

Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur

Patricia Smart

Note sur l'auteure:

PATRICIA SMART est l'auteure de *Hubert Aquin agent double* (1973) et de *Écrire dans la maison du Père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec* (1988), pour lequel elle a reçu le Prix du Gouverneur général. Sa propre traduction de ce livre, *Writing in the Father's House: The Emergence of the Feminine in the Quebec Literary Tradition* (1991) a reçu le Prix Gabrielle Roy de l'ALCQ. Elle a également préparé une édition anglaise du *Journal* d'André Laurendeau (1991). Son plus récent ouvrage *Les Femmes du «Refus global»* est paru en 1998.



Université McGill
3460, rue McTavish, pièce 314
Montréal (Québec)
H3A 1X9
Té.: 514.398.3960
Télécopieur: 514.398.3959

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés dans tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de ce texte, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie et par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

© Programme d'études sur le Québec de l'Université McGill, 1998.

Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur

Patricia Smart



Refus global a cinquante ans, et en cela il y a déjà un paradoxe. Ce texte, qui se démarquait du passé de façon éclatante à une époque où à tous les niveaux de la société québécoise on vivait écrasé sous son poids, a maintenant un passé lui-même; il est devenu partie intégrante de *notre* passé. Et pourtant, si l'on en juge par l'étonnante réaction suscitée dans les milieux intellectuel, artistique et médiatique en cette année du cinquantenaire, il continue de vivre en nous comme un éternel présent — un gage d'espoir, un défi à relever, un signe de la possibilité et de la nécessité de transformer le monde. Il semble incontestable que ce manifeste, signé par un petit groupe d'artistes en 1948, soit devenu un des textes fondateurs essentiels du Québec moderne, un point de repère significatif dans l'imaginaire québécois, se démarquant des autres textes ou mythes fondateurs — l'histoire des Patriotes, la poésie de Gaston Miron ou le personnage de René Lévesque, par exemple — par son absence de lien explicite avec le nationalisme.

On a beaucoup parlé de «mythe» au cours de ce cinquantenaire du manifeste : le mythe tragique de Borduas, mort en exil après avoir été rejeté et puni par sa société pour son geste de refus, et le mythe du manifeste lui-même, familier à tous ou presque tous comme un événement mais en vérité peu lu ou connu. Selon le dictionnaire

GRANDES CONFÉRENCES DESJARDINS

Les GRANDES CONFÉRENCES DESJARDINS sont commanditées par le FONDS DESJARDINS DU PROGRAMME D'ÉTUDES SUR LE QUÉBEC DE L'UNIVERSITÉ MCGILL. Ces conférences visent à permettre à des chercheurs et à des professeurs de grande renommée de communiquer les résultats de leurs travaux inédits ou de présenter de nouvelles hypothèses de travail afin de cerner le Québec autant dans sa spécificité que dans sa globalité. Ce texte est le 3^e d'une série comprenant les textes de Bettina Bradbury (York University) et de Alain Finkielkraut (École Polytechnique - Paris).

The GRANDES CONFÉRENCES DESJARDINS are sponsored by the DESJARDINS FUNDS OF MCGILL UNIVERSITY'S QUÉBEC STUDIES PROGRAMME. The conference series provides researchers and professors with an opportunity to share their works in progress with the academic community and the public in the aim of understanding Québec from both local and global perspectives. This monograph is the third in a series comprising works by Bettina Bradbury (York University) and Alain Finkielkraut (École Polytechnique - Paris).

ALAIN-G. GAGNON
Directeur, Programme d'études sur le Québec

Robert, le mot «mythes» se définit comme une «représentation de faits ou de personnages dont l'existence historique est réelle ou admise, mais qui ont été déformés ou amplifiés par l'imagination collective», ou encore comme une «image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains se forment ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait quelconque, et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation¹». Dans les deux définitions, il y a l'idée d'un lien puissant avec l'imaginaire collectif, voire une fascination exercée sur lui par le phénomène en question, et aussi celle d'une déformation, amplification ou même falsification (consciente ou inconsciente) des personnes ou des faits réels qui sont ainsi élevés à un statut mythique. Dans ce sens, on pourrait dire que les mythes nous renseignent autant sur ceux et celles qui y adhèrent que sur les personnages et les événements réels sur lesquels ils sont basés.

S'il y a un mythe autour de *Refus global*, il me semble qu'il est à chercher moins dans le sens d'une déformation que dans la résonance que le texte a eue pour chaque génération d'artistes et d'intellectuels québécois au cours des cinquante dernières années. Chaque décennie ou à peu près, il semble que le manifeste tombe dans l'oubli, pour ensuite renaître de ses cendres, sous une forme légèrement différente, pour la nouvelle génération qui le découvre. C'est ce processus de découverte et de relectures du manifeste que je voudrais retracer en essayant d'identifier les aspects du manifeste ou du phénomène automatisé qui, à chaque génération, en ont fait une sorte de phare ou de flambeau à transmettre à la génération suivante.

Publié en 400 exemplaires photocopiés et lancé à la Librairie Tranquille le 9 août 1948, *Refus global* porte la signature «Paul-Émile Borduas», suivie de celles de Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guibault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan. Une première constatation donc :

sept des quinze signataires sont des femmes, et cette presque égalité entre les deux sexes est un phénomène remarquable, compte tenu des attitudes courantes à l'époque.

Précisément situé dans son contexte historique, à la fois canadien-français et mondial, le manifeste reste cependant actuel par l'insistance, qui le traverse du début à la fin, sur le lien étroit entre la transformation des consciences et les grandes forces de l'histoire. L'aliénation qu'il dénonce est celle d'un peuple conquis — «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 le texte énumère passionnément les différentes peurs perpétuées par les dirigeants de la société canadienne-française :

peur des préjugés — peur de l'opinion publique — des persécutions — de la réprobation générale
 peur d'être seul sans Dieu et la société qui isole très infailliblement
 peur de soi — de son frère — de la pauvreté [...]
 peur des relations neuves [...]
 peur des écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme [...]
 peur de toutes les forces susceptibles de déclencher un amour transformant...

En même temps, cette aliénation est située dans la perspective plus large de la crise de la culture contemporaine — culture que le manifeste dépeint comme approchant d'un état d'épuisement, et habitée par une violence apocalyptique dont le déchaînement le plus dramatique et symptomatique, l'Holocauste, est encore une blessure vive dans la conscience des signataires et de leur public. Cet épuisement et cette violence sont présentés comme les deux faces d'une scission profonde dans la culture occidentale, qui depuis le Moyen Âge a sacralisé la raison au prix de l'émotion, la spontanéité, l'érotisme, la magie. «Notre raison permet l'envahissement du monde, affirme le texte, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité.» La révolution prônée par le manifeste est donc envisagée comme une transformation

des consciences par l'art et une tentative de dépasser les dualismes de l'esprit et de la matière, de la raison et de l'émotion, de la spiritualité et du corps (et, du moins implicitement, le grand dualisme du masculin et du féminin qui historiquement a présidé à leur insertion dans le domaine des relations humaines).

