver », *Le Devoir*, 24 avril 2008, p. B7.
- , « Quel prix atteindra le manifeste du Refus global à Québec? », *Le Devoir*, 5 août 2008, p. B8.
- PARÉ, Isabelle, « Le manifeste Refus global est mis aux enchères », *Le Devoir*, 2 mai 2007, p. B9.\*
- PELLETIER, Gérard, « Deux âges, deux manières », *Le Devoir*, 25 septembre 1948, p. 8.\*
- , « Notre réponse aux surréalistes », *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9.\*
- , « L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs », *Le Devoir*, 20 novembre 1948, p. 10.\*
- PETROWSKI, Nathalie, « Erreur historique au Club Price », *La Presse*, 20 février 1998, p. A5.\*

- ROBILLARD, Hyacinthe-Marie R. P., « Le manifeste de nos surréalistes », *Notre Temps*, 4 septembre 1948, p. 4.\*
- , « Refus global », *L'Action catholique*, vol. 41, 22 septembre 1948, p. 6.\*
- , « Réponse à la lettre de Pierre Gauvreau sur la mort du surréalisme », *Le Canada*, 7 janvier 1949, p. 4.\*
- [Edmond], « Lettre ouverte à propos de *Refus global* », *La Presse*, 2 novembre 1968, p. 41.\*
- ROYER, Jean, « Lancement des *Écrits I* de Borduas. Le *Refus global* fête ses 40 ans », *Le Devoir*, 16 février 1988, p. 11.\*
- [SAINT-GERMAIN, Pierre], « Écartèlement et jus de tomates. Nos automatistes annoncent la décadence chrétienne et prophétisent l'avènement de l'instinct », *Le Petit Journal*, 15 août 1948, p. 28.\*
- SALETTI, Robert, « Le grand mythe de la création », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E6.\*
- SYLVESTRE, Guy, « Refus global du *Refus global* », *Le Droit* (Ottawa), 2 octobre 1948, p. 2.\*
- TEYSSÈDRE, Bernard, « Au cœur des tensions », *La Presse*, 26 octobre 1968, p. 40.\*
- TOUPIN, Gilles, « Borduas trente ans après *Refus global* » et « Le culte des automatistes », *La Presse*, 18 novembre 1978, p. D1, D20.\*
- THÉRIAULT, Normand, « *Refus global* vingt ans après », *La Presse*, 26 octobre 1968, p. 40.\*
- VADEBONCŒUR, Pierre, « 50<sup>e</sup> anniversaire du manifeste de Borduas. Refus globaux », *Le Couac*, mai 1998, p. 7.\*
- VADNAIS, P.-E., « De Pellan, de l'automatisme et de la "haine brûlante" de tous pour le Cadenas », *Le Canada*, 11 mars 1949, p. 4.
- VIAU, René, « Le trentième anniversaire du *Refus global* marqué par de nombreuses manifestations », *La Presse*, 10 août 1978, p. A9.\*
- , « Borduas, l'homme et l'œuvre » et « Le trentenaire du *Refus global* au M.A.C. », *Le Devoir*, 18 novembre 1978, p. 19, 25.\*
- , « Le *Refus global* vu par ses signataires », *La Presse*, 1<sup>er</sup> août 1998, p. B3.\*
- , « L'Automatisme au quotidien », *La Presse*, 5 août 1998, p. B2.\*
- , « Des hurluberlus face à Duplessis », *La Presse*, 6 août 1998, p. B2.\*
- , « Lire le *Refus global* : un pronounciamento catalyseur », *La Presse*, 8 août 1998, p. B3.\*
- , « Le sens d'une commémoration », *La Presse*, 10 août 1998, p. B2.\*
- , « Lire *Refus global!* », *Le Devoir*, 30 octobre 2005, p. G4.\*
- VIGNEAULT, Louise, « Borduas et *Refus global*. Révision du mythe », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E8.\*
- WARNOD, Jeannine, « Les années glorieuses des Automatistes. Montréal 1942-1955 », *Le Figaro littéraire* (France), 11 octobre 1971, p. 14.
- Y. G., « L'avis de nos lecteurs. Amour, désir, vertige », *Le Petit Journal*, 5 septembre 1948, p. 44.\*

b. *Articles de revue*

« Les signataires du Refus global », *L'Action nationale*, vol. 88, n° 7, septembre 1998, p. 200-206.\*

« Projections libérantes », *La Barre du Jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 5-44.\*

« Projections libérantes », *Études françaises*, vol. 8, n° 3, août 1972, p. 243-305.\*

« Refus global », *La revue socialiste*, n° 4, été 1960, p. 57-63.\*

ABRAMOVITCH, Sam, « L'artiste et la révolte », *Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959, p. 22-27.\*

ARBOUR, Rose-Marie, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe automatiste (1941-1948) », *RACAR – Revue d'art canadienne*, vol. 21, n°s 1-2, 1994, p. 7-21.\*

-----, « Le cercle des automatistes et la différence des femmes », *Études françaises*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 1998, p. 157-173.\*

BEAULIEU, Michel, « Texte », *La Barre du Jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 271-273.\*

BERNIER, Jean-Jacques, « Quelques événements pour célébrer les 50 ans du *Refus global* : Borduas et "L'épopée automatiste" », *Vie des arts*, n° 170, printemps 1998, p. 33-34.\*

-----, « Refus global : quels seraient les enjeux d'aujourd'hui? », *Vie des arts*, n° 170, printemps 1998, p. 35-38.\*

BERTRAND Claude et Jean STAFFORD, « Lire le *Refus global* », *La Barre du Jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 127-184.\*

BIRON, Michel, « Distance du poème : Gilles Hénault et *Refus global* », *Études françaises*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 1998, p. 113-124.\*

BOURASSA, André-G. « *Refus global* : a current interpretation », *Artscanada*, décembre 1978- janvier 1979, p. 21-28.\*

BUCHANAN, Donald W., « New Books on the Art. *Refus global* », *Canadian Art*, Christmas 1948, p. 85-86.\*

CADY, Patrick, « Les enfants d'un sauvage devoir de libération : *Les Enfants de Refus global* de Manon Barbeau », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 11.\*

CAMBRON, Micheline, « Petite géométrie du "Nous" : *Refus global et autres écrits* de Paul-Émile Borduas », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 13.\*

CANUEL, Nicole, « L'année *Refus global* », *Liaison Saint-Louis*, 13 avril 1988, n. p.\*

DESCHAMPS, Brigitte, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études françaises*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 1998, p. 175-185.\*

DUBOIS, Sophie, « Le manifeste récupéré : réduire, réutiliser et recycler *Refus global* », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, automne 2013, p. 83-94.

DUBUC, Geneviève, « Refus global et ses environs », *À rayons ouverts. Bulletin de la bibliothèque nationale du Québec*, avril 1988, p. 6.\*

DUQUETTE, Jean-Pierre, « Apothéose de l'Automatisme », *Lettres québécoises*, n° 52, hiver 1988-1989, p. 53-54.\*

ÉLIE, Robert, « Au delà du refus », *Revue dominicaine*, vol. 55, t. 2, juillet-août 1949, p. 5-18; septembre 1949, p. 67-78.\*

- ELLENWOOD, Ray, « The Automatist Movement of Montreal. Towards Non-Figuration in Painting, Dance and Poetry », *Canadian Literature*, n<sup>os</sup> 113-114, Summer-Fall 1987, p. 11-27.\*
- ELLENWOOD, Ray, « Some activities and publications around the fiftieth anniversary of *Refus global* », *The Journal of Canadian Art History/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XXII, n<sup>os</sup> 1-2, 2001, p. 92-109.\*
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Automatismes et histoire », *Vie des arts*, n<sup>o</sup> 65, 1971-1972, p. 12-15.\*
- FORGUES, Rémi-Paul, « À propos des peintres de l'École de Saint-Hilaire », *Place publique*, n<sup>o</sup> 2, août 1951, p. 23-27.\*
- FOURNIER, Marcel et Robert LAPLANTE, « Borduas et l'automatisme, le paradoxe de l'art vivant », *Possibles*, vol. 1, n<sup>os</sup> 3-4, printemps-été 1977, p. 127-164.\*  
[Republié dans : BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global; Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 101-145\*; *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Albert Saint-Martin, 1986, p. 164-194.\*]
- GAGNON, Ernest, « Chronique littéraire. *Refus global* », *Relations*, n<sup>o</sup> 94, octobre 1948, p. 292-294.\*
- GAGNON, François[-Marc], « Pellan, Borduas and the Automatists. Mens and Ideas in Quebec », *Artscanada*, n<sup>os</sup> 174-175, décembre 1972/janvier 1973, p. 48-55.\*
- GAGNON, François-Marc, « Le refus global et la peinture », *Vie des arts*, n<sup>o</sup> 170, printemps 1998, p. 39-41.\*
- , « Roger Duhamel, André Laurendeau et le *Refus global* », *L'Action nationale*, vol. 88, n<sup>o</sup> 7, septembre 1998, p. 165-181.\*
- GASQUY-RESCH, Yannick, « La perception française des Automatistes québécois et *Refus global* », *Études canadiennes* (France), vol. 20, n<sup>o</sup> 36, 1994, p. 13-14.
- GAUTHIER, Ninon, « À propos de Refus global. Entretien avec Marcel Barbeau », *L'Action nationale*, vol. 88, n<sup>o</sup> 7, septembre 1998, p. 151-157.\*
- INCE, Judith, « The Vocabulary of Freedom in 1948 : The Politics of the Montréal Avant-Garde », *The Journal of Canadian art history/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 6, n<sup>o</sup> 1, 1982, p. 36-65.\*
- JASMIN, Claude, « Paul-Émile Borduas ré-édité! », *L'actualité*, mars 1975, p. 12.\*
- L'HÉRAULT, Pierre, « Homme plutôt que cyclope : *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau », *Spirale*, n<sup>o</sup> 165, mars-avril 1999, p. 14.\*
- LA CHANCE, Michaël, « L'art rongé par le discours », *Spirale*, n<sup>o</sup> 112, février 1992, p. 12-13.
- LAMBERT, Laurence, « Borduas et les automatistes », *L'Action nationale*, vol. 88, n<sup>o</sup> 7, septembre 1998, p. 107-256.\*
- LAMOUREUX, Johanne, « *Refus global* au temps des paradoxes », *Spirale*, n<sup>o</sup> 165, mars-avril 1999, p. 16.\*
- LAMOUREUX, Johanne, « Relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec ou les effets de l'art contemporain », *Francophonía : studi e ricerche sulle letterature di lingua francese* (Bologne), n<sup>o</sup> 37, automne 1999, p. 55-66.  
[Republié dans : *L'art insituable*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 179-192.\*]
- LAMY, Laurent, « Borduas et les automatistes, à Paris et à Montréal », *Forces*, n<sup>o</sup> 17, 1971, p. 46.\*
- , « Borduas, hier et aujourd'hui », *Chroniques de l'art vivant* (France), octobre 1971, p. 20.

- LANGLOIS, Jean, « Le mouvement automatiste et la philosophie contemporaine au Québec », *Sciences et Esprit*, n° 25, 1973, p. 227-253.\*
- LAPOINTE, Gilles, « Résistances de refus global », *Vie des arts*, n° 170, printemps 1998, p. 25.\*
- , « Refus global : un texte aux multiples résonances », *Vie des arts*, n° 170, printemps 1998, p. 27-29.\*
- , « Filiations et ruptures au sein de l'automatisme : la correspondance Borduas-Riopelle », *Études françaises*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 1998, p. 193-216.\*  
[Republié dans : *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 59-87\*.]
- , « Borduas limitée inc. », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 12.\*
- , « Refus global : l'énigme du titre », *Vie des arts*, n° 187, été 2002, p. 38-40.\*  
[Republié dans : *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 157-165\*.]
- LAPOINTE, Gilles et Ginette MICHAUD, « Présentation », *Études françaises*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 1998, p. 3-10.\*
- LE GRAND, Jean-Pierre, « Le legs d'un visionnaire », *Spirale*, n° 81, septembre 1988, p. 15.\*
- LEROUX, Georges, « Construction de l'archive : du Refus global au village global », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 8-9.\*
- MARAZAIN, Jeanne, « Les femmes du Refus global », *Gazette des femmes*, vol. 20, n° 2, juillet-août 1998, p. 12-14.\*
- MELANÇON, Robert, « Y eut-il une poésie automatiste? », *Francophonia : studi e ricerche sulle letterature di lingua francese* (Bologne), n° 37, automne 1999, p. 41-54.
- MICHAUD, Ginette, « Borduas dans les salons littéraires : lecture comparée de deux portraits (Éthier-Blais, Ferron) », *Études françaises*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 1998, p. 41-74.\*
- , « Présentation », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 8.\*
- MOLINARI, Guido, « Les Automatistes au musée », *Situations*, vol. 1, n° 7, septembre 1959, p. 46-48.\*
- MORIN, Rosaire, « Place aux automatistes », *L'Action nationale*, vol. 88, n° 7, septembre 1998, p. 148-159.\*
- , « L'écho du Refus global », *L'Action nationale*, vol. 88, n° 7, septembre 1998, p. 183-188.\*
- PATRI, Aimé, « Refus global », *Paru. L'actualité littéraire, intellectuelle et artistique*, Paris, Les éditions Odile Pathé, n° 48, novembre 1948, p. 63.
- PINTAL, Lorraine, « Le théâtre de l'impossible : *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau », *Spirale*, n° 165, mars-avril 1999, p. 15.\*
- POPOVIC, Pierre, « Les prémices d'un refus (global) », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, hiver 1987, p. 19-30.\*
- POULAIN, Martine, « L'art à l'époque de la "grande noirceur" : le Refus global », *Histoire Québec*, vol. 5, n° 3, mars 2000, p. 15-20.\*
- RAGON, Michel, « L'automatisme québécois et les origines historiques de l'abstraction lyrique », *Chroniques de l'art vivant* (France), octobre 1971, p. 18.
- ROBERT, Véronique, « 1948, l'autre révolution », *L'actualité*, vol. 13, n° 5, mai 1988, p. 32-33.\*

ROBILLARD, Hyacinthe-Marie R. P., « Le Surréalisme. La révolution des intellectuels », *La Revue dominicaine*, décembre 1948, p. 274-282.\*

-----, « L'automatisme surrationnel et la nostalgie du Jardin d'Éden », *Amérique française*, vol. VIII, n° 4, 1950, p. 44-73.

SAINT-MARTIN, Fernande, « Le manifeste de l'automatisme », *Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959, p. 10-19.\*

SMART, Patricia, « L'automatisme : un lieu d'égalité pour les femmes? », *Vie des arts*, n° 170, printemps 1998, p. 42-46.\*

VAN SCHENDEL, Michel, « *Refus global*, or the Formula and History », *Yale French Studies*, n° 65, 1983, p. 53-73.

