Borduas dans les salons littéraires : lectures comparées de deux portraits (Éthier-Blais, Ferron)

Ginette Michaud

Volume 34, Number 2-3, Fall–Winter 1998

L'automatisme en mouvement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036101ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036101ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (1998). Borduas dans les salons littéraires : lectures comparées de deux portraits (Éthier-Blais, Ferron). *Études françaises*, 34(2-3), 41–74.
<https://doi.org/10.7202/036101ar>

Article abstract

Comparing the literary portraits of Borduas by Jean Éthier-Blais and Jacques Ferron, the author examines three planes which allows us to grasp the differences in these fictional representations of the painter: first, the physical and moral portrait of Borduas as painted by each writer; secondly, the ideological portrait which derives from certain key scenes; and finally, the portrait of automatist painting itself as they perceive it, an experience which leads them to reflect on their own art when confronted to another language. Through all those conflicting images, these representations of Borduas give us a "deformed" yet revealing refraction of the literary reception of the automatist movement.

Borduas dans les salons littéraires : lecture comparée de deux portraits (Éthier-Blais, Ferron)

GINETTE MICHAUD

Refus global ne se juge pas au Manifeste, mais à ses conséquences.

Jacques Ferron, « Lafcadio est venu chez Tranquille », inédit.

Le tableau est le grimoire où l'on peut lire l'avenir — après coup, bien sûr.

Jacques Ferron, « Maître Borduas », *Historiettes*.

Jacques Ferron et Jean Éthier-Blais comptent certes parmi les écrivains qui se seront le plus intéressés à la figure du peintre Paul-Émile Borduas¹. Ils lui ont tous deux consacré des

1. Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet universitaire « La succession de Jacques Ferron : enjeux et perspectives textuels », subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

essais², mais aussi, et c'est ce qui me retiendra ici, ils lui ont donné une place, chaque fois assez centrale, au cœur de leurs textes fictionnels. Ferron, par exemple, après avoir écrit une courte pièce de théâtre, *La Mort de Monsieur Borduas*, où il fait mourir le maître de l'automatisme pour le ressusciter aussitôt (je reviens plus loin sur cette scène), lui fait également jouer un rôle clé plus tard dans sa chronique du *Ciel de Québec*, laissant le jugement concernant son œuvre suspendu dans le purgatoire du pays incertain, l'avenir de l'œuvre inextricablement lié au sort qui lui sera fait. Dans *Le Ciel de Québec*, on le sait, Ferron retient l'année 1937-1938 comme marquant l'entrée du Québec dans la modernité : c'est de fait à ses yeux une date significative parce qu'elle souligne, par rapport au passé, la commémoration de la Rébellion de 1837, qu'elle coïncide au présent avec la parution du recueil de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, et surtout parce que, selon une anachronie chère à Ferron, elle anticipe sur l'avenir en intégrant dans sa temporalité non seulement les événements de 1948, mais la rupture encore à venir de la Révolution dite tranquille et même toute la suite des années soixante (rappelons que Borduas partage la salle d'attente du purgatoire avec les felquistes Vallières et Pruneau, établissant par cette contiguïté un lien symbolique avec *Refus global*, qu'on désigne aussi souvent comme une « bombe » qui a secoué la torpeur du milieu).

Jean Éthier-Blais signe également dans *Les Pays étrangers* une vaste chronique qu'il choisit pour sa part de situer très exactement dix ans plus tard que celle de Ferron, reprenant ainsi une vision plus canonique de l'histoire du Québec, où 1948 demeure une indiscutable date-seuil : sa chronique se déroule en neuf mois — le temps organique d'une gestation symbolique : c'est toute la société qui est en train d'accoucher d'elle-même —, soit de septembre 1947 à juin 1948, c'est-à-dire juste avant la parution de *Refus global*. La sédimentation des temps — passé, présent, futur — n'est pas ici aussi architecturée que dans l'œuvre de Ferron, mais il est clair que c'est la parution imminente du