Tout en montrant l'alliance du capitalisme, de la technologie et des pouvoirs religieux qui maintient le système actuel en place, les signataires se distancient de ceux qui militent pour une révolution socialiste ou communiste : « Comme si changement de classe impliquait changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoir! » La révolution à laquelle ils invitent leurs lecteurs est plutôt une entreprise d'amour, une affirmation du potentiel de chaque individu et un projet joyeux de transformation du monde par l'art :

Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous.
 Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.
 D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux-être [...] nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération².

Tous les commentateurs de *Refus global* ont noté l'immense importance de sa critique du nationalisme conservateur, moment clé dans l'avènement de la modernité au Québec. (« Au diable le goupillon et la tuque! [...] Le passé dut être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré, dit le texte.) Mais on a moins noté le fait que le manifeste contient une allusion voilée à une autre manifestation nationaliste, la rébellion des Patriotes en 1837-1838, qu'il présente comme la première brèche dans le « blocus spirituel » maintenu par l'alliance entre le clergé et les conquérants : « Des révoltes suivent, quelques ruptures capitales succèdent. Passionnément les premières ruptures s'opèrent entre le clergé et quelques fidèles. » Comme nous le verrons, l'association entre

les automatistes et les Patriotes sera un lieu commun du discours autour de *Refus global*, surtout pendant les années de la Révolution tranquille.

Pour les automatistes eux-mêmes et pour les lecteurs de leur époque, la prise de position la plus significative, la plus *dérangante* du manifeste était dans l'athéisme implicite de leur critique de l'Église et de la tradition chrétienne. C'est ce refus radical de la pensée religieuse qui mènera au congédiement de Borduas de son poste de professeur à l'École du Meuble et à la condamnation du manifeste par d'autres penseurs progressistes (tel Gérard Pelletier). Après les quelques mois de fureur entourant le congédiement de Borduas, le manifeste tombe dans l'oubli jusqu'en février 1959, quand la revue *Situations* présente un dossier pour marquer le dixième anniversaire de sa publication. Ce numéro de *Situations*³ constitue le premier signe de la création d'un nouveau panthéon de héros, progressistes et rebelles, qui deviendront au cours des années suivantes les mythes fondateurs du Québec moderne. Non seulement les automatistes mais aussi les Patriotes de 1837 sont évoqués dans la présentation du dossier par Fernand Saint-Martin, qui, réfléchissant sur le fait que le « geste de protestation » qu'était le *Refus global* « ne semble [...] avoir reçu aucun écho apparent autour de nous », constate que « depuis Papineau, les traditions de non-conformisme ne sont guère continues et cohérentes au Canada français. » De plus, déplorant le « morcellement » qui sépare peintres et écrivains en 1959, et qu'elle voit comme un symptôme de « l'anémie de notre vie spirituelle », Saint-Martin fait l'éloge de l'interdisciplinarité du groupe automatiste, où peintres, écrivains, danseurs et intellectuels partageaient le projet commun de contribuer par leurs créations artistiques à la transformation sociale⁴. Une telle solidarité entre artistes existera de nouveau pendant les années de la Révolution tranquille.

Dans les quinze mois qui ont suivi la parution de ce numéro de *Situations*, le Québec est entré comme par implosion dans une ère nouvelle, signalée notamment par la mort de Duplessis en septembre 1959 et l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage en juin 1960.

Placée à mi-chemin entre ces deux événements, la mort solitaire de Borduas à Paris en février 1960 semble avoir été toute faite pour préparer la consécration mythique de ce précurseur de la Révolution tranquille qui s'était lui-même décrit dans une de ses lettres comme un être «né trop tôt dans un pays trop jeune». L'œuvre même de Borduas, surtout les dernières toiles où le noir et le blanc se confrontent dans un dénuement absolu, contenait les éléments qui allaient alimenter le mythe tragique. Un court article de Jacques Ferron paru dans *Situations* à l'occasion de la mort du peintre semble presque suggérer la possibilité du suicide par son allusion énigmatique à «cette mort préparée, si habilement amenée [du] plus grand artiste que nous ayons jamais connu⁶», tandis qu'un autre article dans le même numéro décrit Borduas comme «un point de repère prophétique [...] chassé à vrai dire de sa terre canadienne par la force des choses» et conclut qu'«il reste à faire cent rapprochements entre sa tragique aventure de peintre insatiable et la vie du poète maudit⁷». De la même façon, les textes de présentation de la première rétrospective Borduas, tenue à Amsterdam en décembre 1960, insistent sur l'authenticité tragique des derniers tableaux et de leur confrontation avec l'indicible. «Borduas fut pour les Canadiens la double expression de l'interrogation spirituelle et du mouvement plastique, écrit Charles Lussier. Il a élargé son œuvre jusqu'au seuil du néant. [...] Son œuvre fut un levain de discorde comme elle sera un levain d'amour.» Pour Robert Élie, «Borduas est entré dans [la] solitude [de la création artistique] avec la passion de celui qui veut savoir à tout prix. [...] Ses derniers tableaux n'expliquent rien [...], ne veulent même pas charmer; ils affirment ce que la main a reconnu, depuis si longtemps, à la frontière de la mort où la vie s'affirme avec le plus d'authenticité, à la frontière du silence où le geste dit l'essentiel.⁸»

Peu à peu, le discours autour de Borduas acquiert une dimension plus sociale, parfois teintée d'un élément de culpabilité et d'auto-accusation similaire à celui qui entoure les mythes de ces autres figures tragiques québécoises que sont Émile Nelligan, Hector de Saint-Denys Garneau, Hubert Aquin et Claude Gauvreau. Par exemple, à l'occasion de la première rétrospective canadienne de l'œuvre de Borduas au Musée des beaux-arts de Montréal, ouverte par le ministre des Affaires culturelles

Georges-Émile Lapalme en février 1962, une émission télévisée de Radio-Canada présente le peintre au public dans les mots suivants :

À la recherche de son idéal, Borduas a tout sacrifié. Il a dû se résigner à l'exil, et à la solitude; son art l'a consumé tout entier. Maintenant qu'il est mort, il est accueilli avec tous les honneurs, par le Musée des beaux-arts de Montréal et par le public de son pays. Hier nous le trouvions encombrant, nous commençons de nous apercevoir que sa place est ici et qu'elle est immense.