VIAU, René, « Esprit de *Refus global* es-tu là? », *Vie des arts*, n° 213, hiver 2008, p. 65-67.\*

VIGNEAULT, Robert, « Le manifeste "Refus global" répercuté par François Charron », *Lettres québécoises*, n° 26, été 1982, p. 71-75.\*

[Republié dans : *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 268-275.\*]

WENER, Normand, « Un *Refus Global* est-il possible aujourd'hui? », *Possibles*, vol. 17, n° 2, printemps 1993, p. 127-133.\*

### c. *Chapitres ou sections de livre*

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, *Le livre québécois 1764-1972*, Montréal, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1972, p. 104-105.\*

DUBOIS, Sophie, « *Le Devoir*, "journal de combat"? Étude de l'affaire *Refus global* » dans Jean Charron, Jean de Bonville et Judith Dubois, *Points de vue sur un journal en mouvement : six études sur Le Devoir (1910-2010)*, Québec, Département d'information et de communication, Université Laval, « Les Études de communication publique », n° 19, 2012, p. 27-42.

-----, « *Refus global* ou comment faire les frais d'une présentation » dans Stéphanie Bernier, Sophie Drouin et Josée Vincent (dir.), *Le Livre comme art. Matérialité et sens*, Québec, Nota bene, « Sciences humaines/littérature », 2013, p. 83-98.

GAGNON, François[-Marc], « Le refus global en son temps », dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférence J.-A. DeSèves n°s 15-16 », 1973, p. 59-95.

GAGNON, François-Marc, [« Introduction »], *Refus global; Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 9-23.\*

HOUDE, Roland, « Biblio-tableau », *Philosophie au Québec*, Montréal, Bellarmin, « L'Univers de la Philosophie », 1976, p. 179-197.\*

IMBERT, Patrick, « Réception des surréalistes québécois » dans Henri Béhar (dir.), *Le Livre surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Mélusine n° IV », 1981, p. 55-74.

LAMOUREUX, Johanne, « *Refus global* au temps des paradoxes », *L'art insituable*, Montréal, Centre de diffusion 3D, « lieudit », 2001, p. 193-199.\*

VADEBONCOEUR, Pierre, « Le refus bis », dans *L'humanité improvisée*, Montréal, Bellarmin, 2000, p. 81-97.\*

WYCZYNSKI, Paul, François GALLAYS et Sylvain SIMARD (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes, tome VI », 1985.\*

#### d. Monographies

BÉLANGER, Alisa, « Works with No Margins : Francophone Book Art in Postcolonial Area » [thèse de doctorat], French and Francophone Studies, University of California, Los Angeles, 2011.

BOURASSA, André-G. et Gilles LAPOINTE, *Refus global et ses environs : 1948-1988*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec/L'Hexagone, 1988.\*

DESCHAMPS, Brigitte, « La réception de *Refus global*, de 1948 à 1988 » [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal, Études des arts, 1998.

ELLENWOOD, Ray, *Egregore. A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile, 1992.\*

ELLENWOOD, Ray, *Égregore: une histoire du mouvement automatiste de Montréal*, Montréal, Éditions du Passage, 2014.

FISSETTE, Jean, *Le texte automatiste : essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977.\*

GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998.\*

GAUDREAU, Julie, *Le recueil écartelé : étude de Refus global*, Québec, Nota bene, 2007.\*

GAUVIN, Lise (dir.), *Les automatistes à Paris. Actes d'un colloque*, Montréal, Les 400 coups, 2000.\*

LAPOINTE, Gilles, *La comète automatiste*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008.\*

MAYER, Jonathan, *Les échos du Refus global*, Montréal, Michel Brûlé, 2008.\*

*Refus global*, Shawinigan, Anatole Brochu, 1972.\*

*Refus global, Total refusal. The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, traduit par Ray Ellenwood, Toronto, Exile Editions, 1985\*.

SMART, Patricia, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998.\*

SMART, Patricia, *Refus global : genèse et métamorphose d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études sur le Québec, Université McGill, « Grandes conférences Desjardins », 1998.\*

#### e. Anthologies, manuels et ouvrages historiographiques

BELZILE, Louis, « 1948. Le Refus global », *Peinture du Québec 1945-1970*, Gouvernement du Québec, Ministère de l'éducation, Service des moyens techniques d'enseignement, Montréal, 1971, p. 7-24.\*

BERNIER, Robert, *Un siècle de peinture au Québec : nature et paysage*, Montréal, Éditions de l'Homme, « Regards de nos plus grands peintres », 1999.\*

BOISMENU, Gérard, Laurent MAILHOT et Jacques ROUILLARD, « Refus global », *Le Québec en textes, 1940-1980*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 139-145.\* [Réédition : Boréal, 1986, p. 22-128\*.]

BOUVIER, Luc et Max ROY, *Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Guérin, 1996.\*

COOK, Ramsay, *French-Canadian Nationalism. An Anthology*, Toronto, Macmillan, 1969.\*

DAVIS, Ann, *Frontiers of our Dreams: Quebec Painting in the 1940's and 1950's*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1979.

DE GRANDPRÉ, Pierre, avec la participation de Michel van SCHENDEL, *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III : La poésie (1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969\*;  
*Tome IV : Romans, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique*, Montréal, Beauchemin, 1969.

DIONNE, René et Gabrielle POULIN, « Volume IV : L'âge de l'interrogation 1937-1952 », dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, La Presse, 1980, p. 411-417.\*

ERMAN, Michel, *Anthologie critique. Littérature canadienne-française et québécoise*, Laval, Beauchemin, 1992.\*

FULFORD, Robert, « Make Way for Magic! », *An introduction to The Arts in Canada*, Toronto, Minister of Supply and Services Canada, 1977, p. 69-71.

GASQUY-RESCH, Yannick (dir.), « Refus global », *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, ÉDICEF, « Universités francophones », 1994, p. 96-101.

HARPER, J. Russell, « Réveil à Montréal », *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966, p. 364-414.\*

JASMIN, André, « Le climat du milieu artistique dans les années 40 », *Peinture canadienne-française*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférence J. A. de Sèves », 1970, p. 7-35.\*

LACOURSIÈRE, Jacques, « L'après-guerre. Un Québec en crise », *Histoire populaire du Québec. Tome IV : 1896 à 1960*, Québec, Septentrion, 1997, p. 343-344.\*

LAURIN, Michel, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1996.\*  
-----, *Histoire culturelle de l'art. La Modernité*, Laval, Groupe Beauchemin, 2005.\*

LECHERBONNIER, Bernard, *La chaire du verbe : histoire et poétique des surréalismes de langue française*, Paris, Éditions Publisud, 1992.

LORD, Barry, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974.

MAILHOT, Laurent (avec la collaboration de Benoît Melançon), *Essais québécois, 1837-1983*, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec – Textes et Documents littéraires », 1984.\*

-----, *La littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Typo, « Essais », 1997.\*

PROVENCHER, Jean, « 1948 », *Chronologie du Québec*, Montréal, Boréal, 1991, p. 254.\*

REID, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973.

ROBERT, Guy, « Le mouvement automatiste », dans *École de Montréal. Situation et tendances*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, « Artistes canadiens », 1964, p. 15-21.\*

TÉTU DE LABSADE, Françoise, *Le Québec : un pays, une culture*, Montréal, Boréal, 1990.\*

TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, Paris, Presses universitaires de France, 1964.\*

VATTE, Auguste, *Histoire littéraire de l'Amérique française*, Paris; Québec, Presses de l'Université Laval, 1954.\*

-----, *Anthologie littéraire de l'Amérique francophone. Littératures canadienne, louisianaise, haïtienne, de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Faculté des Arts, 1971.\*

VIAU, Guy, *La peinture moderne au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1964.\*

WEINMANN, Heinz et Roger CHAMBERLAND (dir.), *Littérature québécoise des origines à nos jours*, Montréal, Hurtubise HMH, 1996.\*

*f. Catalogue d'exposition*

« 1966 : Vingt-cinq ans d'art affranchi », *Peinture vivante du Québec*, Québec, Musée de Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1966, n. p.\*

ARBEC, Jules, *Éternel présent : 50 ans après Refus global*, Québec, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 1998.\*

LORD, Barry, *La peinture au Canada*, Montréal, Pavillon du Canada (Expo '67), 1967, n. p.\*

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC, *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1967.\*

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1971.\*

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, *La Révolution automatiste*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1980\*

*g. Romans et autres œuvres créatrices ou manifestaires*

« Claude Gauvreau (L'Auto-pomaète) », « Frugifère insensé 20 par cent... », *Le Quartier latin*, vol. XII, n° 30, 14 février 1950, p. 3.

« Manifeste du mouvement coup de poing », *Mainmise*, novembre 1974, p. 34-35.

« Place à l'orgasme », *Le Quartier latin*, vol. LI, n° 14, 7 janvier 1969, p. 7.

BENOÎT, François et Philippe CHAUVEAU, *L'Acceptation globale*, Montréal, Boréal, 1986.\*

*Cent cibles*, Montréal, s. é., 1998.\*

DÉRY, Louise et Monique RÉGIMBALD-ZEIMER, *L'engagement*, Montréal, Les petits carnets, 1998.\*

DOYON, Pierre-Simon (dir.), *ManifeStation : 1948 Refus global. ManifeStation 1998*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 1998.\*

DUCHARME, Réjean, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, « nrf », 1973.

DUPUIS, Gilbert, *L'étoile noire*, Montréal, VLB éditeur, 1996.\*

-----, *Les cendres de Correlieu*, Montréal, VLB éditeur, 1998.\*

-----, *La chambre morte*, Montréal, VLB éditeur, 2001.\*

ÉTHIER-BLAIS, Jean, *Les pays étrangers*, Montréal, Leméac, 1982.\*

FERRON, Jacques, *Le ciel de Québec*, Montréal, Éditions du Jour, 1969.\*

GAGNIER, Jacques, « Les Toto-matistes » [caricature], *Le Quartier latin*, 30 novembre 1948, p. 1.  
[Republiée dans : *Études françaises*, vol. 8, n° 3, août 1972, p. 307.\*]

LAPALME, Robert, « L'ombre sur le cerveau » [caricature], *Le Canada*, 13 septembre 1948, p. 4.\*

[Republiée dans : *Études françaises*, vol. 8, n° 3, août 1972, p. 306\*; HÉBERT, Pierre et al., *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, p. 575\*.]

-----, « Ces temps modernes. Le surréalisme se meurt, dit un théologien » [caricature], *Le Canada*, 21 décembre 1948, p. 4.\*

-----, « Salon du printemps. Chut! chut! Voilà les automatistes! » [caricature], *Le Canada*, 19 avril 1949, p. 4.\*

[Republiée dans : *Canadian Art Magazine*, vol. VII, n° 3, printemps 1950, p. 107\*; *LaPalme. Les 20 premières années du caricaturiste canadien*, Montréal; Paris; New York, Le Cercle du livre de France, 1950, n. p.\*; *La Barre du Jour*, n<sup>os</sup> 17-20, janvier-août 1969\*; *Le Devoir*, 8 juillet 1998, p. A7\*.]

LAPIERRE, Laurent, « Managing as Creating », *International Journal of Art Management* (HEC Montreal), vol. 7, n° 3, printemps 2005, p. 4-10.\*

MORIN, Rosaire, « Le Refus total, 1998 », *L'Action nationale*, vol. 88, n° 7, septembre 1998, p. 189-199.\*

MYRE, Robert, « Nous savons que nous pouvons passer », *Chansons et Poèmes de la Résistance*, Montréal, Orphée, 1969, p. 7-8.\*

OLIGNY, Odette, « Automatismes », *Le Canada*, 2 septembre 1948, p. 6.

-----, « Littérature », *Le Canada*, 20 septembre 1948, p. 6.

SIVREL, Christian, *Refus et dépassement (manifeste de l'anti-peinture surhumaniste) Préliminaire au « Manifeste du Surhumanisme*, feuille miméographiée, s.l., s.d. [1961 ou 1962].

ST-CYR, Micheline, [Manifeste], Centre d'art *La Chasse-Galerie*, Toronto, 1978. [non vidi]

TREMBLAY, Carole, *L'affaire Borduas*, Saint-Lambert, Soublières éditeur, 2003.\*

## **D. Articles et ouvrages sur les auteurs du recueil**

### *a. Borduas*

#### *Articles de journaux*

« “Documents” sur Borduas vingt ans après *Refus global* », *Le Devoir*, 17 octobre 1968, p. 13.\*

« Après le “Refus”... Une enquête sur le cas de Borduas », *Le Canada*, 24 septembre 1948, p. 2.\*

« Autour et alentour. Incroyable! », *Le Canada*, 14 mai 1949, p. 4.\*

« Autour et alentour. La poésie devra peut-être se défendre, elle aussi », *Le Canada*, 22 septembre 1948, p. 4.\*

« Borduas jugé par ses élèves », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 15 octobre 1948, p. 5.\*

« Borduas, premier prix », *Le Canada*, 25 avril 1949, p. 4.\*

« Borduas renvoyé. De l'École du Meuble », *Le Devoir*, 18 septembre 1948, p. 3.\*

« Brièvetés », *Montréal-Matin*, 20 septembre 1948, p. 4.\*

« Brièvetés », *Montréal-Matin*, 24 septembre 1948, p. 4.\*

« Garder notre élite chez nous », *Le Canada*, 23 septembre 1948, p. 4.\*

- « La protestation de Paul-Émile Borduas », *La Presse*, 22 septembre 1948, p. 37.\*
- « Les automatistes s'élèvent contre l'affaire Borduas », *Le Petit Journal*, 19 septembre 1948, p. 26.\*
- « Les cendres de Paul-Émile Borduas seront enterrées à Saint-Hilaire », *La Presse*, 4 février 1989, p. A15.
- « M. Borduas est mis à la porte », *Le Canada*, 18 septembre 1948, p. 2.\*
- « M. Borduas n'accepte pas cette sanction », *Le Devoir*, 22 septembre 1948, p. 2.\*  
[Republié dans : BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits*, Montréal, PUM, 1987, p. 649-650.\*]
- « Mis à la porte... Borduas n'a rien à se reprocher », *Le Canada*, 22 septembre 1948, p. 3.\*
- « Pamphlet du peintre Borduas », *Le Petit Journal*, 14 novembre 1948, p. 55.\*
- « "Projections libérantes" », *Le Petit Journal*, 3 juillet 1949, p. 48.\*
- « Qui est Borduas? » et « Notes biographiques », *La Presse* [Supplément], 20 janvier 1962, p. 3.\*
- « "Refus global". M. Borduas proteste contre son renvoi », *La Patrie*, 22 septembre 1948, p. 6.\*  
[Republié dans : BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits*, Montréal, PUM, 1987, p. 650-651.\*]
- [BERNARD, Harry], « Le cas Borduas », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 24 septembre 1948, p. 3.\*  
-----, « Encore M. Borduas », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 3.\*
- BOULANGER, Rolland, « Modernes et officiels au 66<sup>e</sup> salon », *Notre temps*, 7 mai 1949, p. 4.\*  
-----, « Borduas entre parenthèses », *Notre Temps*, 21 mai 1949, p. 4.\*
- [DOYON, Charles] LE LOUP-GAROU, « Litanies de l'intolérance », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 5.\*  
-----, « Pasquinades. Prix de peinture », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 29 avril 1949, p. 2.\*
- DOYON, Charles, « L'actualité artistique. "Refus contre refus" », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 24 septembre 1948, p. 5.\*  
-----, « L'affaire Borduas. À l'École du meuble », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 8 octobre 1948, p. 5.\*  
-----, « L'Actualité artistique. Borduas à Toronto. Retentissement », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 5 novembre 1948, p. 4.\*  
-----, « À paraître », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 10 décembre 1948, p. 4.\*  
-----, « Autour de la peinture. *Projections libérantes* », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 29 juillet 1949, p. 4.\*
- DUHAMEL, Roger, « Les zéloteurs d'une mauvaise cause », *Montréal-Matin*, 27 septembre 1948, p. 4.\*
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Borduas face à l'histoire », *Le Devoir*, 27 mai 1972, p. 14.\*
- FONTAINE, Mario, « Une nouvelle salle juste pour Borduas au MBA », *La Presse*, 24 janvier 1998, p. D18.\*
- GAGNON, François-Marc, « Pour comprendre Borduas », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E9.\*
- GLADU, Paul, « Qui est Borduas? », *Le Petit Journal*, 28 janvier 1962, p. A-55.\*
- GOUIN, Gaston, « Borduas et le Québec », *Campus estrien*, vol. XIV, n<sup>o</sup> 13, 26 novembre 1968, p. 18.