2. Jacques Ferron consacrera, dès 1949, plusieurs textes et articles à Borduas et à l'automatisme, parmi lesquels on peut distinguer une saynète, *La Mort de Monsieur Borduas*, une historiette, deux chapitres dans *Le Ciel de Québec*, sans parler des textes, parmi ses plus émouvants, qui portent sur Claude Gauvreau dans *Du fond de mon arrière-cuisine*. Jean Éthier-Blais rédigera pour sa part un essai, *Autour de Borduas. Essai d'histoire intellectuelle* (Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1979, 199 p.) et une chronique intitulée *Les Pays étrangers* (Montréal, Leméac, 1982, 467 p.). Les deux écrivains ne s'accordaient pas sur leur perception du Maître, et encore moins sur le sens à donner à l'entreprise des automatistes. Ferron s'insurgea, entre autres, contre « la tentative de ramener Borduas à la sainte religion » qu'il trouvait dans l'essai d'Éthier-Blais (*Les Lettres aux journaux*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 327).

manifeste qui oriente tout le déroulement du récit. Sans pouvoir approfondir ici ce rapprochement possible entre ces deux œuvres, par ailleurs si différentes par leurs points de vue idéologique, historique et esthétique, j'aimerais suggérer que le projet d'Éthier-Blais ne peut pas, me semble-t-il, ne pas être perçu comme une réponse oblique à l'œuvre de Ferron, une manière de redresser et de corriger le point de vue à la fois résolument démystificateur et mythographe qui était celui de Ferron dans *Le Ciel de Québec*, notamment à propos de la figure de Borduas. On pourrait à cet égard évoquer une certaine résonance entre la scène du purgatoire chez Ferron, où l'auteur fait dialoguer Borduas et Cyrano de Bergerac dans l'antichambre de l'enfer, et la scène finale des *Pays étrangers* où le « quatuor borduasien », formé des défenseurs du peintre, se rend à Québec intercéder en sa faveur et attend aussi dans une semblable antichambre, celle du Premier ministre, avant de rencontrer le Diable en personne, Duplessis lui-même, qui doit trancher du sort du peintre. Au-delà de ces échos thématiques, d'autres éléments justifieraient une telle comparaison, ne serait-ce que le point de vue global porté par chacun des écrivains sur l'histoire.

Au brassage et au renversement carnavalesques³ qui se produisent dans la chronique ferronienne, Éthier-Blais oppose un tout autre ordre discursif, de toute évidence beaucoup moins baroque dans sa construction : d'abord et avant tout Montréalaise et urbaine (dans le double sens du terme : tout ici est question de codes, de convenances et de bonnes manières), la chronique des *Pays étrangers* apparaît en effet plus horizontale que verticale, insistant sur le réseau des relations mondaines d'un milieu essentiellement bourgeois et cultivé qui tente d'acculturer, non sans malaise, ce groupe de peintres — ces « activistes primaires⁴ », comme les juge avec hauteur Germain Laval —, qui viennent, eux, des couches populaires de la société. Autant *Le Ciel de Québec* promeut avec enthousiasme une utopie en cherchant à réconcilier dans le tableau final toutes les classes sociales (on retrouve cette même utopie à la fin des *Grands Soleils*), autant *Les Pays étrangers*, loin de célébrer le nouveau monde en train de naître, pleure avec nostalgie la disparition de l'ancien, celui de la culture « haute » soudain prise d'assaut par ces jeunes barbares iconoclastes. Il y a donc, pour les raisons que je viens d'évoquer, un dialogue mais aussi un différend d'interprétations

3. Voir sur cette question l'étude de Pamela V. Sing, « Le village carnavalesqué de Jacques Ferron », dans *Villages imaginaires*, Montréal, Fides/CÉTUQ, « Nouvelles Études québécoises », 1996, p. 81-143.

4. Jean Éthier-Blais, *Les Pays étrangers*, Montréal, Leméac, 1982, p. 79. Les références à cet ouvrage seront désormais directement indiquées dans le corps du texte.

entre ces deux textes, autour de l'automatisme posé comme point de référence, sinon comme événement fondateur d'une prise de conscience collective, et il est intéressant de mesurer, à propos de la figure de Borduas présente dans les deux chroniques, la différence à l'œuvre dans la construction — ou la défiguration — de sa *persona* fictive. Trois plans — ou pour emprunter à la peinture, trois perspectives — me retiendront aux fins de comparaison : d'abord, le portrait physique et moral de Borduas qui est esquissé par chacun des écrivains ; le portrait intellectuel et idéologique ensuite qui se dégage de certaines scènes clés où les deux écrivains lui « prêtent » la parole ; leur manière, enfin, de décrire les toiles automatistes, expérience de transfert qui les amène à réfléchir sur leurs propres moyens esthétiques confrontés à un autre langage, le langage pictural, et qui les oblige à cerner les frontières entre la littérature et l'art.