Après avoir évoqué le «succès si rapide et en même temps si tardif» de Borduas et le trou béant créé par l'absence du peintre à la cérémonie d'ouverture, le commentateur pose cette question brûlante: «[D]ans quelle mesure sommes-nous responsables de cette situation faite à ceux-là qui pourtant devraient nous être les plus chers, puis-je un jour après jour ils nous éclairer sur nous-mêmes?»⁹

Dans une large mesure, l'évolution de la pensée autour de l'automatisme se fait à travers les revues intellectuelles et culturelles — *Situations*, *Liberté*, *La Barre du jour*, *Chroniques* et *Les Herbes rouges* — et porte les marques des différentes idéologies et aspirations associées à ces revues. À cet égard, l'absence de références au manifeste ou au phénomène automatiste dans deux revues importantes — *Cité libre* pour les années cinquante et *Paris pris*, publié entre 1963 et 1968 — mérite un court commentaire. Le silence de *Cité libre*, qui ne contient qu'un très bref article portant sur l'esthétique automatiste dans les années cinquante, et rien sur la portée politique des idées du groupe, s'explique sans doute par la critique radicale de l'Église contenue dans le manifeste, qui aurait été inacceptable aux pratiquants catholiques qu'était Trudeau, Pelletier et leurs confrères au sein de la rédaction. D'ailleurs, comme le dira plus tard Pierre Vadeboncoeur, un ancien de la revue qui publiera un essai majeur contribuant à la redécouverte de Borduas en 1962, le pessimisme des Citélibristes à propos du Québec pendant ces années duplessistes les a amenés à négliger la portée du manifeste:

Quelques-uns d'entre nous pensaient que notre histoire était finie. Nous éprouvions dans la masse du peuple, dans ses institutions et dans sa pensée une telle force d'inertie qu'elle nous paraissait invincible. Nous admirions infiniment Borduas, mais nous pensions bien que son aventure n'aurait guère de suite. L'avvenir du Canada français nous paraissait condamné¹⁰.

Quant à *Parti pris*, une revue militante vouée au triple but de l'indépendance, du socialisme et du laïcisme, la dénonciation non seulement du nationalisme mais des régimes socialistes contenue dans le manifeste suffit à expliquer le manque d'intérêt des rédacteurs de la revue. De toute façon, pendant la presque totalité de la décennie 1960, c'est la personne de Borduas et non pas le contenu du manifeste qui intéresse les commentateurs.

Dans la revue nationaliste *Liberté*, on met l'accent sur le lien entre Borduas et le Québec. Quelques semaines après la mort du peintre, un texte de Jacques Godbout le présente comme le père symbolique d'une génération orpheline: «Le phénomène Borduas dépasse la peinture. En ce pays où les chefs n'ont pas d'enfance parce qu'ils n'ont pas de parents, le maître à penser, le maître à vivre est un phénomène de génération spontanée. [...] Borduas avait ce pouvoir, [...] cette générosité si rare qu'elle crée des raisons et des façons de vivre.» Et déjà commence le processus de réappropriation de Borduas pour le Québec: «Peut-être qu'aujourd'hui Borduas ne nous appartient plus, aujourd'hui que l'Europe l'a découvert, mais il nous a donné sa vie¹¹.» Processus qui se poursuit dans un dossier consacré au peintre en 1962, qui porte en exergue cette phrase de lui: «Évidemment j'ai le mal du pays, j'en crève! Mais comment y retourner?¹²» Jacques Folch y convie les lecteurs à oublier Borduas martyr pour célébrer la liberté de sa vie créatrice et son lien avec le pays natal: «Jamais [...] Borduas n'a fui son pays (en tout cas, jamais sa peinture ne l'a fait), jamais il n'a oublié cette terre nordique, ses œuvres sont pleines d'espace et de vent, de froid et de rêve [...] jamais il ne s'est nourri autrement qu'avec ses racines¹³», et André Jasmin démontre la correspondance entre les idées de Borduas et celles de la

nouvelle génération nationaliste: «La foi en l'homme nord-américain; l'exil, et non le paradis perdu que sont devenues pour nous l'Europe et la France en regard de l'enracinement nécessaire à l'éclosion d'une œuvre¹⁴.» Enfin, un an plus tard, dans une recension négative du film de Jacques Godbout sur Borduas, Yves Préfontaine voit dans le destin de celui-ci une préfiguration du destin collectif des Québécois: «On ne prend pas conscience d'être Canadien français, et particulièrement un créateur canadien-français sans recevoir de cette conscience une *balafre d'âme*. En dépit de ses contradictions parfaitement justifiables vis-à-vis de la communauté québécoise, Borduas a porté cette blessure au point le plus raffiné de ses conséquences: combustion de sa vie — pureté excessive des derniers tableaux — épousailles avec le cosmos¹⁵...»

La véritable consécration de Borduas comme figure mythique se réalise grâce à l'essai magistral *La Ligne du Risque* de Pierre Vadeboncoeur, paru en 1963¹⁶. Dans ce grand essai, une contribution majeure à la pensée canadienne française, l'auteur analyse à fond la condition que Fernand Saint-Martin avait nommée «l'anémie de notre vie spirituelle.» Selon lui, toute la période depuis la Rébellion des Patriotes en 1837, et plus particulièrement le vingtième siècle, fut au Canada français une période d'«atonie spirituelle¹⁷», où *l'esprit* (qu'il définit dans un sens très large comme curiosité intellectuelle, valeurs spirituelles, volonté de créer, et interrogation du divin et de l'humain), a été refoulé au profit d'un conformisme omniprésent. «Nous avons sacrifié la liberté de l'esprit à un immobilisme, écrit-il. Tout a été amoindri [...] Nous avons été des enfants qu'un père autoritaire écrase¹⁸.» Le symptôme le plus flagrant de cet état d'atonie spirituelle est le manque de grands individus dans l'histoire du Canada français — d'êtres dotés d'assez d'autonomie pour «accomplir leur voyage», «s'élançant, selon la vérité de leur esprit, vers ce qu'ils cherchent¹⁹.» Les exemples que Vadeboncoeur donne de tels individus dans d'autres cultures — Édith Piaf, Graham Greene, Jean-Louis Barrault, Orson Welles, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir — sont intéressants non seulement parce que ce sont des artistes, mais aussi parce que ces noms évoquent tout de suite des personnes fortement individualisées et perçues comme telles par le public. L'art, dit Vadeboncoeur, est la meilleure mesure de la vérité d'un

individu ou d'une société, car «rien ne résiste mieux à la corrosion et à la contrainte que l'absolue loyauté du créateur envers son œuvre²⁰.»