- HÉNAULT, Gilles, « Profil de Borduas », *Le Nouveau Journal*, 13 janvier 1962, p. 1.\*
- , « Pour Borduas : monument ou piédestal? », *Le Nouveau Journal*, 27 janvier 1962, p. I.\*
- JASMIN, Claude, « Borduas, mort “prématurément” », *La Presse*, 20 janvier 1962, p. 5.
- KEABLE, Jacques, « Mousseau, Picher et Corbeil parlent de Borduas », *La Presse* [Supplément], 20 janvier 1962, p. 3.\*
- [KEATE, Stuart], « Québec. L'Automatiste », *Time* (New York), 18 octobre 1948, p. 22.\*
- LAMARCHE, Bernard, « Borduas et les collectionneurs », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E20.\*
- LAURENDEAU, André, « Blocs-notes. Intervention politique », *Le Devoir*, 23 septembre 1948, p. 1.\*
- LÉGER, François, « L'affaire Borduas », *Le Quartier latin*, 8 octobre 1948, p. 1-2.\*
- LEPAGE, Jocelyne, « Notre père Borduas », *La Presse*, 7 mai 1988, p. E1.
- LETARTE, Martine, « Succès critique. Borduas demeure », *Le Devoir*, 30 octobre 2005, p. G6.\*
- MORISSET, Bernard, « Nous sommes avec vous, Borduas! », *Le Canada*, 2 octobre 1948, p. 4.\*
- NORMAND, René, « Les arts », *Le Canada*, 23 mai 1949, p. 5.\*
- PÉPIN, Jean-Luc, « Borduas parmi nous », *Le Droit* (Ottawa), 18 octobre 1952, p. 2.\*  
 [Republié dans : BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits*, Montréal, PUM, 1987, p. 652-654.\*]
- SAUCIER, Pierre, « Borduas n'est plus, mais il vit dans ses nombreux disciples », *La Patrie*, 6 mars 1960, p. 118.\*
- THÉRIAULT, Normand, « Borduas. Un siècle », *Le Devoir*, 30 octobre 2005, p. G1.\*
- UN AUTOMATISTE, « Borduas devra-t-il s'exiler? », *Le Canada*, 20 mai 1949, p. 4.\*
- VADNAIS, P. E., « On devrait protester », *Le Canada*, 24 septembre 1948, p. 4.\*
- VALÉRY, Paul, « *Projections libérantes* de Paul-Émile Borduas », *Le Clairon* (Saint-Hilaire), 5 août 1949, p. 5.
- VALLIÈRES, Pierre, « Quand l'individualisme des artistes aura-t-il une fin? », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juin 1974, p. 19.
- VIAU, René, « Une peinture au goût de liberté », *Le Devoir*, 30 octobre 2005, p. G3.\*
- VINCENT, Claude, « Borduas et la liberté », *Journal métropole*, 9-16 mars 1960, p. 3, 11.\*

#### *Articles de revue*

- « Borduas » [dossier], *Situation*, vol. 3, n<sup>o</sup> 3, mai-juin 1961, p. 68-73.\*
- « Un événement dans l'édition canadienne : traduction anglaise des écrits de Paul-Émile Borduas », *Vie des arts*, vol. 23, n<sup>o</sup> 92, automne 1978, p. 92.\*
- BARIL, Daniel, « La révolution selon les Automatistes », *Les Diplômés*, hiver 1994, p. 4-6.\*

- BOILY, Nicole, « Borduas : l'homme et l'œuvre (repères chronologiques) », *Études françaises*, vol. 8, n° 3, août 1972, p. 309-330.\*
- D'APOLLONIA, Luigi, s. j., « Les journaux et Borduas », *Relations*, n° 232, avril 1960, p. 95-96.\*
- DELLOYE, Charles, « Paul-Émile Borduas. Écrits théoriques », *Aujourd'hui. Art et Architecture* (Boulogne), vol. 5, n° 26, avril 1960, p. 6-8.\*
- DUHAMEL, Roger, « Courrier des lettres », *L'Action universitaire*, vol. 16, n° 1, octobre 1949, p. 68-70.
- ELLENWOOD, Ray, « Surrealism Borduized. Borduas as interpreter of Surrealism to the Automatists », *Artscanada*, décembre 1978- janvier 1979, p. 14-18.\*
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Conversation, rue Rousselet », *Vie des Arts*, n° 19, 1960, p. 26-31.\*  
[Republié dans : BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits*, Montréal, PUM, 1987, p. 673-675.\*]
- , « Épilogue et méditation », *Liberté*, n° 22, avril 1962, p. 252-263.
- FERRON, Jacques, « Paul-Émile Borduas », *Situations*, vol. 2, n° 1, 1960, p. 21-22.
- FILION, Jean-Paul, « Les obsèques de Borduas à Paris », *Liberté*, n° 14, mars-avril 1961, p. 517-519.
- FOLCH[-RIBAS], Jacques, « Une vie de peintre », *Liberté*, vol. 4, n°s 19-20, janvier-février 1962, p. 3-4.\*
- FOUGÈRE, Michel [Michel Camus], « Borduas : un point de repère prophétique », *Situations*, vol. 2, n° 1, 1960, p. 22-27.\*
- FOURNIER, Marcel, « Borduas et sa société », *La Barre du Jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 108-126.\*
- GAGNON, François[-Marc], « Structures de l'espace pictural chez Mondrian et Borduas », *Études françaises*, vol. 5, n° 1, février 1969, p. 50-70.\*
- , « Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas », *La Barre du Jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 206-223.\*
- , « Situation de "Projections libérantes" », *Études françaises*, vol. 8, n° 3, août 1972, p. 231-241.\*
- GAGNON, François-Marc, « Nous sommes tous héritiers de Refus global », *Le Magazine OVO*, vol. 14, n° 57, 1985, p. 4-5.\*
- , « Breton seul demeure incorruptible (Borduas) : mise au point sur la référence surréaliste », *Études françaises*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 1998, p. 13-29.\*
- GODBOUT, Jacques, « Paul-Émile Borduas », *Liberté*, n° 8, mars-avril 1960, p. 133.
- HÉNAULT, Gilles, « La peinture de Borduas : Genèse et ruptures », *Vie des Arts*, n° 130, mars 1988, p. 26-29.\*
- LAMONDE, Yvan, « Est-on quitte envers le passé? Borduas, Vadeboncœur et le dénouement de "notre maître le passé" », *Les cahiers des dix*, n° 60, 2006, p. 209-231.\*
- LUSSIER, Charles A., « Paul-Émile Borduas et les années "quarante" », *Aujourd'hui. Art et Architecture*, vol. 5, n° 26, avril 1960, p. 9.
- PARADIS, André, « Écriture libérante », *Vie des arts*, vol. 24, n° 96, 1980, p. 93.
- PAYANT, René, « Un ou deux Borduas », *Lettres québécoises*, n° 10, avril 1978, p. 53-54.\*
- RICHARD, Alain, « Le mot "révolution" dans quelques gestes et paroles de Paul-Émile Borduas », *La Barre du Jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 185-205.\*

RIOUX, Marcel, « Borduas, our eternal contemporary », *Artscanada*, décembre 1978-janvier 1979, p. 29-30.\*

VADEBONCŒUR, Pierre, « Borduas ou la minute de vérité de notre histoire », *Cité libre*, vol. II, n° 33, janvier 1961, p. 29-30.\*

[Republié dans *Une tradition d'emportement. Écrits (1945-1965)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 115-117\*.]

-----, « L'«écrivain» Borduas », *Liberté*, vol. 26, n° 5, 1984, p. 88-90.

VIAU, Guy, « Avec l'énergie du désespoir Borduas a vécu ses rêves », *Cité libre*, vol. XI, n° 26, avril 1960, p. 25-26.\*

VIGNEAULT, Louise, « Borduas : le défi d'une redéfinition identitaire », *ETC*, n° 43, 1998, p. 33-38.\*

### *Chapitres de livres et monographies*

BEAUDET, André, *La désespérante expérience Borduas*, Montréal, Les Herbes rouges, 1981.\*

CLOUTIER-COURNOYER, Françoise et Louise LETOCHA, « Notes biographiques », *Refus global; Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 91-100.\*

ÉLIE, Robert, *Borduas*, Montréal, L'Arbre, 1943.

FERRON, Jacques, « Maître Borduas », *Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 176-179.

GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, « Artistes canadiens », 1976.\*

-----, « Montréal et Saint-Hilaire. Présentation », *Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York, NYUP, 1978, p. 13-20.\*

-----, *Paul-Émile Borduas 1905-1960. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.\*

LAMARCHE, Hélène, *Le Borduas des enfants*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988.\*

LAPOINTE, Gilles, *L'envol des signes : Borduas et ses lettres*, Saint-Laurent, Fides, 1996.\*

-----, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Lidec, « Célébrités », 1997.\*

-----, « Paul-Émile Borduas ou la conscience inquiète du présent », *L'art inquiet. Motif d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQÀM, 1998, p. 66-85.\*

[Republié dans : *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 17-32\*.]

ROBERT, Guy, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, Ottawa, Éditions internationales Alain Stanké, 1977.\*

WARREN, Jean-Philippe, *L'art vivant : autour de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Boréal, 2011.

### *Catalogues d'exposition*

BÉLISLE, Josée et Marcel SAINT-PIERRE, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Les 400 coups, 1998.\*

BÉLISLE, Josée, *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*, Versailles, France, Conseil général des Yvelines; Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004.\*

CLOUTIER-COURNOYER, Françoise et Louise LETOCHA, *La collection Borduas du Musée d'art contemporain*, Montréal, Le Musée, 1976.\*

DUPONT-TANGUAY, Louise et al., *Leduc, Borduas. Le sage et le rebelle : l'empreinte de deux grands artistes*, Montréal, Éditions Histoire Québec; Beloeil, Société d'histoire de Beloeil-Mont-Saint-Hilaire; Mont-Saint-Hilaire, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 2005.\*

GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988.\*

TURNER, Evan (dir.), *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1962.\*

### b. Gauvreau

« 1948 : Claude Gauvreau est l'un des signataires du manifeste rédigé par Borduas, REFUS GLOBAL », *L'Envers du décor*, vol. IV, n° 3, janvier 1972, p. 4.\*

« Claude Gauvreau au théâtre », *L'Envers du décor*, vol. VI, n° 5, mars 1974, p. 2-4.\*

BARRAS, Henri, « Quand les automatistes parlent... des automatistes », *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971, p. 28-30.\*

BEAULIEU, Michel, « Claude Gauvreau est mort : ça nous concerne tous », *Point de mire*, 24 juillet 1971, p. 36.\*

[Republié dans *Placed'art*, vol. 7, n°1, septembre-octobre 1971, p. 18-21.\*]

BÉLANGER, Marcel, « La Lettre contre l'esprit ou quelques points de repère sur la poésie de Claude Gauvreau », *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, décembre 1972, p. 481-497.\*

BOURASSA, André-G., « Le projet poétique de Claude Gauvreau », *Les Lettres québécoises*, n° 7, août-septembre 1977, p. 12-18.\*

[Republié, en anglais, sous le titre « The Poetic Design of Claude Gauvreau », dans *Essays on Canadian Writing*, n° 9, Winter 1977/1978, p. 70-82.\*]

BRUNET, Yves-Gabriel, « Portrait d'un poète. Claude Gauvreau », *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971, p. 31-35.\*

[Republié sous le titre « Claude Gauvreau : Faut-il qu'il soit mort pour qu'on parle de lui... », dans *Progrès-Dimanche* (Chicoutimi), 28 novembre 1971, p. 68-69.\*]

CHAMBERLAND, Paul, « Fondation du territoire », *Parti pris*, vol. 4, n°s 9-12, mai-août 1967, p. 11-42.

CHARRON, François, « Opinion/ Pour Gauvreau », *Le Devoir*, 19 mai 1979, p. 25.\*

CLOUTIER-WOJCIECHOWSKA, Cécile (compil.), « Témoignages sur la poésie canadienne-française contemporaine. Claude Gauvreau », *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome IV, 1969, p. 445-447.\*

DAVID, Gilbert, « Jean-Pierre Ronfard : "Une des pièces les plus étonnantes du théâtre moderne" », *Le Jour*, 2 mars 1974, p. 20.\*

DESPOCAS, Jan, « De l'amour fou à vénus-3 : entretien avec Claude Gauvreau », *Parti pris*, vol. 3, n° 9, avril 1966, p. 14-19.\*

DUBOIS, Sophie, « Charge et contre-charge. Claude Gauvreau, pastiché et pasticheur », *Voix et images*, vol. XXXIX, n° 3, printemps-été 2014, p. 97-109.