*

BORDUAS À LA MANIÈRE DE LA BRUYÈRE : UN CARACTÈRE BIEN AMBIGU

« Madame Dupré et sa mère constatèrent qu'on revenait toujours à Borduas » (*PE*, 117). De fait, on ne saurait mieux dire : le nom de Borduas, mentionné près d'une centaine de fois dans la chronique des *Pays étrangers*, apparaît bien comme le centre de cette constellation de personnages qui, tous, auront à se situer par rapport à ce « météore » qui bouleverse leur petit univers. En effet, chaque acteur majeur de cette chronique — Madame Dupré, Germain Laval alias François Hertel, Madame Soublière, François Meurice alias Maurice Gagnon, Robert Élie et même Duplessis qui fait, à la fin du récit, une apparition remarquée — ne manquera pas de longuement décrire la figure du peintre, les impressions produites par sa présence charismatique. Toutefois, 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 travers la médiation de ses personnages-délégués, à imposer une certaine image du peintre, stabilisée autour de quelques leitmotifs.

La toute première caractéristique qui sera mise en valeur par le personnage de Robert Élie, calqué sur l'écrivain critique et ami de Borduas, souligne la tension intérieure, le caractère fulgurant et excessif du peintre. Élie — lui-même décrit comme un « homme de juste milieu », avec son « profil régulier », « sa

taille moyenne » si harmonieusement accordée à son « onctuosité mâle », ses « yeux limpides, aux paupières lourdes, proustiens, par où se reconnaissent ses lointaines ascendances sémites » et surtout sa « douceur souriante et désabusée si pleine de charme pour quiconque est né canadien et français » (*PE*, 43) —, perçoit en effet Borduas comme un « météore [qui] allait et venait au-dessus de Montréal » (*PE*, 42-43). L'image poétique, empruntée à Mallarmé dans son portrait de Rimbaud, résonne déjà de bien maladroite façon : comment en effet un météore pourrait-il aller et venir alors que, par définition, il traverse plutôt le ciel d'un trait unique ? De manière significative, l'image traduit par son style emphatique, légèrement ampoulé, les intentions quelque peu douteuses de ce personnage écrivain à l'endroit du peintre, lui dont il est dit qu'il « souhaitait [...] envelopper les excès du maître dans les langes d'une prose poétique, obscure, enchanteresse [...] [et] amener Borduas à relâcher un peu les muscles de ses ergots et amadouer le public » (*PE*, 43). Un désir de capture, de domestication affleure dans cette image du coq tendu⁵ (Borduas sonne le réveil de sa société endormie), qu'on doit manipuler avec précaution : Borduas serait cette force brute, ce phénomène de nature cosmogonique qu'il faut harnacher, « amadouer », voire restreindre dans une camisole de force (les « langes » qui enveloppent les « excès du maître » traduisent également une tentative de l'infantiliser, qui ne manquera pas de ressurgir plus loin). Cette première image est donc révélatrice d'une admiration pour le moins ambivalente que viendront bientôt confirmer les portraits plus élaborés de Madame Dupré et de Germain Laval.

Personnage de premier plan de cette chronique (bourgeoise appartenant au milieu des affaires et du droit, elle tient salon avec sa mère et surtout galerie, collectionnant les premières toiles automatistes), Madame Dupré pose sur Borduas un œil averti, un « regard perçant » (*PE*, 74) de « spécialiste ». En conséquence, son portrait est plus étoffé, construit sur le modèle de ces écrivains classiques tant fréquentés par Éthier-Blais et qui, de La Bruyère à Saint-Simon, savent habilement glisser des considérations physiognomoniques au caractère psychologique et moral.

5. Notons que figure sur la page couverture de 1942 de Borduas intitulée *Coq*, « (aussi appelée *Abstraction n° 50*) », précise-t-on. L'image du coq est donc le premier emblème du peintre, son icône. La cohabitation des deux titres, l'un figuratif, l'autre abstrait, est également intéressante, déjà indicible de la tension entre les deux langages picturaux de Borduas, mutation qui sera diversement appréciée par les deux écrivains, comme on le verra plus loin.