Sur la toile de fond de cette médiocrité ambiante, de cette mort intérieure généralisée à tout un peuple, Borduas apparaît dans l'essai de Vadeboncoeur comme un géant, figure exemplaire de la liberté et de l'authenticité qui, à lui seul, a révolutionné l'univers canadien-français par son exemple : «Borduas a changé du tout au tout notre perspective. Partant d'un monde moral qu'il s'agissait petitement d'aménager, il nous a lancés dans l'illimité [...] Tout est donc changé pour nous²¹.» La dimension mythique dont il est aurolé se fait sentir jusque dans le style de l'essai, où l'apparition de Borduas dans le texte coïncide avec un passage abrupt à l'utilisation du passé simple, aussi dramatique que le célèbre «enfin Malherbe vint» qui annonce l'arrivée du classicisme dans «L'art poétique» de Boileau : «Borduas fut le premier à rompre radicalement. Sa rupture fut totale. [...] Notre histoire spirituelle recommence à lui²².» La présence du mythe se décode aussi dans la réduction de la complexité de changements historiques réalisés au cours de longues années et par de nombreux acteurs au fruit d'un seul acte accompli par un grand individu : «Il a brisé notre paralysie organisée. Il l'a anéanti d'un seul coup, par son refus global²³.» Mythiques aussi sont le genre d'absolutisme prêté à Borduas et à son geste «Borduas s'en est remis complètement à l'esprit. Il a tout joué. Le Canada français moderne commence avec lui. [...] Il a délié en nous la liberté²⁴.» et, enfin, la fusion entre l'individuel et le collectif réalisée dans la figure du peintre : «La réflexion nationale peut trouver en lui des thèmes de pensée qu'elle n'épuisera jamais²⁵.»

En isolant ainsi certaines caractéristiques de Borduas et en l'identifiant complètement au geste de rupture qu'était le *Refus global*, Vadeboncoeur 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. Il nous faut, dit-il, «[projeter] de l'avenir une image immense et admirablement mythique, ce qui fera dans notre ciel qui n'en contient aucune une saisissante

apparition. L'avenir ne nous a jamais inspirés; il sera beau de voir ce qu'il advient d'un peuple qui soudain élève pour s'en instruire le projet monumental de son futur [...] Les mythes anciens devront être détruits et en particulier le mythe de la petite paysannerie individualiste et en même temps moutonne d'autrefois [...] proie réactionnaire et elle-même cupide pour les politiciens...»²⁶.

Remarquez que ce n'est pas le texte de *Refus global* qui intéresse Vadeboncoeur, mais plutôt le geste de rupture qu'il représente. Les seules phrases du manifeste qu'il cite — «Le passé dut être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui» — sont placées en exergue, en opposition à la célèbre expression de l'abbé Groulx : «Notre maître, le passé.» Le Borduas que Vadeboncoeur nous présente n'est ni tragique, ni réductible à une idéologie, que ce soit le nationalisme ou le socialisme. Au contraire, c'est un être profondément spirituel, dans le sens large que Vadeboncoeur accorde à ce mot, un grand — même l'unique — avatar de la modernité au Québec et une incarnation des valeurs de liberté, de non-conformisme et de création artistique que l'auteur souhaite voir présider à l'avenir de la nouvelle société qui est en train d'émerger.

L'appropriation de Borduas par la génération nationaliste peut surprendre, vue la déclaration du peintre vers la fin des années 1950 qu'il a «tous [les nationalismes] en horreur²⁷» et qu'il se découvre plus Nord-Américain que Canadien, à la rigueur plus Canadien que Canadien français. À ce propos, un exemple flagrant de la sorte de gommage idéologique, d'utilisation de *Refus global* à toutes les sauces, qui est le propre de la déformation mythique est l'inclusion non seulement de la poésie nationaliste de Lalonde et de Gaston Miron, mais aussi du manifeste du FLQ, dans une émission télévisée de Radio Canada sur l'héritage de *Refus global* cette année, suggérant par l'image qu'il existe une relation causale entre *Refus global* et ces textes nationalistes. Les intellectuels de cette génération n'ont cependant jamais prétendu que Borduas était nationaliste; en témoigne un article de Michèle Lalonde, paru dans la revue *Maintenant*, qui décrit le

manifeste comme «a-politique» et «anti-nationaliste»²⁸. Un article de 1968 d'Hubert Aquin établit toutefois une filiation entre les deux générations, faisant remonter la tradition révolutionnaire dans l'art et la littérature québécoise à la publication de *Refus global*:

Ces pages incendiaires ont déclenché chez les artistes québécois une volonté de libération qu'on retrouve, encore toute chaude, dans les poèmes les plus récents de Paul Chamberland ou de Miron, ainsi que dans les romans de Godbout ou dans les livres violents de Marie-Claire Blais. Il serait difficile de parler ici d'influence au sens strict du mot, car il n'est pas sûr que les écrivains que je viens de mentionner aient pris connaissance du texte même de *Refus global*; il faudrait plutôt parler de parenté secrète ou de filiation inconsciente²⁹.

Pour Aquin, Borduas apparaît comme le père de la révolution artistique des années soixante : «Borduas a, pour ainsi dire, donné le signal d'une révolution artistique qui continue, encore aujourd'hui, de se répercuter dans les meilleures productions plastiques ou littéraires du Québec. Ce petit livre [...] est le premier chaînon de cette longue entreprise de "déplafonnement"³⁰. » Comme Pierre Vadeboncoeur et Fernand Saint-Martin, il insiste sur la continuité entre *Refus global* et cet autre événement fondateur du Québec moderne, la Rébellion de 1837 : «Maintenant que Borduas est mort, [écrit-il], le cri de libération qu'il avait lancé en 1948 s'est amplifié. Borduas a posé la première bombe sous les structures de notre société, renouant ainsi avec la révolution de 1837-1838. Cette révolution continue de gronder sous terre et dans les livres qui se préparent au Québec. Elle a des vertus libérantes qui sont quelque peu contagieuses³¹. »

En 1968, l'année même de la parution de l'article d'Aquin, une génération plus jeune commence toutefois à s'affirmer, qui n'a plus le sentiment émerveillé qu'avaient leurs aînés nationalistes d'être «aux premiers jours du monde.» C'est la génération de la revue *La Barre du jour*, plus tard *La Nouvelle Barre du jour*, les jeunes intellectuels qui seront dans les années soixante-dix les pratiquants de la *nouvelle écriture*, plus formaliste et plus psychanalytique que l'écriture de la décennie précédente, et plus tard, dans le cas de Nicole