DUCIAUME, Jean-Marcel, « Le théâtre de Gauvreau : une approche », *Livres et auteurs québécois 1972*, p. 327-341.\*

DUGUAY, Raoul, « Les Oranges sont vertes/sel segnaro tnos serûm », *L'Envers du décor*, vol. IV, n° 3, janvier 1972, p. 6-7.\*

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Où sont mes racines... », *Études françaises*, vol. 7, n° 3, août 1971, p. 249-268.\*

FERRON, Jacques, « Claude Gauvreau », *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 201-288.

FISSETTE, Jean, « Le statut de l'énonciation dans le discours pamphlétaire. Le cas Gauvreau », *Études littéraires*, vol. 11, n° 2, août 1978, p. 373-390.\*

GAUVIN, Lise, « Claude Gauvreau : une présence », *L'Envers du décor*, vol. IV, n° 3, janvier 1972, p. 2.\*

HURTUBISE, Nicole, « “Sous nar” de Claude Gauvreau », *La Barre du jour*, n°s 39-41, printemps-été 1973, p. 174-205.\*

MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979.\*

-----, « Opinion/Qui est contre Gauvreau? », *Le Devoir*, 2 juin 1979, p. 28.

MARTEL, Réginald, « Un géant vient de mourir », *La Presse*, 10 juillet 1971, p. C2.\*

NEPVEU, Pierre, « Notes provisoires sur les *Œuvres créatrices complètes* », *Les Lettres québécoises*, n° 7, août-septembre 1977, p. 18.\*

ROBERT, Guy, « Claude Gauvreau. Entrelacement des mots quotidiens et explorés », *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Montréal, Déom, 1970, p. 97-101.\*

SAINT-DENIS, Janou, *Claude Gauvreau, le cygne*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978.\*

VALLIÈRES, Pierre, « La Charge de l'original épormyable : le TNM libère l'un des cris les plus farouches de Gauvreau », *Le Devoir*, 8 mars 1974, p. 11.\*

### c. Sullivan

« Cover », *Artscanada*, n°s 240-241, mars-avril 1981, p. iii.\*

ALBERT, Mathieu, « Chorégraphies des années 40 au MAC. La pensée automatiste libérée de ses mots », *Le Devoir*, 23 avril 1988, p. C1, C10.\*

AQUIN, Stéphane (dir.), *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2003.\*

BOUSQUET-MONGEAU, Martine, Claude GOSSELIN et David MOORE, *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal; Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1981.\*

DUQUETTE, Jean-Pierre, « Rétrospective Françoise Sullivan », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 600-602.\*

HILL, Heather, « Daring Refus global Dance Reborn », *The Gazette*, 29 avril 1988, p. C1.\*

HOWE-BECK, Linde, « A victim of Quebec's hard times in art dances back », *The Gazette*, 19 avril 1979, p. 59.\*

- LANDRY, Marion, *Les saisons Sullivan* [photographies], Montréal, Galerie de l'UQÀM, 2007.\*
- LÉGER, Robert, « Françoise Sullivan : aux sources de l'inconscient vers la chorégraphie », *Ré-flex*, vol. 4, n° 4, décembre 1984/janvier-février 1985, p. 26-31.\*
- LEHMANN, Henry, « Françoise Sullivan », *Vie des arts*, vol. 20, n° 78, printemps 1975, p. 28-29.\*
- LINDGREN, Allana, *From Automatism to Modern Dance: Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York*, Toronto, Dance Collection Press/Collection Danse Presses, 2003.
- PAYANT, René, « Sullivan plutôt que Borduas », *Spirale*, n° 22, février 1982, p. 9.\*
- PICARD, René, « Esquisse d'une histoire de la danse moderne au Québec », *L'Interdit. Le Journal des diplômés de l'Université de Montréal*, vol. 15, n° 3, février 1974, p. 4-5.\*  
[Republié dans : *Ré-flex. Cahier de la danse*, vol. 2, n° 1, printemps 1982, p. 7-9.\*]
- TEMBECK, Iro, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1991.\*
- TOUPIN, Gilles, « Une rétrospective. Françoise Sullivan, quarante ans de carrière », *La Presse*, 28 novembre 1981, p. D-1 et D-26.
- VIAU, René, « Françoise Sullivan : d'un cercle à l'autre », *Le Devoir*, 28 novembre 1981, p. 21-40.\*

#### d. Cormier

- BARRAS, Henri, « Des images que sans feux... », *Vie des arts*, vol. 49, n° 196, automne 2004, p. 53-55.\*
- FUGÈRE, Renée and Ingrid THOMPSON-COOPER (dir.), *Breaking the chains : Bruno M. Cormier and the McGill University Clinic in Forensic Psychiatry*, Westmount, R. Davies Multimedia Pub., 1998.\*
- LE BLANC, Marc, « Inventaire de la recherche criminologique au Québec : 1949-1969 », *Acta Criminologica*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 171-207.
- POUPART, Jean, « L'institutionnalisation de la criminologie au Québec : une lecture sociohistorique », *Criminologie*, vol. 37, n° 1, 2004, p. 71-105.
- SZABO, Denis, « Histoire d'une expérience québécoise qui aurait pu mal tourner... », *Criminologie*, vol. 10, n° 2, 1977, p. 5-38.

#### e. Leduc

- DUPUIS, Gilles, « Entretien avec Fernand Leduc » et « Entretien avec Thérèse Renaud », *Francophonía : studi e ricerche sulle letterature di lingua francese* (Bologne), n° 37, automne 1999, p. 95-110.
- DUQUETTE, Jean-Pierre, « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchomies », *Voix et images*, vol. II, n° 1, septembre 1976, p. 3-12.\*
- , *Fernand Leduc*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, « Cahier du Québec. Collection Arts d'aujourd'hui », 1980.\*
- GAUVIN, Lise, *Entretiens avec Fernand Leduc*, suivis de *Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995.\*
- TEYSSÈDRE, Bernard, « Fernand Leduc », *La Barre du Jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 224-270.\*

-----, « Métamorphose et continuité de Fernand Leduc », *Fernand Leduc : rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1971, s. p.\*

VIAU, René, « Fernand Leduc. Créer des œuvres reflets de liberté », *Fernand Leduc. Libérer la lumière*, Québec, Musée des Beaux-arts du Québec, 2006, p. 29-34.\*

### f. Perron

ALLAIRE, Serge, « Un photographe chez les automatistes », *Études françaises*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, automne-hiver 1998, p. 141-155.\*

BERNIER, Robert, « L'œil bavard. Maurice Perron », *Parcours*, n<sup>o</sup> 12, hiver 1994, p. 26-28.\*

BLOIS, Nathalie, « Maurice Perron. Un photographe parmi les automatistes », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E7.\*

DUCHESNE, André, « Mort du photographe Maurice Perron », *La Presse*, 1<sup>er</sup> mars 1999, p. C6.\*

LAMOUREUX, Johanne, « L'année Perron », *Spirale*, n<sup>o</sup> 165, mars-avril 1999, p. 17.\*

MONTAS, Lise, « Photographies de Maurice Perron », *Le Médecin du Québec*, vol. 34, n<sup>o</sup> 2, février 1999, p. 133-135.\*

PORTER, John R. « Présences de Maurice Perron » et DE BLOIS, Nathalie, « Entretien avec Maurice Perron », *Maurice Perron. Photographies*, Québec, Musée du Québec, 1998, p. 13-15; 19-31.\*

TREMBLAY, Odile, « L'œil du Refus global s'éteint », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> mars 1999, p. A1, A8.\*

### g. Riopelle

BAILLARGEON, Stéphane, « Riopelle est mort », *Le Devoir*, 13 mars 2002, p. A1, A10.

-----, « "C'est notre Picasso" », *Le Devoir*, 14 mars 2002, p. A1, A8.

-----, « L'arrière-garde absente », *Le Devoir*, 19 mars 2002, p. A1, A8.\*

BELLET, Harry, « La chasse-galerie », *Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991.\*

BERNIER, Robert (dir.), *Jean-Paul Riopelle, des visions d'Amérique*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1997.\*

BÉRUBÉ, Stéphanie, « Des adieux controversés », *La Presse*, 15 mars 2002, p. C1.\*

BRUNET-WEINMANN, Monique, « Riopelle : de quel surréalisme s'agit-il? », dans Luis de Moura Sobral (dir.), *Surréalisme périphérique*, Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 95-108.\*

BRUNET-WEINMANN, Monique, « Genèse d'une signature », dans Yseult Riopelle (dir.), *Jean-Paul Riopelle. Catalogue raisonné 1939-1953*, Montréal, Hibou Éditeurs, 1999, p. 55-98.\*

CRAVEN, David et Richard LESLIE, « The Automatist Paintings of Jean-Paul Riopelle », *Artscanada*, n<sup>os</sup> 240-241, mars-avril 1981, p. 47-50.\*

DE BILLY, Hélène, *Riopelle*, Montréal, Art global, « Biographies », 1996.\*

DUCHESNE, André, « Riopelle a aidé le Québec à entrer dans la modernité », *La Presse*, 14 mars 2002, p. C2.\*

ÉROUART, Gilbert, *Jean-Paul Riopelle*, suivi de *Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, « de vive voix », 1993.\*

GAGNON, François-Marc, « Un lieu de liberté », *Riopelle, un lieu de liberté*, Trois-Rivières, Édition d'art Le Sabord/Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 2000, p. 12-39.\*

GAUVIN, Lise, « Entretien avec Riopelle : les artistes sont-ils révolutionnaires? », *Vie des arts*, vol. 39, n° 161, hiver 1995, p. 12-20.\*

GAUVIN, Lise, « Riopelle au temps de *Refus global* », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E10.\*

-----, *Chez Riopelle. Visites d'atelier*, suivi de *Trois fois passera*, Montréal, L'Hexagone, 2002.\*

GRAVEL, Pierre, « Un si long chemin... », *La Presse*, 19 mars 2002, p. A14.\*

HAMMOCK, Virgil G., « Une nature complexe », *Vie des arts*, n° 187, été 2002, p. 41.\*

LAPOINTE, Gilles et Ray ELLENWOOD, « Laïcisation : un débat qui n'est toujours pas réglé », *La Presse*, 25 mars 2002, p. A15.\*

LEBLANC, Gérald, « *Refus global* : un manifeste qu'on fait semblant de connaître », *La Presse*, 14 mars 2002, p. C6.\*

LEPAGE, Jocelyne, « Le "trappeur supérieur" était un homme libre », *La Presse*, 13 mars 2002, p. A1-A2.\*

LÉVY, Bernard, « En hommage... » et « Chronologie », *Vie des arts*, n° 187, été 2002, p. 29, 42-43.\*

PLEAU, Jean-Philippe, « Les insolences du citoyen untel », *Le Couac*, mai 2002, p. 2.\*

ROBERT, Guy, *Riopelle ou la poétique du geste*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1970.\*

-----, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981.\*

SANSFAÇON, Jean-Robert, « Riopelle, homme et artiste », *Le Devoir*, 14 mars 2002, p. A6.\*

SCHNEIDER, Pierre, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.\*

TOUPIN, Gilles, « Une inspiration pour plusieurs grands peintres canadiens », *La Presse*, 14 mars 2002, p. C2.\*

VIAU, René, « Deux Jean du pays. Une saison dans la vie de Riopelle », *La Presse*, 21 septembre 1991, p. D8, D9.\*

-----, « Jean-Paul Riopelle, 1923-2002. Le "trappeur supérieur" est disparu », *La Presse*, 13 mars 2002, p. C2-C3.\*

-----, *Jean-Paul Riopelle. La traversée du paysage. Écrits sur le peintre et son œuvre entre 1977 et 2002*, Montréal, Leméac, 2002.\*

-----, *Jean-Paul Riopelle*, Québec, Musée du Québec, « Les grands artistes du Québec », 2003.\*

#### *h. Sur plusieurs auteurs*

LAPOINTE, Gilles, « L'imaginaire du Nord vu de la chambre noire automatiste. L'expérience *Danse dans la neige* », Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaires*, Montréal, Imaginaire|Nord, « Droit au pôle », 2008, p. 277-293.\*

[Republié dans : *La comète automatiste*, Montréal, Fides, 2008, p. 137-154\*.]

VIGNEAULT, Louise, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002.\*

## E. Autres textes entourant la réception de *Refus global*

« Dans le courrier », *Le Canada*, 9 octobre 1948, p. 5.

« De la vraie à la fausse censure », *Le Canada*, 28 octobre 1948, p. 4.

AQUIN, Hubert, « Littérature et aliénation », dans *Bloc erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, p. 127-135.\*  
[Republié dans : *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 247-263.\*]

ASSELIN, Hedwige, *Inédits de John Lyman*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1980.\*

[BEAUCHEMIN, Yves], *Entretiens sur la passion de lire. Henri Tranquille interviewé par Yves Beauchemin*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1993.

BÉLISLE, Jean, « Déclat oui ou non? », *Le Devoir*, 16 novembre 1968, p. 19.\*

BERGERON, Léandre, *Pourquoi une révolution au Québec*, s. l., Éditions québécoises, 1972.\*

BERGERON, Ulysse, « Vers 1930. Au rythme de l'Amérique heureuse », *Le Devoir*, 30 octobre 2005, p. G5.\*

BIRO, Adam et René PASSERON (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

BOURASSA, André-G., « Une nuit particulière », *Études françaises*, vol. 16, n° 2, avril 1980, p. 29-46.\*

-----, « Vers la modernité de la scène québécoise (II) Les contre-courants, 1901-1951 », *Pratiques théâtrales*, n°s 14-15, hiver-printemps 1982, p. 3-31.\*

-----, « Scène québécoise : permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, hiver 1985, p. 73-94.\*

BRETON, André, « Où en est le surréalisme? », *La semaine à Radio-Canada*, vol. III, n° 17, 1-7 février 1953, p. 5-6.\*

[Republié dans : *Vie des arts*, n° 80, automne 1975, p. 16-17.\*]

CARANI, Marie, « L'idée du refus comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois », dans Marie Carani (dir.), *Des lieux de mémoire. Identité et culture modernes au Québec 1930-1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, p. 73-91.\*

[Republié sous le titre « Le no(m)n de Borduas comme mémoire. Des Plasticiens aux producteurs actuels », dans Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau, Khadiyatoullah Fall (dir.), *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 120-148.\*]

CHARRON, François, « La Passion d'Autonomie. Littérature et nationalisme », *Les Herbes rouges*, n°s 99-100, janvier 1982.\*

[Republié dans *La Passion d'Autonomie. Littérature et Nationalisme*, suivi de *Une décomposition tranquille*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997.\*]

DAVID, Gilbert, « Place à l'orgasme, 1968 », *Jeu*, n° 7, hiver 1978, p. 7-8.

DESAUTELS, Michel, *Pierre Gauvreau : les trois temps d'une paix. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1997.\*

DUFRESNE, Francine, « Pellan avait rompu le silence bien avant *Refus global* », *Le Devoir*, 20 septembre 1978, p. 15.