Elle [Madame Dupré] se rappelait un petit jeune homme timide, dont le regard vous dévorait tout en restant intérieur. Cette coupure faisait une étrange impression, comme d'un mensonge de tout l'être. Vite on se rendait compte qu'il n'était pas question de fausseté, mais bien d'une division de l'homme. Il y avait deux Borduas, le timide, rugueux comme une dosse⁶, dévoré d'ambition, sûr de son talent, issu d'une famille modeste, qui regardait le milieu des Beaux-Arts comme un monde à conquérir ; et l'autre, qui voulait réfléchir et qui, faute de mots, se laissait emporter, disait des sottises, s'effrayait de s'entendre et se recroquevillait. (PÉ, 117)

On retiendra ici l'idée de la coupure qui fait de Borduas un être clivé, intérieurement divisé, et on pourrait même dire doublement divisé : d'une part, il est timide, rugueux, mais ambitieux, conquérant ; d'autre part, il est réfléchi, peu sûr de lui et recroquevillé. On observe ici de légers dysfonctionnements dans la construction rhétorique — les qualités ne s'opposent pas terme à terme, mais restent toujours susceptibles de se retourner contre elles-mêmes —, mais surtout la mise en relief d'un trait capital de la figure de Borduas, soit sa division interne. Cette dissonance intérieure que le personnage a d'abord tendance à interpréter comme une fausseté, un « mensonge de tout l'être », cette faille ontologique si l'on ose le terme, constituera le fondement même de la représentation de Borduas dans *Les Pays étrangers*. Ce portrait le souligne avec force : Borduas, être de la « coupure », ne coïncide pas avec lui-même ; sur le plan rhétorique, son image, fondée sur une série d'antithèses inconciliables, fonctionne comme un oxymoron, comme le confirme cet autre portrait de Madame Dupré, qui campe cette fois le physique du peintre :

6. Une dosse est, selon le Littré, une « grosse planche qui [...] conserve son écorce d'un côté ». L'image est particulièrement intéressante dans le cas de Borduas, dont le père était menuisier, et qui reste aux yeux d'Éthier-Blais divisé entre nature et culture. En dépit de ses prétentions intellectuelles, Borduas demeure un matériau brut, non équarri et, conséquemment, sa peinture sera plus loin décrite comme « rudimentaire », œuvre de « rustre » (PÉ, 74-75). Claude Gauvreau insiste lui aussi sur cette rugosité des toiles automatistes, mais en y décelant une qualité positive : « Les peintres et les poètes canadiens-français authentiques, quelle que soit la diversité des talents et quelle que soit la fluctuation de l'aspect authentique trahissent leur appartenance par une irrégularité constante de la composition — leur expression est inélégante et frustrée, vigoureuse et sincère, comme est le style du présent article. [...] *Désinvolte audace d'organisation ; fougue de traitement, délirante immanence d'invention ; rudesse d'aspect* : telles sont les saillantes conséquences qui impriment le titanesque effort de libération des plus purs d'entre les peintres dont je m'occupe » (« Baroques canadiens dans les Pays-Bas », dans *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 185. Je souligne). On le voit : Éthier-Blais est frappé par ces mêmes qualités, mais il les retourne contre la peinture automatiste.

Il avait le sourire orgueilleux et timide. À peine plus grand qu'elle, Borduas la dominait de la puissance de sa volonté d'être. Son regard, qu'il projetait par en dessous, était fait de volupté et d'autorité. Sa chaleur brûlait les yeux des autres. Il était de ces hommes qui sont grands sauf de la jambe ; assis, leur torse leur donne l'allure de géants. Borduas était cependant frêle, léger, immatériel. Sa tête, qu'il avait grosse, le crâne proéminent, prenait toute la place ; les yeux dévorants, la bouche goulue, la peau brune, un air asiatique, le front affirmatif, la calvitie précocé. En somme, beau. (*PE*, 253)