Brossard et de France Théoret, du féminisme littéraire. Pour eux, le nationalisme a déjà commencé à ressembler à une nouvelle orthodoxie, et ils se démarquent de leurs aînés en se tournant vers des aspects jusqu'alors inexplorés du groupe automatiste et du manifeste. Le numéro important de *La Barre du jour* consacré au vingtième anniversaire de *Refus global* contient, en plus d'une longue analyse sémiotique du texte du manifeste, des documents inédits, un texte important dans lequel Claude Gauvreau présente ses souvenirs du groupe automatiste, et, en général, un élargissement du champ d'intérêt vers d'autres membres du groupe que Borduas (surtout Claude Gauvreau), ainsi que vers des écrivains qui leur étaient contemporains (Paul-Marie Lapointe et Gilles Hénault). La courte présentation d'une lettre inédite de Claude Gauvreau par France Théoret typifie ce nouveau regard, attiré surtout par l'idée de transformation psychique qui est au cœur du programme automatiste. Théoret souligne le fait que pour Gauvreau et pour plusieurs autres intellectuels de sa génération, «les écrits de Freud et de quelques rares autres [sont] la pierre d'assise sur laquelle pourra s'édifier une pensée régénérée», et elle précise que «l'expérience créatrice des automatistes n'établit pas comme prémisse la nécessité de la révolution mais bien celle de la transformation. Pour Gauvreau, [...] il s'agit bien plus "d'extérioriser, de concrétiser le DÉSIR" dans une œuvre pour qu'ensuite apparaissent de lourdes conséquences, pour soi et pour les autres, s'ils sont disponibles³². »

Il est clair que l'automatisme, ayant inspiré et établi une continuité entre ces deux premières générations du Québec moderne, avait déjà atteint un statut mythique au début de la décennie 1970. En témoigne un article de Jacques Ferron publié en 1972 sous le titre «L'Automatisme gonflé», où Ferron brandit son ironie habituelle pour démystifier Borduas, le manifeste et tout l'aura révolutionnaire qui entoure les automatistes. «Ce manifeste mal fagoté n'était pas grand-chose, [écrit-il]. Les signataires le prenaient tout autrement. Tels les premiers chrétiens dans la Rome payenne, ils s'attendaient à être livrés aux bêtes, à tout le moins jetés en prison [...]. Seul Borduas perdit son emploi de professeur de dessin à l'École du Meuble. Encore est-ce possible qu'il l'eût voulu. Le dessin n'avait jamais été son fort. [...] Insatisfait de lui-

même, il fit tout pour mettre fin à cette carrière et en recommencer une deuxième.» Ferron démontre avec raison le ridicule de l'idée courante que les automatistes étaient les seuls «révolutionnaires» de leur époque, nous rappelant l'existence de figures de gauche aussi importantes que Madeleine Parent, et il conclut que le fait que l'automatisme est maintenant devenu l'objet d'études scolaires est la preuve que «[ce manifeste] niaisieux [...] a fait son temps.» «Quand Pierre Vadeboncoeur s'est entiché de ce fameux manifeste, c'était encore permis. Maintenant ça ne l'est plus. La preuve : Éthier-Blais est en train d'en faire sa thèse de doctorat en lettres.»

Une autre tentative de démythification, qui est aussi un témoignage sur l'influence démesurée de Borduas et des automatistes sur les jeunes intellectuels des années soixante-dix, est l'essai «Fascination, fantasme et fanatisme de Refus global. La seconde carrière de Borduas³³» de Jean Fiset, publié en 1985. «Je suis de la génération des 30-35 ans écrit Fiset. Et comme plusieurs collègues et amis de cet âge, j'ai été fasciné par les Automatistes, leur pensée, leur imaginaire, leur action, de sorte que nous, de cette génération, formons un collectif qui a trouvé là un point d'ancrage [...]. Je cherche [...] à comprendre ce sentiment d'appartenance à ce groupe qui, s'il ne fut jamais formellement constitué, s'il ne fut jamais aligné idéologiquement, n'en fut pas moins cohérent sur la base d'une affiliation très forte aux Automatistes³⁴.»

Faisant écho au texte de Théoret, Fiset affirme que l'attrait des automatistes pour sa génération était lié à leur croyance que «la revendication sociale authentique origine toujours d'une reconnaissance de nos désirs les plus refoulés³⁵». En outre, dit-il, les automatistes étaient des modèles pour l'équipe de *La Nouvelle Barre du Jour* et des *Herbes rouges* par leur «subversion d'un langage représentatif, référentiel qui, du fait même, permettait l'inscription, donc l'émergence du désir³⁶.»

Fiset caractérise ses contemporains comme des jeunes ayant bénéficié de la Révolution tranquille sans avoir participé à ses grands débats, désabusés par le retour au pouvoir en 1970 d'un parti libéral «qui n'offrirait plus rien à nos désirs» et secourus quelques mois plus tard par la Crise d'octobre. Vivant

une phase d'éclatement des valeurs, ne se sentant plus nourris par celles de la génération précédente, ils se sont lancés, dit-il, dans des rêves utopiques dont ils trouvaient l'enracinement et une caution historique dans l'aventure automatiste. Se sentant orphelins, ils ont accordé à Borduas un rôle symbolique de Père; impuissants à agir eux-mêmes en raison de la dissémination des valeurs culturelles de leur époque, ils se sont servis de *Refus global* comme substitut : «la fascination de *Refus global* aur[ai] servi d'écran pour voiler notre impuissance à emprunter et à assumer un discours fortement socialisé³⁷.» De la hauteur de la perspective fournie par ses 30-35 ans, Fiset voit la fascination exercée par *Refus global* sur sa génération comme problématique, d'autant plus qu'une relecture des grands textes automatistes, surtout *Projections libérantes* de Borduas, l'amène à conclure que ces textes sont axés sur un «fantasme globalisant, fonctionnant comme un transcendant» et donc situé de plein pied «dans la plus pure tradition judéo-chrétienne³⁸.» Fort de cette découverte, il va même jusqu'à dire que la «seconde carrière, si brillante», que Borduas a connue dans les années soixante-dix était due au retour en force pendant cette période d'une «recherche du sacré, du mythique, du mystique», et que l'exploré, ce langage éclaté inventé par Claude Gauvreau, a des ressemblances avec le phénomène du «parler en langues» des charismatiques! À mon avis, le moins que l'on puisse dire de cette hypothèse est qu'à l'entendre, Borduas et Claude Gauvreau se retourneraient sûrement dans leurs tombes, et qu'elle va complètement à l'encontre de cette affirmation récente de Pierre Gauvreau, selon qui «la question de la foi — Dieu existe-t-il ou n'existe-t-il pas — était la question qu'on ne pouvait pas éviter si on essayait de définir ce que l'avenir serait. [Notre] modernité [était] une conception de l'univers et de l'homme en marche³⁹.»