- DUFRESNE, Jacques, « Les arts coincés entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 12 octobre 1991, p. B3  
 -----, « Un “rack à viande” subventionné », *La Presse*, 2 novembre 1991, p. B3.  
 -----, « Aux arts citoyens! », *La Presse*, 7 décembre 1991, p. B3.
- DUMAS, Patricia, « Les prisons de l'inconscience », *Le Devoir*, 28 novembre 1978, p. 10.
- DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.\*
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Lettres canadiennes-françaises : l'Hexagone », *Études françaises*, vol. 1, n° 2, 1965, p. 115-121.\*
- FERRON, Jacques, « Réponse à Me Cliche? », *Le Canada*, 16 février 1949, p. 4.  
 -----, « Peur du surréalisme et de la vérité », *Le Canada*, 3 mars 1949, p. 4.  
 -----, *Les lettres aux journaux*, Montréal, VLB Éditeur, 1985.
- FILTEAU, Claude, « Saint-Denys Garneau et Gauvreau, bègues ventriloques », *Voix et images*, vol. VIII, n° 1, automne 1982, p. 134-135.\*
- FISETTE, Jean, « Qu'est-ce que lire? Sinon l'entreprise illusoire de colmater des brèches », *Voix et images*, vol. 4, n° 3, avril 1979, p. 505-530.\*
- FOURNIER, Marcel, *Les générations d'artistes, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.\*
- GAGNON, François-Marc, « La révolution dans la pensée automatiste », dans Michel Grenon (dir.), *L'image de la Révolution française au Québec 1789-1989*, Montréal, Hurtubise, 1989, p. 201-218.\*
- GAULIN, André, « La neige et le feu ou l'image critique d'un intellectuel sous la société duplessiste », *L'Action nationale*, 8 janvier 1976, p. 339-351.\*  
 -----, « Entre l'exil et la parole », *L'Action nationale*, 15 avril 1974, p. 759-778.
- GAUTHIER, Yves, *Monsieur livre. Henri Tranquille*, Québec, Septentrion, 2005.\*
- GAUVIN, Lise, « *Parti pris* » littéraire, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975.\*
- GERMAIN, Jean-Claude, « Le Théâtre québécois libre au pouvoir », *Digeste éclair*, février 1969, p. 8-13.
- GRUDA, Agnès, « Un malentendu global », *La Presse*, 20 mars 1998, p. B2.\*
- HAECK Philippe, Jean-Marc PIOTTE et Patrick STARAM, « Entretien avec Gilles Hénault : 30 ans après le Refus global », *Chroniques*, vol. 1, n° 1, janvier 1975, p. 12-31.\*
- HARVEY, Réginald, « Après 1930. La Grande Noirceur porte le ferment de la Révolution tranquille », *Le Devoir*, 30 octobre 2005, p. G4.\*
- HEINICH, Nathalie, « Avant-gardisme et progressisme en art : la fin d'un paradigme », *L'art inquiet. Motif d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQÀM, 1998, p. 86-106.\*
- HÉNAULT, Gilles, *Interventions critiques. Essais, notes et entretiens*, édition préparée par Karim Larose et Manon Plante, Montréal, Sémaphores, « La vie courante », 2008.\*
- HÉTU, Richard, « Les enfants du refus américain », *La Presse*, 12 avril 1998, p. A1-A2.\*
- JOUBERT, Suzanne, « Le peintre québécois : “combattant ou assisté social d'élite”? », *Maintenant*, n°s 137-138, juin-septembre 1974, p. 42-43.\*

- LATOUCHE, Daniel, « L'histoire des manifestes au Québec ou la fête de la parole », *Forces*, n° 38, 1<sup>er</sup> trimestre 1977, p. 25-34.\*
- LALONDE, Michèle, « Entre le goupillon et la tuque », *Maintenant*, n°s 137-138 : « Une certaine idée du Québec », juin-septembre 1974, p. 62-64.\*  
[Republié dans *Défense et illustration de la langue québécoise suivie de prose et poèmes*, Paris, Seghers/Laffont, 1979, p. 184-192.\*]
- LAUZON, Adèle, « Le refus global, 20 ans après », *Liberté*, vol. 10, n°s 5-6, septembre-décembre 1968, p. 6-22.\*
- LAPALME, Robert, « The Difficult Art of Caricature », *Canadian Art Magazine*, vol. VII, n° 3, printemps 1950, p. 104-109.\*
- , « La caricature », *Place publique*, n° 3, mars 1952, p. 22-28.\*
- LE BLANC, Alonzo, « L'essai, ou la quête de la liberté », *Québec français*, n° 21, mars 1976, p. 27-28.\*
- LEBLANC, Lorenzo, « Notre transparent. Émile Borduas », *L'Envers du décor*, vol. 6, n° 4, février 1974, p. 4.\*
- LEBLOND, Jean-Claude, « Arts visuels : de la grande noirceur à l'«opaque grisaille» de nos jours », *La Presse*, 12 novembre 1991, p. B3.
- LEFEBVRE, Germain, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986.
- LEFEBVRE, Pierre, « Notre manière », *Le Quartier latin*, 5 octobre 1948, p. 1.
- LEMOYNE, Serge, « L'art est loin d'être coincé entre Duplessis et Borduas », *La Presse*, 30 octobre 1991, p. B3.
- LÉVY, Bernard, « Tendances 76, un débat imaginaire », *Vie des Arts*, vol. 21, n° 83, été 1976, p. 28-30.\*
- MALTAIS, Marcelle, *Notes d'atelier*, Beauport, Édition du Beffroi, 1991.\*
- , « Lettre ouverte aux imposteurs de la modernité », *La Presse*, 16 décembre 1991, p. B3.
- MARCOTTE, Gilles, « Déflagrations : à partir du surréalisme », *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 67-102.\*
- MARTINEAU, Richard, « Les enfants du désordre », *Voir*, 12-18 mars 1998, p. 7.
- MIRON, Gaston, « Situation de notre poésie », *La Presse*, 22 juin 1957, p. 70.\*  
[Republié dans *L'homme rapaillé*, Montréal, PUM, 1970, p. 90-99.\*]
- MICHAUD, Ginette et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004.\*
- MOISAN, Clément, « Le roman canadien de 1945-1960 », *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, août 1969, p. 143-156.\*
- NADEAU, Jean-François, *LaPalme. La caricature et autres sujets sérieux*, Montréal, L'Hexagone, « Entretiens », 1997.
- NEMNI, Max, « Deux nationalismes canadiens de souche québécoise », *Cité libre*, automne 1999, p. 41-47.\*
- NORMAND, Gilles, « Le manifeste médiatique annonce la prochaine civilisation », *La Presse*, 24 mai 1986, p. B5.

- PARADIS, Claude, « Nous voulons faire du terrorisme culturel », *Le Quartier latin*, vol. LI, n° 14, 7 janvier 1969, p. 5.
- PERREAULT, Mathieu, « Refus global : dur, pour les enfants des signataires », *La Presse*, 8 mars 1998, p. B5.\*
- PETROWSKI, Nathalie, « Chacun son refus », *La Presse*, 11 mars 1998, p. A5.\*
- PICHETTE, Jean, « Le refus de l'ordre global », *Relations*, n° 668, avril-mai 2001, p. 12-15.\*
- POLIQVIN-BOURASSA, Diane et Daniel LATOUCHE, « Les manifestes politiques québécois, médiums ou messages? », *Études françaises*, vol. 16, n°s 3-4, octobre 1980, p. 31-42.\*
- POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, 1992.\*
- , *De la littérature avant toute chose. Entretien avec Gilles Marcotte*, Montréal, Liber, « de vive voix », 1996.\*
- PRÉFONTAINE, Yves, « Un film de Jacques Godbout – Borduas au cinéma », *Liberté*, vol. 5, n° 26, mars-avril 1963, p. 158-161.\*
- RIOUX, Marcel, *Un peuple dans le siècle*, Montréal, Boréal, 1990.\*
- ROBERT, Guy, *Pellan, sa vie et son œuvre/ his life and his art*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, coll. « Artistes canadiens », 1963.
- ROBILLARD, Yves, « Refus, non, créativité, oui », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E22.\*
- SAINT-MARTIN, Fernande, « La situation de l'art et l'identité québécoise », *Voix et images*, vol. II, n° 1, septembre 1976, p. 20-27.\*
- SOARES DE SOUZA, Licia, « Anthropophagie ou refus : digestion certaine », *Utopies américaines au Québec et au Brésil*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Americana », 2004, p. 26-30.\*
- TANGUAY, Robert, « Les enfants spirituels du Refus global », *La Presse*, 21 avril 1998, p. B2.\*
- THÉRIAULT, Normand, « Le Québec et le discours d'avant-garde », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E19.\*
- TONNET-LACROIX, Éliane, « Le monde littéraire et le surréalisme : Premières réactions » dans Henri Béhar (dir.), *Émission-réception*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Mélusine n°1 », 1979, p. 151-184.
- TREMBLAY, Yolaine, « L'essai au Québec. De la fin de la Deuxième Guerre à la crise d'Octobre », *Québec français*, n° 144, hiver 2007, p. 47-51.\*
- TRÉPANIÉ, Esther, « La modernité avant l'automatisme », *Le Devoir*, 9-10 mai 1998, p. E18.\*
- VACHER, Laurent-Michel, *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal, L'Aurore, 1975.\*
- VADEBONCŒUR, Pierre, « La revanche des cerveaux », *Cité libre*, vol. II, n° 37, mai 1961, p. 12-14.\*  
 [Republié dans : LAMONDE, Yvan (dir.), *Cité libre une anthologie*, Montréal, Stanké, 1991, p. 133-137\*; *Une tradition d'emportement. Écrits (1945-1965)*, Québec, PUL, 2007, p. 127-133.\*]
- , « La ligne du risque », *Situations*, vol. 4, n° 1, 1962, p. 3-58\*.  
 [Republié dans *La ligne du risque*, Montréal, HMH, « Constantes », 1963, p. 165-218\*;  
 TREMBLAY, Yolaine, *Du Refus global à la responsabilité entière*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 2000, p. 77-80\*.]

VADEBONCŒUR, Pierre, *Une tradition d'emportement. Écrits (1945-1965)*, choix de textes par Yvan Lamonde et Jonathan Livernois, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007.\*

VERDIER, Jean-Émile, « La culture contre l'art », *Vie des arts*, n° 177, hiver 1999-2000, p. 30-31.\*

-----, « Dans l'impossibilité d'une extension du savoir de l'artiste au sein des savoirs institués », dans Annie Mollin-Vasseur (dir.), *Extensions intimes*, Montréal, Les Heures bleues; Sudbury, Prise de parole, 2001, p. 61.\*

VIGNEAULT, Robert, « L'essai québécois : naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 59-73.\*

VINCENTHIER, Georges, « L'Histoire des idées au Québec. De Lionel Groulx à Paul-Émile Borduas », *Voix et images*, vol. II, n° 1, septembre 1976, p. 28-46.\*

-----, « Paul-Émile Borduas. Refus global (1948) », dans *Histoire des idées au Québec. Des troubles de 1837 au référendum de 1980*, Montréal, VLB, 1983, p. 209-215.\*

WHITE, Michael, « Le Pop au Québec », *Vie des arts*, n° 67, 1972, p. 35-42.\*

## OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CONTEXTE SOCIOPOLITIQUE ET ARTISTIQUE QUÉBÉCOIS

BEAULIEU, André et Jean HAMELIN, *La presse québécoise des origines à nos jours, tome 4 : 1896-1910*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973.

BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000.\*

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.\*

BLAIS, Jacques, *De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1975.

BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'étincelle, 1977.\*  
[Rééditions : *Surrealism and Quebec Literature : history of a cultural revolution*, Toronto, University of Toronto Press, 1984; *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle. Essai*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986\*.]

BRISSETTE, Pascal, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, 1998.

CARANI, Marie, *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959*, Québec, Septentrion, 1990.

CHOUINARD, Louise, « L'École du meuble de Montréal (1935-1956) : son histoire et sa production de mobilier » [mémoire de maîtrise], Québec, Université Laval, 1988.

DUBOIS, Martin, « L'École du meuble de Montréal : au-delà de l'ébénisterie », *Continuité*, n° 115, 2007-2008, p. 21-25.

FORTIN, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993.

FORTIN, Nicole, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994.

GAGNON, Alain-G. et Michel SARRA-BOURNET, *Duplessis. Entre la Grande Noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec Amérique, 1997.

- GÉRIN-LAJOIE, Paul, « Photographie », *Le Quartier latin*, 23 mars 1945, p. 4-5.
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, sur le site de la *Bibliothèque et Archives nationales du Québec*. [En ligne] <http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/>.
- HAYWARD, Annette, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, « Roger-Bernard », 2006.
- HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006.\*
- LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.\*
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature. Le Libraire, Prochain épisode et L'Avalée des avalés*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2008.
- LAVERTU, Yves, *L'Affaire Bernonville, le Québec face à Pétain et à la collaboration (1948-1951)*, Montréal, VLB éditeur, « Études québécoises », 1994.
- LEMIRE, Maurice et collab., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – 1940-1959*, vol. III, Montréal, Fides, 1982.\*
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, « Le “Québec moderne” : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Discours social/Social Discourse*, vol. IV, n<sup>os</sup> 1-2, hiver-printemps 1992, p. 63-88.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, *Histoire du Québec contemporain – Tome II : Le Québec depuis 1930*, Sillery, Boréal express, 1986.\*
- LUCA, Gherasim et Dolfi TROST, *Dialectique de la dialectique*, Bucarest, Éditions surréalistes, 1945.
- MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1962].
- MARQUIS, André, « Conscience politique et ouverture culturelle : les éditions d'Orphée », dans GRELQ, *L'édition de poésie*, Sherbrooke, Ex Libris, « Études sur l'édition », 1989, p. 87-121.
- MELANÇON, Joseph, « L'évolution littéraire du Québec depuis la guerre », *The French Review*, vol. LIII, n<sup>o</sup> 6, mai 1980, p. 794-800.
- MICHAUD, Ginette et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004.
- NADEAU, Jean-François (dir.), *Le Devoir, un siècle québécois*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2010.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 1999 [1988].
- ROBERT, Guy, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973.\*
- ROBERT, Lucie, « La littérature québécoise. “Québécoise”, avez-vous dit ? », dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 17-31.
- ROCHER, Guy, *Le Québec en mutation*, Montréal, Hurtubise, 1973.
- VACHON, Georges-André, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. 3, n<sup>o</sup> 3, 1967, p. 309-324.\*

WHITFIELD, Agnès, « Frontières critiques : 1955-1965 », dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature/ Littérature de la critique*, Montréal, Tryptique, 1992, p. 149-161.

## OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

### A. Histoire et sociologie de la littérature

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Preambule, « L'univers des discours », 1989.

BOURDIEU, Pierre, « Élément d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n° 4, 1968, p. 640-664.

-----, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 3-43.

-----, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

-----, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992].

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989.

-----, « Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124, décembre 2001, p. 81-97.

CLAUDEL, Paul-André, « Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible? », *Fabula, la recherche en littérature*, « Atelier de théorie littéraire », 2007. [En ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Une\\_esth%26eacute%3Btique\\_des\\_%26%23156%3Buvres\\_mineures\\_est-elle\\_possible\\_%3F](http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_est-elle_possible_%3F).

DAVIRET-TAYLOR, Françoise (dir.), *L'Évènement. Formes et figures*, Angers, Université d'Angers, 2006.

DELÈGUE, Yves et Luc FRAISSE (dir.), *Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1975.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, « Espace nord : référence », 2005 [1978].

ESCARPIT, Robert (dir.), *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.

FRAISSE, Luc (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000.

HARTOG, François, « Le témoin et l'historien », *Gradhiva*, n° 27, 2000, p. 1-14.

-----, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

HEINICH, Natalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998.

LOUICHON, Brigitte, « Le patrimoine littéraire du passé dans le présent », dans A. Belhadjin et M. F. Bishop (dir.), *École et Patrimoine littéraire : tensions et débats actuels*, Paris, Honoré Champion, 2013 [à paraître].

MARX, William (dir.), *Les arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

MEAZZI, Barbara et Jean-Pol MADOU (dir.), *Les oubliés des avant-gardes*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, « Écriture et représentation », 2006.

NORA, Pierre, « Présentation » et « Entre Mémoire et Histoire », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « nrf », vol. 1, 1984, p. VII-XLII.

PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, « Points. Histoire », 2010 [1996].

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points. Essais », 1983.

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992.

VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Collin, « U », 2010.

VOLPILHAC-AUGER, Catherine (dir.), *Œuvres majeures, œuvres mineures?*, Lyon, Ens Éditions, « Signes », 2004.

## **B. Théorie de la réception**

BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 65-82.

CAMBRON, Micheline, « Lecture et non-lecture de *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie », dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Transmission de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2011, p. 113-142.

CHARTIER, Daniel, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 30*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2000.

CHEVREL, Yves (dir.), « Méthodologie des études de réception. Perspectives comparatistes », *Œuvres et critiques. Revue internationale d'études de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. 11, n° 2, 1986, p. 133-234.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

HEISTEIN Józef (dir.), *La réception de l'œuvre littéraire*, Wrocław, Uniwersytet Wrocławski – Wydawnictwo, « Acta Universitatis Wratislaviensis », n° 635, 1983.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985 [1976].

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

JURT, Joseph, *La réception critique de la littérature par la critique journalistique : lecture de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980.

LINK, Hannelore, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, Verlag W. Kohlhammer, « Urban-Taschenbücher », 1980 [1976].

ST-GERMAIN, Philippe, *La culture recyclée, en dix chapitres réutilisables*, Montréal, Liber, 2012, p. 15-20.

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992.

VAN REES, C. J., « How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works », *Poetics*, n° 16, 1987, p. 275-294.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

### C. Histoire et théorie du livre

ALIX, Sylvie, « Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec », *Art Libraries Journal*, vol. 21, n° 3, 1996, p. 48-54.

BLOUIN, Danielle, *Un livre délinquant : le livre d'artiste comme expériences limites*, Saint-Laurent, Fides, 2001.

CAMBRON, Micheline et Sophie DUBOIS, « *Les Anciens Canadiens*. Du morceau choisi comme mode d'emploi de l'œuvre », ouvrage dirigé par Claude La Charité et Julien Goyette, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, [à paraître].

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DULUDE, Sébastien, *Esthétique de la typographie : Roland Giguère, les éditions Erta et l'École des arts graphiques*, Montréal, Nota bene, 2013.

GARAND, Dominique, « La politique éditoriale comme contrat de lecture », dans E. D. Blodgett et A. G. Purdy (dir.), *Préfaces and Literary Manifestoes/ Préfaces et manifestes littéraires*, Alberta, Université of Alberta, 1990, p. 1-17.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points », 1982.

GERSON, Carole et Jacques MICHON (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, vol. III : de 1918 à 1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.\*

GIGUÈRE, Richard, « Un surréalisme sans frontières. Les éditions Erta », dans GRELQ, *L'édition de poésie*, Sherbrooke, Ex Libris, « Études sur l'édition », 1989, p. 55-86.

GUAY, Patrick, « La réédition au Québec », *Québec français*, n° 100, 1996, p. 84-87.

HOULD, Claudette et Sylvie LARAMÉE, *Répertoire des livres d'artistes du Québec, 1900 à 1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982.

HOULD, Claudette, Sylvie ALIX et Milada VLACH, *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1991-1992*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1993.

MICHAUD, Ginette et Laurent MAILHOT (dir.), « L'objet-livre » [dossier], *Études françaises*, vol. 18, n° 2, automne 1982.

-----, « Le livre-texte » [dossier], *Études françaises*, vol. 18, n° 3, hiver 1982.

MICHON, Jacques (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 2 : Le temps des éditeurs 1940 -1959*, Montréal, Fides, 2004\* et *Volume 3 : La bataille du livre 1960-2000*, Montréal, Fides, 2010.

-----, « Édition », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 216-217.

OLSCAMP, Marcel, « Un pari institutionnel : l'édition critique au Québec », *Études françaises*, vol. 28, n° 1, 1992, p. 133-170.

## D. Genre, registre et rhétorique

« Manifeste/s » [dossier], *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, automne 2013.

AMOSSY, Ruth, « Modalités argumentatives et registres discursifs : le cas du polémique », dans Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, « Au cœur des textes », 2008, p. 93-108.

AMOSSY, Ruth et Marcel BURGER, « Introduction : La polémique médiatisée », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », n° 31, avril 2011, p. 7-24.

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, « Langages et sociétés », 1982.

-----, *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, « Essai », 2008.

BRISEBOIS, Michel, « Les Automatistes et le livre » [mémoire], *Commission royale d'enquête du Canada sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada 1949-1951*, Bibliothèque et Archives du Canada, 1998. [En ligne] <http://www.nlc-bnc.ca/2/5/h5-301-f.html>.

DEMERS, Jeanne et Line MCMURRAY, *L'enjeu du manifeste. Le Manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986.\*

GARAND, Dominique, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989.

HAYWARD Annette et Dominique GARAND (dir.), *États du polémique*, Québec, Nota bene, « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 22, 1998.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « La polémique et ses définitions », dans Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 3-40.

*Le Manuel de la parole. Manifestes québécois*, textes recueillis et commentés par Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, Sillery, Boréal Express, 1977, 3 tomes.\*

MAINGUENEAU, Dominique, *Sémantique de la polémique*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Cheminements », 1983.

-----, *Genèse du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1984.

-----, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U », 2004.

PLANTIN, Christian, « Des polémistes aux polémiqueurs », dans Gilles Declerc, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *La parole polémique*, Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences. Époques moderne et contemporaine », 2003, p. 377-408.

TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.\*

TREMBLAY, Yolaine, *Du Refus global à la responsabilité entière : Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 2000.\*

## E. Ouvrages divers et généraux

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 [1965].

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1957.
- BOUTIER, Jean, Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL, *Qu'est-ce qu'une discipline?*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Enquêtes », 2006.
- CALVINO, Italo, « Pourquoi lire les classiques? », *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 103-110.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- GREENBERG, Clément, « Modernist Painting », dans Gregory Battcock (dir.), *The New Art. A critical Anthology*, New York, E.P. Dutton & Co., 1966, p. 100-110.
- LIVVERNOIS, Jonathan, *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncœur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Cultures québécoises », 2012.
- MORIN, Edgar, « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, n° 2, février 1998. [En ligne] <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>.
- THOMSON KLEIN, Julie, « Une taxinomie de l'interdisciplinarité », *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol. 7, n° 1, 2011, p. 15-48.
- PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988 [1958].
- RESWEBER, Jean-Paul, *La méthode interdisciplinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- TURNER, Jane (dir.), *The Dictionary of Art*, London, MacMillan Publisher Limited; New York, Grove's Dictionaries Inc., 1996.

## SITES WEB DIVERS

- « À propos », *Art global*. <http://www.artglobal.ca>
- « À propos de Typo », *Typo. Une société de Québecor Média*. [www.edtypo.com/apropos.aspx](http://www.edtypo.com/apropos.aspx).
- « Bibliothèque du Nouveau Monde », *PUM. Les Presses de l'Université de Montréal*. [www.pum.umontreal.ca/catalogue/collections/bibliotheque-du-nouveau-monde](http://www.pum.umontreal.ca/catalogue/collections/bibliotheque-du-nouveau-monde).
- « Claude Gauvreau », *Répertoire. Centre des auteurs dramatiques*. [http://www.cead.qc.ca/\\_cead\\_repertoire/id\\_auteur/181](http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_auteur/181)
- « Collection patrimoniale de livres d'artistes et d'ouvrages de bibliophilie », *Bibliothèque et Archives nationales du Québec*. [http://www.banq.qc.ca/collections/collections\\_patrimoniales/collections\\_speciales/livres\\_artistes\\_ouvrage\\_bibliophilie/](http://www.banq.qc.ca/collections/collections_patrimoniales/collections_speciales/livres_artistes_ouvrage_bibliophilie/)
- Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989; *Bibliothèque et Archives nationales du Québec*. <http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/>
- « Effondrement du pont Duplessis à Trois-Rivières », *Bilan du siècle*, Université de Sherbrooke. <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/999.html>.
- « Notice biographique » du Fonds Jean-Charles Doyon, *Bibliothèque et Archives nationales*. [http://pistard.banq.qc.ca/unite\\_chercheurs/description\\_fonds?p\\_anqid=201202221305371513&p\\_centre=06M&p\\_classe=MSS&p\\_fonds=10&p\\_numunide=882355](http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201202221305371513&p_centre=06M&p_classe=MSS&p_fonds=10&p_numunide=882355)

« Ray Ellenwood », *Graduate Program in English, Université York*. <http://www.yorku.ca/gradengl/RayEllenwood.htm>.

REVEL, Jean-François, « Présentation de l'éditeur », *chezRevel.net*. <http://chezrevel.net/le-style-du-general/>.

## AUTRES

BARBEAU Manon (réal.) et Éric MICHEL (prod.), *Les enfants de Refus global* [documentaire], Montréal, Office national du film du Canada, 1998.

DUBREUIL, Martine, « Paul-Émile Borduas et les Automatistes. Réflexions sur le collectionnement d'une institution nationale » [conférence], cycle de conférences *Hypothèses*, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal, 13 mars 2014.

Fonds d'archives Jean-Charles Doyon, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Fonds d'archives Alfred Pellan, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

ST-ONGE, Marc, Mélissa PANNETON et Julie SIMARD (réalis.), *Les Artisans du rebut global* [série télévisuelle], Télé-Québec, 2004.

**ANNEXE I – TABLEAU SYNTHÈSE DES POLÉMIQUES**

<b>Sujet (lieu, durée, ampleur*)</b>	<b>Embrayeur</b>	<b>Acteurs (textes)</b>	<b>Arguments (Fond)</b>	<b>Ton, style (forme)</b>	<b>Statut de « Refus global »</b>
<b>Renvoi; Silence des autorités</b> <i>(Le Devoir;</i> 1 jour; 2 OSS; 1 publication)	Renvoi de Borduas	C. Gauvreau (40, « Rg »)	Injustice, illogisme; Valeur de Borduas vs autres professeurs (argument <i>ad hominem</i> )	Absurde, interrogations; Superlatifs, insistance; Glorification/insultes	Cause du renvoi
		Rédaction du <i>Devoir</i> (40a, « Rg »)	Hors propos de Gauvreau ; Condamne la tournure personnelle; Relève l'exagération outrancière	Ton argumentatif, structuré; Citation des insultes : révéléateur Ironie	Rappel de la position du journal Cause du renvoi
<b>Couverture médiatique; Défense de Borduas.</b> <i>(Le Clairon;</i> 8 jours; 3 OSS; 2 public.)	Couverture médiatique précédente	P. Gauvreau, J.-P. Riopelle, Perron (55, « Rg »)	Critique : lâcheté (morale, opportunisme); <i>Mutatio controversiæ</i> (prof, peintre); Débat social et non politique;	Prétérition; Fermeture.	Référence pour la philosophie automatiste
		G. Jasmin (58)	Faits (nombres d'articles parus); Création d'appui (la presse) Autorité (Borduas); contre-autorité (Duhamel)	Amusement; Démonstration; Ouverture.	-----
		Rédaction du <i>Clairon</i> (58a)	Fraternité entre journaux; Automatistes : mal informés	Ironie (pauvreté des Automatistes)	-----

**ANNEXE I – TABLEAU SYNTHÈSE DES POLÉMIQUES**

<b>Sujet (lieu, durée, ampleur*)</b>	<b>Embrayeur</b>	<b>Acteurs (textes)</b>	<b>Arguments (Fond)</b>	<b>Ton, style (forme)</b>	<b>Statut de « Refus global »</b>
<p><b>Couverture médiatique; Lecture de Refus global</b> (<i>Le Devoir</i>; 22 jours; 5 OSS, 3 public.)</p>	<p>Polémique Pelletier<sup>(38, RG)</sup> / Dubuc<sup>(56, RG)</sup></p>	<p>P. Gauvreau, J.-P. Riopelle, M. Perron, F. Riopelle, M. Arbour (61, « Rg »)(66, RG)</p>	<p>Faillite de la lecture critique : déshistorocisation, évitement, réduction, imprécision, catégorisation (dissection). Circonspection = opportunisme</p>	<p>Liste d’arguments invalides; Fermeture (pas de confiance) Allusion par la citation</p>	<p>Objet de la couverture critiquée; Volonté d’une lecture globale</p>
			<p>Pour le scandale (révélateur de vérité) Contre la critique : complaisance, censure, peur de Dieu, mauvais usage des références</p>	<p>Fermeture</p>	<p>Appel à la lecture (par la promotion ou individuelle)</p>
		<p>Gérard Pelletier (62, « Rg ») (67, RG)</p>	<p>Polémique vs dialogue Sur <i>RG</i> : énumération acceptation/rejet; impossibilité morale Prétention des Automatistes</p>	<p>Ouverture ; fraternité; Sincérité et sensibilité; Précision (faits) et réfutation systématique.</p>	<p>Référence pour la philosophie automatiste</p>
			<p>Fermeture des Automatistes (« sectarisme »); Révélation des incohérences; réfutation et renversement des arguments, rejet des sources Modestie : aveu d’ignorance</p>	<p>Impatience; Ironie; Fermeture</p>	<p>Objet de promotion et de critique</p>
		<p>Jacques Dubuc<sup>(71, RG)</sup></p>	<p>Fermeture et prétention des Automatistes (« refus ») vs « intelligence et sincérité »; Rejet de la légitimité du collectif Argumentation philosophique sur le fond</p>	<p>Mépris (ridiculisation, négation de l’intelligence) Position d’objectivité sur Rg Ouverture finale</p>	<p>« En marge ». mais Sujet de la discussion</p>