On ne lit pas sans sourire la chute de ce portrait, après l'énumération négative des parties qui l'ont précédée. Mis à part le côté peut-être involontairement comique découlant de cette impression de Madame Dupré (elle est à ce moment « sous le charme » de Borduas, sur le point de succomber, en écoutant ses propos, à une rêverie érotique qui l'entraîne dans les « mers lointaines », culture oblige, de... Gauguin), ce portrait frappe par la profonde ambivalence à l'œuvre dans l'écriture elle-même, qui cherche d'une certaine façon à atténuer ou à compenser ses effets, dans un mouvement de reprise ou de rature, comme si l'écrivain tentait d'estomper par une retouche les contrastes trop appuyés qu'il avait d'abord dessinés. Ainsi de l'opposition morale déjà soulignée dans le précédent portrait de Borduas, déchiré entre l'orgueil et la timidité⁷, on passe dans celui-ci à deux nouvelles qualités, la volupté et l'autorité, à première vue tout aussi mal accordées, mais qui se révéleront en fait aussi étroitement entrelacées et complémentaires que le Bien et le Mal, comme le soulignera Germain Laval (« Borduas symbolise la lutte en nous si constante du bien et du mal » *PE*, 338). Sous couvert d'introduire une perception nuancée, les qualités paradoxales de Borduas reconduisent ainsi rapidement des schémas manichéens bien connus, de sorte qu'on pourrait dire qu'il y a dans les différents portraits de Borduas par Éthier-Blais un désir de le faire sortir de son cadre (le charisme, la séduction, le goût pour la volupté), vite repris par l'image officielle qui résorbe l'originalité potentielle du portrait (l'accent mis sur le pouvoir, la volonté de dominer, bref, les qualités d'un « vrai » chef). Cette tension entre deux intentions si différentes — l'admiration et l'agressivité, l'élévation et l'abaissement, la consécration et la défiguration de l'image — explique peut-être l'impression de constant ajustement du point de vue dans ces portraits où la contradiction incarnée par la figure de Borduas va parfois jusqu'à

7. Madame Soublière, vieille dame un peu indigne qui garde son franc-parler, donne une inflexion comique à ce jugement : « Borduas continua à saluer. Il était, il avait toujours été, d'une politesse exquise. Il voulait faire sauter la baraque, disait Madame Soublière, mais en saluant bien bas » (*PE*, 255).

la dislocation : il domine de toute « la puissance de sa volonté d'être », mais il projette son regard « par en dessous », ce qui affaiblit immédiatement son pouvoir ; Borduas est petit de taille, mais assis, son torse lui donne l'allure d'un géant ; il est grand, « sauf de la jambe », mais il reste « frêle, léger, immatériel ». Le moins qu'on puisse dire, c'est que se manifeste ici un singulier problème de proportions, que la suite du portrait met encore davantage en relief :

Sur son cou maigre, sur ses épaules d'enfant, la tête dure et sauvage disait l'inébranlable confiance en soi. Borduas était double ; le timide avait peur de son ombre, le penseur, le doctrinaire fonçait en direction du but. Son sourire recouvrait ces deux aspects de sa personnalité, voluptueux, conquérant et tremblant aux commissures. (*PE*, 254)

Éthier-Blais souligne cette fois la disharmonie profonde entre la tête et le corps, entre la pensée, l'esprit, l'énergie trop puissante et le corps trop fragile, infantile⁸, qui le porte avec effort (la confiance en soi de Borduas est peut-être « inébranlable », mais justement dans cette image, le physique nie le plan moral, la tête trop grosse semblant branler sur le « cou maigre » qui lui sert de socle). En le représentant comme une « forte tête » écrasant un faible corps d'enfant, Éthier-Blais table sur une image stéréotypée de l'artiste fait tout naturellement pour créer et non pour réfléchir, comme si la conquête intellectuelle de ce « penseur passionné » (*PE*, 383) portait en elle-même une menace, voire un risque d'autodestruction. Il faudrait d'ailleurs s'interroger sur ce qui lie si immédiatement à ses yeux l'image du « penseur » à celle du « doctrinaire », comme si penser conduisait non à un exercice en acte de la liberté, mais « fonçait en direction du but », en droite ligne vers le dogme et la rigidité idéologique.

Ces portraits d'Éthier-Blais insistent donc, on le voit, sur des traits qui soulignent la démesure, l'irrégularité de Borduas, bref, tout ce qui, dans son physique, frôle la malformation et la

8. Cette image infantilisante récurrente constitue une désacralisation de la figure du « maître » dans laquelle la légende retient plutôt, à cause de l'écart générationnel entre Borduas et ses disciples, une figure paternelle. Ceci dit, cet « enfant » inspire des sentiments bien équivoques : cédant à une maternelle et océanique rêverie en écoutant Borduas, « Madame Dupré se prit soudain d'une affection toute neuve pour lui. Cet homme frêle et nerveux, de toute évidence, voulait qu'on l'aime. Madame Dupré eut pitié de sa lourde tête, du cou et des épaules étroites, du corps petit, presque comme celui d'un enfant » (*PE*, 268). Elle se prend soudain à fantasmer sur un paon, à l'« œil dur et étincelant comme un diamant », qui vient lui « jouer sa comédie d'amour » (*PE*, 268-269) et qu'elle identifiera elle-même à Borduas. Coq pour les hommes, paon pour les femmes, l'image est révélatrice des émois suscités par la voix et le « corps petit » de Borduas...