Deux essais publiés aux *Herbes rouges* au début de la décennie 1980 apportent toutefois un démenti à cette supposition de Fiset selon laquelle non seulement l'engagement des automatistes mais aussi celui de la génération des *Herbes rouges* se résument à une sorte de mysticisme utopique. Dans *La Passion d'autonomie: littérature et nationalisme⁴⁰*, François Charron s'en prend à la conception utilitariste de la littérature qui, selon lui, caractérise non seulement

le nationalisme «conservateur et religieux» de l'époque de Duplessis, mais aussi le nouveau nationalisme «militant et laïque.» Reconnaisant le caractère osé de son entreprise, il place le texte de *Refus global*, pierre de touche de non-conformisme et d'autonomie, entre deux textes nationalistes, le premier de Lionel Groulx, datant de 1919, et le deuxième de Michèle Lalonde, datant de 1979. Selon lui, «l'expérience littéraire ne peut se vivre [...] qu'en refusant et émettant le roc de la régulation sociale, roc qui cerne et enferme les sujets au sein des familles, des groupes et des idéologies⁴¹», et, comme exemples de cette écriture qui ose «imaginer à l'encontre des idéologies», il cite non seulement *Refus global* mais Émile Nelligan, Hector de Saint-Denys Garneau, Anne Hébert et Alain Grandbois. Le nationalisme contemporain a eu l'effet de «déblayer et rendre inoffensif le courant de révolte que met en branle le *Refus global*», dit Charron. «Ce que clame tout haut l'abbé Groulx [c'est-à-dire, l'homogénéité des valeurs, la clôture, la condamnation de l'angoisse et de toutes les fissures], moi je le sens murmurer tout bas aujourd'hui [...] Remplacez le «catholique et français» [de Groulx] par les nouvelles valeurs d'aujourd'hui [...], vous aurez la même peur de sortir de ces valeurs pour y entrevoir le quotidien⁴².»

Charron propose une analyse serrée du texte de *Refus global*, visant à montrer que «par rapport aux débats présents [le manifeste] aliment[e] les positions les plus difficiles et les plus audacieuses», et qu'il «demeure toujours critique face à la résurgence du nationalisme et de son conservatisme en matière de culture⁴³». À ma connaissance, il est le premier à relever explicitement l'allusion aux Patriotes dans le manifeste, allusion qui selon lui «vient[t] démasquer la fausse neutralité du nationalisme prôché par l'élite⁴⁴». Quant au contenu utopique du manifeste, il le voit comme une «Utopie nécessaire [...], qui doit constamment se défendre de sa tentation d'un retour à l'Un, ce Un des pouvoirs régulateurs et sanglants⁴⁵». Renouant avec Vadeboncoeur, mais dans une nouvelle conjoncture historique, il identifie le message fondamental du manifeste comme celui d'une ouverture constante au futur, à vivre quotidiennement «Il suffit de dégager d'hier les nécessités d'aujourd'hui», avait écrit Borduas. L'angoisse que le manifeste décrit comme succédant «au règne de la peur soustrayante», nous dit-il, est

«la conséquence et la condition même de *Refus global*, de sa chance toujours réjouie. [...] C'est la conscience tranquille de chacun qui est remise en cause. Angoisse d'une perte de fondements, d'une ouverture indéfinie sur le moment, d'une spontanéité du geste et de la pensée qui tire de l'avant⁴⁷.»

Ce même mouvement, passage ou traversée vertigineuse qui se refuse à tout repos ou sécurité, et qui est sans doute la définition la plus exigeante de la modernité, André Beaudet le retrace dans la production picturale de Borduas, dans une réflexion très personnelle intitulée *La Désespérante expérience Borduas*⁴⁸.

J'ai ramené Borduas de Paris [écrit-il]. Mieux : je l'ai porté pendant cinq ans — au point qu'il m'a marqué, sans cesse déchiré [...]. J'ai d'abord écrit ce texte pour moi seul, pour aller plus loin que toute histoire personnelle, mais en direction de quelques-uns qui sont capables de désertion. C'est donc dire que ni les spécialistes, les historiens ou les critiques d'art ne s'y retrouveront. Pas plus que les tenants [...] de l'avant-garde⁴⁹.

Le nom Borduas, lance-t-il au lecteur, est «une boîte à culture où tourbillonner [...] percuté d'échos multiples. Derrière vous, laissez les frontières se refermer sur le vide qu'elles ouvrent : les signes d'une traversée⁵⁰». Analysant la pensée et la pratique picturale de Borduas dans le contexte de l'art et de la littérature européens et selon une perspective psychanalytique, il démontre que l'art borduasien est «un acte essentiellement d'insubordination», un risque constamment renouvelé qui, à la limite, approche «d'un espace vide de signes⁵¹». Peinture d'une haute exigence, non seulement dérangeante mais libératrice pour le spectateur qui consent à la regarder sans écran protecteur : «À votre tour, vous êtes aux prises avec ce fond insensé qui fait surface et, peut-être, vous glace à la limite de votre résistance⁵²». «Nous n'avons pas encore commencé à penser avec Borduas», conclut-il.

Les trente années qui nous en séparent n'y auront pas suffi. Nous sommes en deça de sa nuit étoilée, lumineusement chargée : bombardements de signes éclatés, mais quand même signés dans leur retombée. Cependant Borduas n'est pas qu'un corps signé

de peinture, il est aussi un corps d'écriture risquée qu'il a dû payer de sa personne [...] La lecture de *Refus global* [...], un acte de dissidence à l'égard des pouvoirs non seulement politiques mais occultes, passés ou à venir, de toute communauté, surtout autoritaire [...], est encore d'une brûlante actualité...⁵³

Ces rélectures de *Refus global* et de l'œuvre de Borduas par Charron et Beudet sont parmi les exemples les plus percutants de la résonance philosophique et morale qu'a eue l'automatisme pour les générations d'intellectuels québécois. Mais ils sont aussi — fait plus troublant — les derniers exemples de ce genre de réflexion qui fait de l'automatisme une pierre de touche par rapport à laquelle on interroge et mesure sa propre époque. Dans la décennie 1980, à la suite des travaux de François-Marc Gagnon, d'André Bourassa et d'autres, le phénomène automatisé devient de plus en plus un objet d'études spécialisées et méticuleusement menées à bout : éditions critiques des écrits de Borduas, publication des écrits de Claude Gauvreau, correspondances, une histoire de l'automatisme, catalogues d'exposition et monographies sur plusieurs des membres masculins du groupe. Comme le fait remarquer Brigitte Deschamps dans sa comparaison des différents anniversaires de *Refus global*, c'est à partir du trentième anniversaire du manifeste en 1978 que

la célébration se transforme et [que]s'amorce la commémoration qui dominera dix ans plus tard. Il est possible que la reconnaissance muséale d'un mouvement d'avant-garde accélère cette transformation, en faisant d'un texte contestataire un texte historique. Le savoir des experts permet certes une meilleure connaissance du mouvement artistique, mais il n'encourage guère la contestation...⁵⁴

L'effet de ces travaux scolaires a été moins de «démystifier» le phénomène automatisé (dans la mesure où ce mot implique la présence de mensonges antérieurs) que de solidifier les fondements du mythe fondateur. Certains éléments qui avaient contribué au mythe originel ont toutefois été revus, nuancés et parfois corrigés. Par exemple, de nombreux ouvrages ont exploré l'émergence de la modernité dans la période de la soi-disante «Grande noirceur», contextualisant *Refus global*

dans un mouvement plus généralisé; certains chercheurs se sont penchés (sans résultats très convaincants) sur l'hypothèse selon laquelle Borduas ne fut pas le seul ou même le principal auteur du manifeste; on a approfondi les connaissances que l'on avait sur la vie de Borduas, révélant une série de ruptures dont *Refus global* n'est que le plus éclatant; on a examiné les dissensions dans le groupe automatisé, détruisant le mythe d'un groupe homogène et héroïque; et plus récemment on a reconnu l'importance de la contribution des femmes au groupe automatisé.