**ANNEXE I – TABLEAU SYNTHÈSE DES POLÉMIQUES**

<b>Sujet (lieu, durée, ampleur*)</b>	<b>Embrayeur</b>	<b>Acteurs (textes)</b>	<b>Arguments (Fond)</b>	<b>Ton, style (forme)</b>	<b>Statut de « Refus global »</b>
<b>Couverture médiatique; Statut de l'automatisme</b> <i>(Le Canada; 12 jours; 3 OSS; 2 public.)</i>	Conférence du Père Robillard <i>(71, RG)</i> Compte rendu du <i>Canada</i> <sup>(73)</sup>	Pierre Gauvreau <sup>(80)</sup>	Négligence : titre et article non représentatifs. Faiblesse d'argument de Robillard, lâcheté Absence d'appuis du côté du conférencier Vivacité du mouvement automatiste	Ton argumentatif : comparaison avec une couverture adéquate Arrogance Insinuation	-----
		Rédaction du <i>Canada</i> <sup>(80a)</sup>	Confrontation des versions	Argumentation par contraste	-----
		Père Robillard <i>(81, « Rg »)</i>	Aveu et explication : manque de temps Déploie le manque de compréhension (ironie) et la fermeture des Automatistes Révélation des contradictions	Se réclame de l'objectivité	Référence pour la philosophie automatiste
<b>Couverture médiatique; Statut de l'automatisme</b> <i>(Le Canada; 4 jour; 3 OSS; 2 public.)</i>	Entrevue de A. Lefort <i>(53, « Rg »)</i>	Jean-Paul Riopelle <sup>(59, RG)</sup>	Évoque son expérience (moi-même) (faits) Absence de rigueur du journaliste (laisse dire) Valorisation de la marginalité Discrédit de l'autorité (Lhote)	Ironie sur le statut de Lefort Démonstration	Un des lieux où il est question d'automatisme
		Claude Gauvreau <sup>(60, RG)</sup>	Hiérarchisation des critiques Discrédit : complaisance, imprécision, insinuation, crainte, incompétence, ... Appel aux autorités contre Lefort (SAC), pour l'automatisme (Breton)	Insultes Superlatifs + péjoratifs Questions rhétoriques	Objet d'une critique inadéquate; Référence ++
		Rédaction du <i>Canada</i> <sup>(60a)</sup>	Défense de la compétence du journaliste; Dissociation : Volonté d'information Réaction excessive de Gauvreau	Étonnement devant l'indignation de Gauvreau	-----

## ANNEXE I – TABLEAU SYNTHÈSE DES POLÉMIQUES

Sujet (lieu, durée, ampleur*)	Embrayeur	Acteurs (textes)	Arguments (Fond)	Ton, style (forme)	Statut de « <i>Refus global</i> »
<b>L'attitude des automatistes</b> <i>(Le Canada; 26 jours; 8 OSS; 7 public. **)</i>	Protestation collective <sup>(82,83)</sup>	Robert Cliche <i>(85, « Rg ») (87, RG)</i>	Soumission des Automatismes aux autorités Discrédit : folie, adolescence, incompétence Supposition : conséquences à prévoir Les Automatistes reprochent à d'autres ce qu'ils sont (fermeture, sectarisme, fascisme) Défense de Borduas; distinction	Interpellation de C. Gauvreau Provocation Insistance, répétition	Référence pour la philosophie automatiste
		Claude Gauvreau <i>(86, « Rg »)</i>	Attaques prouvent la valeur du mouvement : hiérarchisation des critiques Accusation de présomption, audace déplacé Défense de Borduas Réfutation par des citations de RG Discrédit politique de Cliche; artistique de Pellan sans l'aide des Automatistes	Ironie Diction Métaphore de l'os : amusement <i>Éthos</i> du polémiste	Référence

\*\* Seuls 3 des 8 OSS ont été retenus dans le corpus de réception de *Refus global* puisque les autres ne font pas mention de l'œuvre.

**ANNEXE II – LISTE DES RÉÉDITIONS**

<b>Années</b>	<b>Titre</b>	<b>Nature du lieu de réédition</b>	<b>Type de réédition</b>	<b>Particularités</b>
1960	<i>Aujourd'hui. Art et Architecture</i>	Revue d'art française		Numéro de revue consacré à Borduas
1960	<i>La revue socialiste</i>	Revue politique		Précédé du texte de Barbeau « Une victime du conservatisme – L'exilé Borduas »
1962	<i>Paul-Émile Borduas 1905-1960</i> (Evan Turner)	Catalogue d'exposition		
1964	<i>Histoire de la littérature canadienne-française</i> (Gérard Tougas)	Histoire littéraire		
1968	« Refus global » (Université libre d'art quotidien et Mouvement pour l'Université populaire d'art)	Tract non publié		[ <i>non vidi</i> ] [non inclus au corpus] Tract ayant circulé pendant la grève à l'École des beaux-arts
1969	<i>La Barre du jour</i>	Revue littéraire		Segmenté et intégré au texte de Claude Bertrand et Jean Stafford
1969	<i>French-Canadian Nationalism</i> (Ramsay Cook)	Anthologie sociopolitique		
1969	<i>Histoire de la littérature française du Québec</i> (Pierre de Grandpré)	Histoire littéraire		
1970	<i>Le trait d'union</i>	Journal étudiant		
1970	<i>Le Quartier latin</i>	Journal étudiant		
1971	<i>Peinture du Québec 1945-1970</i> (Louis Belzile/Ministère de l'éducation)	Anthologie de manifestes		Anthologie à fonction didactique qui contient aussi « Prisme d'yeux » et le « Manifeste des Plasticiens »
1971	<i>Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955</i>	Catalogue d'exposition		L'ensemble du recueil, moins les composantes visuelles, reproduit à la fin du catalogue.

**ANNEXE II – LISTE DES RÉÉDITIONS**

<b>Années</b>	<b>Titre</b>	<b>Nature du lieu de réédition</b>	<b>Type de réédition</b>	<b>Particularités</b>
1972	<i>Refus global</i>	Réédition		Réédition de l'ensemble du recueil par les éditions Anatole Brochu à Shawinigan.
1972	<i>Borduas</i> (Guy Robert)	Monographie		
1974	<i>Textes</i>	Réédition		Comprend aussi « Projections libérantes ». Défectueuse (il manque 2 pages).
1977	<i>Refus global; Projections libérantes</i>	Réédition		Réédition chez Parti pris qui vient remplacer l'édition défectueuse de 1974.
1977	<i>Le texte automatiste</i> (Jean Fisette)	Essai analytique		
1977	<i>Le Manuel de la parole</i>	Anthologie de manifeste		
1977	<i>Borduas ou le dilemme culturel québécois</i>	Monographie		
1978	<i>Écrits/Writings</i>	Écrits de Borduas		Inclus un fac-similé du texte original. Édition bilingue.
1979	<i>Artscanada</i>	Revue d'art		Traduction du texte dans un numéro de revue consacré à Borduas.
1980	<i>Le Québec en textes, 1940-1980</i> (Boismenu, Mailhot, Rouillard)	Anthologie (histoire, littérature, politique)		
1980	<i>Anthologie de la littérature québécoise</i> (Gilles Marcotte)	Anthologie littéraire		
1984	<i>Essais québécois, 1837-1983</i> (Laurent Mailhot)	Anthologie d'essais politiques et littéraires		
1985	<i>Total refusal. The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists</i>	Réédition		Traduction de l'ensemble du recueil par Ray Ellenwood.

**ANNEXE II – LISTE DES RÉÉDITIONS**

<b>Années</b>	<b>Titre</b>	<b>Nature du lieu de réédition</b>	<b>Type de réédition</b>	<b>Particularités</b>
1986	<i>Le Québec en textes, 1940-1980</i> (Boismenu, Mailhot, Rouillard)	Anthologie (histoire, littérature, politique)		Réédition de l'ouvrage de 1980.
1987	<i>Écrits I</i>	Écrits de Borduas		Édition critique.
1988	<i>Refus global et ses environs : 1948-1988</i> (Bourassa et Lapointe)	Catalogue d'exposition		Moins qu'un catalogue, il s'agit plutôt d'un ouvrage qui accompagne et complète une exposition.
1990	<i>Refus global et autres écrits</i>	Écrits de Borduas		Édition de poche.
1990	<i>Le Québec : un pays, une culture</i> (Têtu de Labsade)	Histoire culturelle		
1992	<i>Anthologie critique. Littérature canadienne-française et québécoise</i> (Michel Erman)	Anthologie littéraire; manuel collégial		
1996	<i>Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle</i> (Luc Bouvier et Max Roy)	Anthologie littéraire; manuel collégial		
1996	<i>Anthologie de la littérature québécoise</i> (Michel Laurin)	Anthologie littéraire; manuel collégial		
1996	<i>Littérature québécoise des origines à nos jours</i> (Heinz Weinmann et Roger Chamberland)	Anthologie littéraire; manuel collégial		
1998	<i>Le Devoir</i>	Cahier spécial de journal		
2000	<i>Du Refus global à la responsabilité entière : Parcours analytique de l'essai québécois</i> (Yolaine Tremblay)	Essai analytique		
2008	<i>Les échos du Refus global</i> (Jonathan Mayer)	Essai sociopolitique		

### ANNEXE III – TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ANDRÉ MERCIER, UN DES ÉDITEURS D'ANATOLE BROCHU

*Entrevue réalisée le 15 octobre 2013, à Montréal.*

*L'entrevue s'étant déroulée de façon libre, sans questions ni orientations précises, je retranscris la conversation telle qu'elle s'est déroulée, ajoutant parfois des commentaires ou précisions entre crochets. Mes interventions sont présentées en italique et précédées d'un S.*

*S. D'où vient le projet de rééditer le recueil Refus global?*

Je me rappelle qu'à l'époque, on travaillait beaucoup avec Parti pris, avec Godin qui était là, et on vendait les livres de Parti pris à Shawinigan. La librairie était à Shawinigan. C'était une petite librairie, on se disait librairie-éditeur, on éditait des auteurs locaux. Puis, un moment donné, on a eu l'idée de publier ça [*Refus global*] parce que ce n'était pas publié. Pourquoi ça se parlait?... Il y avait Albert Laberge, qui venait de publier, c'est-à-dire que Parti pris venait de publier, sous le manteau, en édition pirate, *La Scouine*, en 70-71, dans ces années-là.

Nous, on a commencé en 70. La librairie va exister de 1970 à 1973 pour ce qui est de la première forme, ensuite on va la laisser à un de nos amis. On était quatre au départ, on est trois qui vont quitter la librairie, et on va la laisser à un de nous quatre, parce qu'on était tous sur le *bien-être*, et puis il fallait aller travailler, on n'était pas capables de gagner notre vie. Lui, il va continuer, je pense, pendant 2 ans avec la librairie, puis il va la fermer.

Alors, c'était une librairie qu'on a fondée dans un sous-sol de taverne, en dessous d'une taverne à Shawinigan, sur la 5<sup>e</sup> rue, qui est la rue principale. Ça s'appelait Anatole Brochu. On a commencé à éditer des auteurs locaux et, comme je te dis, on était en relation avec Montréal, avec Godin et les éditions Parti pris, et toute cette mouvance-là. Après les événements d'octobre, il y avait des livres qui étaient interdits; nous, on les vendait sous le manteau. On vendait *Nègres blancs d'Amérique* – je pense qu'on en avait 400 exemplaires à Shawinigan –, c'est nous qui les distribuions et on en vendait même à Québec et à Trois-Rivières. Godin avait fait de la prison et il était surveillé...

Et puis, on vendait beaucoup de la littérature socialiste, et ésotérique aussi; on vendait toute sorte d'affaires. En fait, ce que les gens nous demandaient... À Shawinigan, c'était bizarre, il y avait une mouvance à la fois très syndicale, très militante – donc beaucoup de petits clans marxistes-léninistes de l'époque – et il y avait aussi une mouvance ésotérique. Il y a des explications à ça : les gens qui travaillaient dans les usines, souvent, avaient été formés à l'école technique, donc en sciences, c'était des gens qui s'intéressaient aux phénomènes scientifiques, inexplicables – autant les explicables que les inexplicables, en fait. En tout cas, il y aurait une thèse à écrire sur la Mauricie comme lieu de tendances parapsychologiques...

Tout ça pour revenir à notre gang : on était quatre garçons qui avaient lâché l'école et on avait décidé de faire quelque chose sur le plan culturel... contre-culturel. Tu vois, on était les distributeurs de *Mainmise* en dehors de Montréal. Je ne sais pas comment on est arrivé là, mais nous, notre but... Il y avait un peu une question de patriotisme là-dedans, mais c'était plus « granola », je dirais, qu'un patriotisme au sens de Parti pris. On était plutôt des sympathisants que des militants, c'était plus notre profil. Et, on était à Shawinigan aussi...

### ANNEXE III – TRANSCRIPTION DE L’ENTREVUE AVEC ANDRÉ MERCIER, UN DES ÉDITEURS D’ANATOLE BROCHU

Il y avait des gens qui venaient de Montréal faire de l’agitation... pas de l’agitation, de l’animation sociale. Beaucoup de projets, qu’on appelait des projets PIL [projets d’initiatives locales], qui étaient des projets subventionnés par le fédéral. Jeunesse Canada, est-ce que ça te dit quelque chose?... Attends, ce n’était pas ça... C’était les jeunes Canadiens. Les jeunes Canadiens, c’était... comment dire? Dans la mouvance du FLQ, il avait des jeunes Canadiens. C’était des projets sociaux, d’intervention sociale, qui avaient été mis sur pied par le gouvernement fédéral pendant les années 67-68, peut-être à cause du centenaire.

En tout cas, nous, on fonde cette petite maison-là à Shawinigan et puis on fait venir des spectacles, on organise des choses – on a organisé *Poèmes et chants de la résistance* au Centre culturel. Alors, on est très actifs. *Le Refus global*, pour nous, on se demandait : « comment ça se fait que ça n’existe pas, que ça n’a pas été republié »?... Il y avait des gens qui venaient nous le demander. Et puis, c’était le début des cégeps aussi. Il y avait des profs, en socio, en littérature, qui parlaient d’émancipation du Québec, de la période de Duplessis et de la nouvelle littérature. Tout ça était dans l’air : entre 67 et 75, il y a toute une effervescence.