Dans les quinze dernières années, le seul essai qui se réfère au manifeste comme un point de repère pour analyser la culture actuelle est un petit livre intitulé *Acceptation globale* (1986), dans lequel deux jeunes auteurs, écrivant sous pseudonymes, s'attachent à la génération des *baby boomers*, ceux qui ont vibré au message révolutionnaire de *Refus global* dans les années soixante mais qui occupent maintenant toutes les positions de pouvoir et de confort dans la société québécoise. Pour ces auteurs, *Refus global* est une date, un événement et même une hypocrisie de la société québécoise, mais surtout pas un texte qu'on lit ou dont on s'inspire. «Nous avons [...] décidé de nous mettre au travail pour écrire un pamphlet qui serait pour les jeunes ce que le *Refus global* a été pour les Québécois en 1948 [...] : il s'agissait, en fin de compte, de devenir célèbres. Une seule différence avec les manifestes précédents : le nôtre avait aussi pour but de rapporter beaucoup de droits d'auteur⁵⁵ » Dans la décennie quatre-vingt-dix, aucun essai, mais deux romans gravitent autour de Borduas et les automatisés. Dans les deux, l'art automatisé évoque la nostalgie d'un temps où la signification et la beauté étaient encore possibles; non pas les années quarante, comme on pourrait s'y attendre, mais l'époque de la Révolution tranquille, qui est aussi celle des premières découvertes de l'automatisme. Dans *Choses crues* de Lise Bissonnette (1995), le narrateur, un critique d'art puissant et désabusé, se souvient de l'époque où, jeune homme d'origine pauvre et «sans cultures», élevé par une mère célibataire dans le quartier du Plateau Mont-Royal, il découvre tout un monde nouveau, une *culture* qui s'ouvre à lui, grâce à l'art automatisé : «Je me souviens de cloisons tendues de gris, d'une jeune femme silencieuse à l'entrée, et des taches qui crevaient les tableaux. Pas une figure, pas un message. J'étais seul avec des lambeaux de

couleur qui me déviraient de je ne sais quoi. Il m'attendrit et je le regrette, ce jeune homme qui rencontre les automatistes sans avoir voulu les voir, qui transforme en sentiments des coulées qui avaient pourtant giclé dans le refus de l'émotion. Noir enfer, rouge vie, blanc désespoir. Un désir de drame passait, qui m'était impossible⁵⁶. » Et dans *L'Étoile noire* de Gilbert Dupuis, un mélange de science fiction et de polar, le célèbre tableau du même nom par Borduas sert de déclencheur d'une intrigue pleine de rebondissements : « La lumière provenait d'une toile où on pouvait reconnaître, en faisant quelques efforts, la signature de Paul-Émile Borduas. Le grand peintre automatiste semblait, à travers ses œuvres, vouloir de nouveau transformer le monde. Quelque chose était en train de se préparer et j'étais, en quelque sorte, invité à y participer⁵⁷. »

Reste-t-il donc autour de *Refus global* quelque chose de véritablement mythique, dans le sens d'une résonance particulière qu'aurait le manifeste pour notre époque, pour nos problématiques de fin de millénaire? L'absence de « réponses » contemporaines au manifeste s'explique à mon avis par une augmentation de l'état de dissémination culturelle à laquelle Jean Fiset faisait allusion en parlant des années soixante-dix. Il est impossible d'imaginer aujourd'hui, par exemple, la possibilité qu'un manifeste signé par un petit groupe d'artistes plutôt inconnus puisse avoir un impact comparable; pour avoir le moindre espoir d'un impact, il faudrait qu'il soit signé par au moins une centaine de figures publiques connues, et qu'il soit « poussé » par les grands médias — donc, qu'il ne contienne rien d'offensif aux yeux des propriétaires ou des grandes compagnies dont les annonces sont indispensables à ces médias. En outre, il est difficile d'imaginer quel serait le contenu d'un tel manifeste, étant donnée l'atmosphère permissive et fragmentée de la culture contemporaine. Des jeunes artistes et intellectuels réunis dans le cadre de la série d'émissions « Du Refus global au village global » présentée sur les ondes de Radio Canada en mai avouaient que, s'ils avaient à rédiger un manifeste aujourd'hui, ils ne sauraient ni quoi refuser, ni quelles valeurs ou solutions proposer pour remédier au malaise qu'ils ressentent dans la culture ambiante. L'« ennemi » ou l'« oppresseur » qui autrefois portait le visage de religion, de gouvernement, de capitalisme ou de communisme

est plus difficile à identifier qu'il ne l'était en 1948. En surface au moins, notre société est beaucoup plus démocratique qu'elle ne l'était dans les années quarante, et la liberté individuelle règne suprême. Mais quand tout est permis, il ne peut plus exister d'avant-garde artistique capable d'articuler un langage de rupture; d'où le sens de répétition et de fatigue qui caractérise la plupart des productions artistiques de notre ère « post-moderne. » Les peurs énumérées dans le manifeste — peur de l'opinion publique, de la réprobation générale, d'être seul sans l'approbation de Dieu ou de la société — semblent avoir été remplacées par l'indifférence et par un conformisme aussi pernicieux que celui dénoncé par Vadeboncoeur dans *La Ligne du risque*, symbolisé par les marques des grandes corporations qui ornent les vêtements que nous portons du berceau jusqu'au tombeau.

Relisant le manifeste, j'y découvre un pressentiment de cet état de passivité et d'impuissance, relié à une dénonciation très claire (bien avant l'ère de la théorie féministe et post-structuraliste) des Grands Récits religieux, idéologiques et scientifiques qui ont étendu leur besoin de maîtrise à la terre entière, faisant taire la voix du peuple, des petites nations et des femmes : « Donnez la suprématie à qui vous voudrez, le complet contrôle de la terre à qui il vous plaira, et vous aurez les mêmes résultats fonciers... » Et ce souci écologique, d'une grande pertinence pour notre époque : « [Le progrès technologique] permet de passer la camisole de force à nos rivières tumultueuses en attendant la désintégration à volonté de la planète. Nos instruments scientifiques nous donnent d'extraordinaires moyens d'investigation, de contrôle des trop petits, trop rapides, trop vibrants, trop lents ou trop grands pour nous. » À ce besoin de maîtrise il n'y a qu'une réponse possible : une générosité et un amour *responsables*, engagés à l'échelle de la planète : « Place à l'amour ! Place aux nécessités ! Au refus global nous opposons la responsabilité entière. »