*S. : En plus, en 1973, c’était le 25<sup>e</sup> anniversaire de la publication. Est-ce que ça a joué un rôle?*

Oui, mais nous, on le fait en 1972. On ne comprenait pas que *Refus global* n’existait pas. On a étudié un peu l’affaire. On savait qu’il y avait eu 400 exemplaires seulement à l’époque et que ces exemplaires-là étaient disparus, et qu’il avait été mis à l’Index. Ben là, écoute, ça c’était encore bien plus attrayant! On se demandait pourquoi un livre mis à l’Index par les autorités religieuses pouvait ne pas avoir été réédité.

Mais, je ne me rappelle pas tous les détails. Godin avait-il essayé de le publier et ça n’avait pas marché?... Je ne sais pas trop. En tout cas, nous, on était peut-être un peu naïfs, mais, en même temps, ça nous desservait bien. On s’est dit : on va aller voir le gars qui a les droits d’auteur, et puis on va lui demander. Et, s’il ne veut pas nous les donner, on va le publier pareil, ce n’est pas compliqué!

Donc, on avait appris que c’était Maurice Perron qui était l’éditeur. Et lui – ça nous paraissait un peu étrange –, il travaillait dans un magasin de meubles, il était le comptable d’une chaîne de magasins de meubles... On s’est dit : « ça doit être un *straight*; ça doit être le *straight* de la gang »... Un comptable, dans une chaîne de magasins de meubles!... à l’époque en plus... Nous, on était plutôt missionnaires, syndicalistes. On se disait : « il a mal tourné ou ... » On n’était pas encore dans les nuances à l’époque. En tout cas, on est allé le rencontrer. Un gars bien sympathique. On lui a expliqué notre affaire. Et lui, il nous a dit : « moi je trouve que votre projet est excellent... ça ressemble un peu à nous autres ». Il nous a dit ça de même, peut-être pour nous flatter aussi : « des jeunes qui veulent brasser la cage ».

*S. : En effet, ce n’était pas institutionnel.*

C’est ça. On lui a dit : « nous autres, on veut le publier, pis on veut le publier le plus proche possible de l’original ». Ça fait que, finalement, il nous a donné les droits, sans aucune hésitation.

### ANNEXE III – TRANSCRIPTION DE L’ENTREVUE AVEC ANDRÉ MERCIER, UN DES ÉDITEURS D’ANATOLE BROCHU

S. : *Est-ce qu’il vous a aussi donné les droits sur la couverture de Riopelle?*

À l’époque, je pense, qu’il ne faisait pas de distinction, comme celle-là. Nous, ce qu’on avait, c’est l’approbation de ce gars-là, qui était détenteur des droits d’auteur, c’était l’éditeur en fait de Mithra-Mythe. On avait son approbation pour le publier, et le publier le plus proche possible... à l’identique.

Ça fait que là, on est revenus à Shawinigan, tout contents, et on s’est mis à la tâche. C’était comique parce que, là, il fallait acheter une machine pour le taper. On ne voulait pas le taper avec un Selectric ordinaire. Il y avait des dactylos qu’on appelait des Selectric d’IBM, qui avaient peut-être une dizaine de caractères différents, c’était des boules. Mais là, il venait de sortir un autre appareil chez les imprimeurs qui s’appelait un *varityper*, ça, c’était un peu le même principe, mais c’était une espèce de demi-lune... En tout cas, une machine assez incroyable. Ça n’a pas duré longtemps, ça a peut-être eu 10 ans d’existence – je ne sais pas, peut-être que je dis n’importe quoi aussi. Mais, on a réussi à en trouver une à Montréal, on l’a payé 1000 piastres; 1000 piastres, c’était une fortune pour nous autres! En tout cas, on a investi là-dedans, puis on a amené ça à Shawinigan, chez Louis.

On était 4, il y avait Louis Bournival, Marien Brière – qui s’appelait Mario à l’époque –, Guy Dupont et moi. C’est Louis qui s’est occupé de taper le texte. Même, quand on rencontrait des fautes, on les gardait [sauf celles répertoriées en *errata*]. On voulait vraiment être respectueux de l’original.

Alors, cet exemplaire-là, je pense que c’est la deuxième édition. Au début, il y a une note de l’éditeur pour la deuxième édition, ça c’est moi qui l’ai rédigée. J’ai même fait une faute. Je me rappelle, quand on s’en est rendu compte, il restait quelques exemplaires à la librairie et je les ai tous corrigés à la main.

La première page, c’était ça [dédicace à Perron]. On était bien reconnaissants! Ça [la date sur la dédicace], c’est la date de la première édition, le 22 mars 1972.

Alors, c’est Louis qui avait tapé le texte, puis ensuite, on était allé à l’imprimerie : on était en relation avec un imprimeur qui imprimait nos autres publications. Ça a été tout un [incompréhensible] : faire les plaques, et puis... Comme on voulait sauver de l’argent, on allait à l’imprimerie, mais c’était nous qui assemblions. On avait collé ça... Est-ce qu’on les a collés dans la boutique?... Je ne suis pas sûr...

On avait une boutique, donc, qui était dans un demi-sous-sol. Il avait deux parties : il y avait la première partie qui était la librairie – on servait du café, c’était vraiment une espèce de... c’était assez spécial – et il y avait l’arrière-boutique, avec une porte qui donnait sur le sous-sol de la taverne, avec les barriques des bières. Ce local-là était fermé, il n’y avait pas de fenêtres là-dedans; il y avait un mur avec des livres et, derrière le mur, il avait l’autre partie qui était l’atelier, si on peut dire. Moi, je couchais là, je restais là. J’avais un petit lit de 24 pouces de large. J’aimais bien ça moi : j’ouvrais la boutique le matin.

On avait une grande table au milieu de la pièce, et puis, quand les gens venaient acheter des livres ou n’importe quoi, quand ils venaient nous voir parce qu’on était très populaires, c’était un lieu de rencontre, en même temps, pour les jeunes. Donc, quand ils venaient, on les faisait rentrer, puis là, ils tournaient autour de la table et ils nous aidaient à assembler. Ensuite, on collait. On assemblait des grosses piles de feuilles, mettons 10... – *Refus global*, je ne suis pas sûr qu’on l’a assemblé là, mais on a assemblé des volumes qui ressemblaient à ça. – On mettait les feuilles en pile et, une fois

### ANNEXE III – TRANSCRIPTION DE L’ENTREVUE AVEC ANDRÉ MERCIER, UN DES ÉDITEURS D’ANATOLE BROCHU

assemblées, il y avait peut-être une vingtaine d’exemplaires. Et là, on mettait de la colle. Ensuite, on les coupait avec un couteau; on séparait les livres; puis, on les collait dans une couverture qui était pliée en deux. En tout cas, c’était vraiment de l’artisanat!

Mais, cette colle-là, ça sentait fort; on sortait de là *stones* tous les soirs. On trippait... parce que c’était une pièce fermée, avec les solvants, les colles...

Je ne me rappelle pas *Refus global*, mais il me semble que *Refus global*, on l’avait fait faire parce qu’on avait fait 2000 exemplaires de la première édition. J’ pense qu’on ne pouvait pas se permettre... je ne sais plus, je ne me rappelle pas... parce qu’on a fait un autre livre qui était semblable à ça.

*S. : Donc, ce n’était pas juste dans la facture que l’originalité était là, mais aussi dans le mode de production artisanal. Vous souhaitiez faire quelque chose de similaire aux Automatistes dans le temps et votre philosophie leur ressemblait aussi.*

Oui, oui. Pour la première édition, il y avait même un bandeau, comme l’original. C’était marqué « manifeste ». Pour la deuxième édition, on l’a imprimé sur la couverture. Tout a été fait à la main; c’était de l’ouvrage en cibole!

Tiens, vois-tu, ça c’est la photocopie de *Refus global* que nous a donnée Maurice Perron.

*S. : Donc, vous avez travaillé à partir d’une photocopie? Est-ce que tu sais si l’original, à l’époque, avait déjà une valeur marchande?*

Il était rare, mais, à l’époque, une valeur marchande, comme telle... peut-être qu’il y avait des livres qui se vendaient à l’encan, mais je ne pense pas que *Refus global* puisse s’être retrouvé là... Ça, ça serait intéressant par exemple à explorer.

*S. : J’ai commencé à faire une petite recherche, mais c’est difficile de retracer les prix avant, disons, les années 1990.*

Ils le vendent combien aujourd’hui? Autour de 30 000\$?

*S. : Le plus cher s’est vendu 36 000 \$, mais c’était un lot qui comprenait Refus global, Projections libérantes et le Vierge incendiée. Donc, les trois livres publiés par Mithra-Mythe. En moyenne, selon la qualité, c’est plus autour de 15 000 \$.*

\*\*\*

[Reprise de la conversation après une courte interruption.]

Ok, donc, comment c’est arrivé l’affaire?... En tout cas, je sais que moi je suis venu à Montréal avec... on était 3, il me semble. On est allé chez Maurice Perron qui habitait sur le boulevard Saint-Joseph, si mon souvenir est bon. On l’a rencontré, et c’est là qu’il nous a donné les droits. On a jasé une partie de la soirée avec lui. Puis on est revenu à Shawinigan, on avait acheté la fameuse machine... Vraiment, on a travaillé sur cette édition-là de façon très très proche.

### ANNEXE III – TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ANDRÉ MERCIER, UN DES ÉDITEURS D'ANATOLE BROCHU

*S. : Question technique : je ne m'y connais pas beaucoup en technique de reproduction, mais si vous avez travaillé avec une photocopie, comment avez-vous fait pour la couverture?*

On a pris... Qu'est-ce qu'on avait pour la couverture? On n'avait pas une photocopie... on a peut-être eu une copie originale entre les mains... Je ne m'en rappelle plus du tout... C'est une photo de la couverture, une photo de la photocopie, parce que c'était une photocopie au départ... Comment ça marchait donc?... Je ne m'en rappelle pas, mais c'est sûr que les plaques de ça ont été faites. Puis, elles sont quelque part... ça doit être complètement disparu, parce que je pense que c'est l'imprimeur qui avait gardé les plaques parce qu'on pensait peut-être aller en réédition.

Si mon souvenir est bon, on en a fait 5000 exemplaires, 2000 pour la première édition et 3000 par la suite. La deuxième édition, on en avait vendu beaucoup dans les cégeps. Nos clients, c'était des cégeps. Les cégeps étaient en expansion, en fait, ça commençait, il y en avait peut-être une vingtaine au Québec... Alors, c'était parti, on avait des commandes... D'ailleurs, ce qui a fait vivre la librairie encore pendant deux ans, c'était les commandes scolaires. On avait trouvé d'autres fournisseurs de livres que les cégeps demandaient, ça fait que la librairie – après notre départ, nous autres, en 73 –, elle était devenue plus une librairie qui fournissait les écoles. C'était plus rentable pour celui qui était propriétaire, Guy : on l'avait laissé à Guy Dupont, parce qu'il avait un enfant, pis bon... il avait besoin de stabilité. Et puis, c'était le comptable des 4! Aujourd'hui, il est cordonnier, cordonnier artisanal par exemple, depuis... ça doit faire 35 ans qu'il fait ça.

*S. : Donc, la distribution se faisait beaucoup dans les cégeps?*

Oui, surtout dans les écoles, c'était notre grosse clientèle. On vendait ça 2,50 \$.

*S. : C'est intéressant, parce qu'en ce moment, je travaille sur les années 1970 et, en 1978, bien sûr, c'est le 30<sup>e</sup> anniversaire de la parution, mais il me semble qu'il y a de plus en plus de gens qui parlent du recueil. Donc, peut-être que c'est la réédition, diffusée dans les écoles, qui produit ce retour à l'œuvre originale.*

Moi, à mon souvenir, en 78, il y a un critique d'art qui s'appelle [François-Marc] Gagnon qui va rééditer le texte de « Refus global » dans un livre. Il me semble qu'il y a le texte de « Refus global » dedans, mais pas les autres, les « Projections libérantes » aussi peut-être....

*S. : Oui, le texte de « Refus global » a souvent été republié avant 1978, mais pas les autres textes de Gauvreau, de Cormier, de Sullivan ou le pamphlet de Leduc. Le texte de Borduas est republié en 1970 par exemple dans Le Quartier latin, le journal des étudiants de l'Université de Montréal. En fait, à partir de 1959, où il va être réédité dans la revue Situations, les courants de gauche vont s'approprier le texte de Borduas et le republier souvent, des fois juste en partie.*

Ah donc, le texte de Borduas est republié avant nous? C'est intéressant.

Alors le contexte idéologique comme tel, c'est ça : probablement qu'on savait que « Refus global » était un texte qui avait été publié, je ne sais pas, peut-être dans *Quartier latin*. Mais nous, on voulait être des éditeurs.

### ANNEXE III – TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ANDRÉ MERCIER, UN DES ÉDITEURS D'ANATOLE BROCHU

S. : *Mais aviez-vous conscience qu'il existait un recueil?*

On a fait des recherches et on a su que c'était un recueil, que c'était un livre avec plusieurs textes, alors on s'est dit : « Tiens, on va publier ça ». Ce n'était pas publié. Ça se parlait, comme tu le vois, dans les années 68, 69, 70.

Alors, ça nous a permis de nous mettre sur la carte.

[La discussion se poursuit à bâtons rompus sur la matérialité du recueil, et sur le statut de référent culturel du texte. Puis, une dernière question d'ouverture.]

S. : *Et si vous aviez à le refaire aujourd'hui?*

En 1972, on n'avait pas les moyens [de faire ni une édition savante, ni une réplique à l'identique]. Technologiquement, on était capable de faire quelque chose qui allait respecter le texte, mais la facture originale, en 1972, n'était pas considérée comme intéressante, parce que c'était des feuilles éparses, des photocopies, c'était des feuilles 8½ x 11 dactylographiées... Donc, tu vois, on n'était pas dans cet esprit-là. Mais, si on avait à le refaire aujourd'hui, faudrait le refaire à l'identique, avec les caractères exactement. Et là, ça deviendrait une espèce de geste qui serait considéré comme actuel quelque part, par sa reprise telle quelle.

Alors que là, le fait que ce livret-là n'existait pas, et le fait de le reprendre, alors qu'il était dans l'actualité, mais que le livre était introuvable, c'était ça l'important. Et puis bon, il avait été à l'Index! On se demandait dans le temps comment ça se fait que ça n'existait pas.

[Après que j'aie rectifié cette information concernant la mise à l'Index, André conclut sur une phrase fort révélatrice à propos de cet élément du *mythe* « *Refus global* » :]

Eh bien, c'est intéressant, c'est le symptôme de quelque chose...