Y a-t-il eu « récupération » de *Refus global* par les pouvoirs en place au cours des cinq décennies depuis sa parution? À cette question soulevée par les intellectuels progressistes à chaque génération, la réponse est sans doute affirmative si l'on en juge par l'existence du Prix Borduas pour les arts visuels,

de la salle Borduas au Musée d'art contemporain de Montréal, des timbres automatistes lancés cette année par Postes Canada, par les discours des ministres des affaires culturelles du Québec au cours de ces mêmes décennies, ou encore par la présence des grandes corporations dans les événements fêtant le cinquantième de *Refus global* : le parrainage de l'exposition Borduas au Musée d'art contemporain de Montréal par la compagnie de tabac Benson and Hedges et les annonces de banques et de compagnies de courtiers en valeurs immobilières qui parsèment le supplément double du *Devoir* consacré à l'automatisme. Malgré cela, l'essence de ce texte polysémique semble à proprement parler *irrécupérable*, se métamorphosant encore, de génération en génération, selon les aspirations et les inquiétudes changeantes de ses lecteurs. Comme le disait si bien André Beaudet en 1981 :

... ce court texte, mal reçu dès sa sortie, a été depuis surréalisé, historisé, thématiqué, terrorisé, sémiotisé, à la suite d'un long séjour en purgatoire, mais il échappe encore à toute attitude d'enfermement : il ne prend pas date ni racines. Il n'est qu'une pierre angulaire, un coude placé dans le coin de nos préjugés, dans le recoin de notre inconscient à chacun, sous la tourbe de nos refolements⁵⁸.

Notes

- 1 Ces deux définitions sont citées par Jean-Louis Major dans son analyse du mythe entourant l'écrivain Saint-Denis Garneau (*Le Jeu en étoile : études et essais*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, p. 85-86).
- 2 Les citations de *Refus global* sont tirées de Paul-Émile Borduas, *Refus global & Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 27-40.
- 3 *Situations* 1.2 (février 1959).
- 4 Voir Fernande Saint-Martin, «Le manifeste de l'automatisme», *ibid.*, p. 10-19.
- 5 Lettre à Claude Gauvreau, Paris, le 7 octobre 1958; dans *Paul-Émile Borduas, Écrits II*, Tome 2 (1954-1960) (Édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 1007.
- 6 «Paul-Émile Borduas», *Situations* 2.1 (février 1960), p. 22.
- 7 Michel Fouglères (Michel Camus), «Borduas : un point de repère prophétique», *Situations* 2.1 (février 1960), p. 22, 27.
- 8 Textes de présentation de la rétrospective Borduas au Musée Stedelijk d'Amsterdam, décembre 1960. Reproduits dans *Situations* 3.3 (mai-juin 1961), p. 65-9.
- 9 «Premier plan», télévision de Radio-Canada, février 1962. Cité dans une émission de la série «De *Refus global* au village global», présentée par Jean-Pierre Denis à la chaîne culturelle de Radio-Canada en mai 1998.
- 10 Pierre Vadeboncoeur, *La Ligne du risque*, Montréal, HMH, 1963, p. 205.
- 11 Jacques Godbout, «Paul-Émile Borduas», *Liberté* 2.8 (mars-avril 1960), p. 133.
- 12 Borduas, le 21 janvier 1959, dans *Liberté* 4, 19-20 (janvier-février 1962), p. 2.
- 13 Jacques Folch, «Une vie de peintres», *Ibid.*, p. 4.
- 14 André Jassin, «Notes sur Borduas», *Ibid.*, p. 20.
- 15 Yves Préfontaine, «Borduas au cinéma», *Liberté* 5, 26 (mars-avril 1963), p. 160.
- 16 «La Ligne du risque» paraît d'abord dans la revue *Situations* (Réf., 1962), avant d'être repris dans le livre du même titre l'année suivante.
- 17 Pierre Vadeboncoeur, *La Ligne du risque*, Montréal: HMH, 1963, p. 170.
- 18 *Ibid.*, p. 171-73.

- 19 *Ibid.*, p. 176.
 20 *Ibid.*, p. 211.
 21 *Ibid.*, p. 190-91.
 22 *Ibid.*, p. 185.
 23 *Ibid.*, p. 186.
 24 *Ibid.*, p. 186.
 25 *Ibid.*, p. 187.
 26 *Ibid.*, p. 217.
 27 Lettre à Claude Gauvreau, Paris, le 21 janvier 1959; dans Paul-Émile Borduas, *Écrits II*, p. 1046.
 28 «Entre le goupillon et la tuque» (1975), dans *Défense et illustration de la Langue québécoise*, Paris, L'Hexagone/Laffont, 1980, p. 185.
 29 Hubert Aquin, «Littérature et aliénation» (1968), repris dans *Blocs erratiques* (textes recueillis et présentés par René Lapierre), Montréal, FHM, 1977, p. 134.
 30 *Ibid.*, p. 135.
 31 *Ibid.*, p. 135.
 32 France Théoret, «Présentations», *La Barre du jour 17-20* (1968), p. 343.
 33 Dans *L'Essai et la prose d'idées au Québec* (Archives des lettres canadiennes, Tome VI, Montréal, Fides, 1985), p. 465-74.
 34 *Ibid.*, p. 465.
 35 *Ibid.*, p. 467.
 36 *Ibid.*, p. 467.
 37 *Ibid.*, p. 467.
 38 *Ibid.*, p. 472.
 39 Pierre Gauvreau, entrevue avec Patricia Smart, le 16 juillet 1996.
 40 Les *Herbes rouges* 99-100, janvier 1982.
 41 *Ibid.*, p. 19.
 42 *Ibid.*, p. 10.
 43 *Ibid.*, p. 31-2.
 44 *Ibid.*, p. 49.
 45 *Ibid.*, p. 53.
 46 *Ibid.*, p. 54.
 47 *Ibid.*, p. 55.

- 48 Les *Herbes rouges* 92-93, mai-juin 1981.
 49 *Ibid.*, p. 5.
 50 *Ibid.*, p. 6.
 51 *Ibid.*, p. 24.
 52 *Ibid.*, p. 25.
 53 *Ibid.*, p. 25, 56.
 54 Brigitte Deschamps, «*Refus global* : de la contestation à la commémoration», *Études françaises* 34, 2/3 (automne-hiver 1998), p. 182.
 55 François Benoit et Philippe Chauveau, *Acceptation globale*, Montréal, Boréal, 1986, p. 12.
 56 Lise Bissonnette, *Choses crues*, Montréal, Boréal, 1995, p. 50.
 57 Gilbert Dupuis, *L'Étoile noire*, Montréal, VLB Éditeur, 1996, p. C4.
 58 Beaudet, *op. cit.*, p. 56.