difformité. D'emblée, le corps de Borduas déroge au canon classique (nulle harmonie ici) et, soulignant la désarticulation de ce corps somme toute si peu naturel, le portraitiste vise à le singulariser fortement (Ferron aura plutôt tendance, pour sa part, à renverser cette perspective, en faisant de Borduas un « homme délicat, fin, candide et rusé⁹ », un petit homme ordinaire que rien ne prédestinait à sortir du rang). On peut également noter dans le portrait d'Éthier-Blais l'insistance placée sur certains traits qui font du peintre non seulement un être hors du commun mais un étranger. « Peau brune », « air asiatique¹⁰ », « tête dure et sauvage » : ces signes contribuent encore à le détacher de sa communauté d'origine, à le marquer comme un être d'élection appelé à un destin exceptionnel, fondement hagiographique qui marque le projet d'Éthier-Blais aussi bien dans son versant essayistique que fictionnel. Comme le déclare Germain Laval, « Borduas ? Oui, je le vois houspillé, martyr, seul. Il attire la persécution comme moi je la repousse. Il va instinctivement vers le feu. [...] Borduas appartient à cette race d'êtres que l'odeur du bûcher attire¹¹ » (*PE*, 336-337).

Ce caractère d'élection est essentiel à la représentation de Borduas chez Éthier-Blais qui n'a de cesse de toujours séparer le chef de ses disciples, concédant à Borduas une certaine valeur, mais à la condition de l'isoler du groupe des automatistes. Tous les jugements de ses personnages, de Germain Laval au père Bergevin, iront dans le même sens : légitimer l'autorité intellectuelle de Borduas, le reconnaître, le réhabiliter certes, mais seulement au prix de le sauver seul et contre les autres automatistes. Par le biais de ces jugements pour le moins froids du père Bergevin et de Germain Laval qui ne se trouvent réfutés par aucun autre personnage¹², Éthier-Blais finit ainsi par dénier

9. Jacques Ferron, « Paul-Émile Borduas », dans *Escarmouches. La longue passe*, t. 2, Montréal, Leméac, 1975, p. 13.

10. Ferron insistera lui aussi sur ce caractère orientalisant de Borduas, rappelant son surnom de « Chinois » (« L'Automatisme gonflé », dans *Escarmouches*, t. 2, p. 175).

11. De toute évidence, Éthier-Blais tient à cette idée, la reprenant à diverses reprises et la faisant entériner par Duplessis lui-même dans les dernières pages du récit : « Mais il a tout eu votre Borduas. [...] Toujours protégé, jamais content. [...] Votre Borduas est double. Je connais ce genre de personnages. Il veut qu'on le persécute. Il veut la palme du martyr. [...] Il veut le martyr et les honneurs » (*PE*, 397).

12. À l'exception d'une brève envolée lyrique, émanant du critique François Meurice, dont « l'œuvre, de toute évidence, ne survivrait pas au mouvement automatiste », ce qui minimise déjà sa défense de la peinture automaiste. Son plaidoyer enthousiaste, mauvaise paraphrase du manifeste, s'adresse à un jeune interlocuteur qui, loin d'être convaincu, « eut pitié du célèbre critique » (*PE*, 261) : il « ne répondit rien. Il laissa parler. Son regard ne quittait pas celui du critique. Il ne croyait pas un mot de ce qu'il venait d'entendre. Il jugeait sévèrement l'autre [...] se taisait par refus d'aller plus avant dans le mensonge » (*PE*, 264).

aux automatistes toute cohérence et rigueur du point de vue de leur pensée politique et esthétique, il ironise non seulement sur les propos « déçousus, parapoétiques, rassemblés par une langue faite de néologismes et d'abus syntaxiques » (*PE*, 78) de Gauvreau, mais aussi sur leur idéal social — le communisme¹³ — où la peinture « n'est qu'une des manifestations de cette immense mutation qui nous attend » (*PE*, 78).

Comme dans le portrait physique et moral de Borduas, Éthier-Blais détache et sépare les plans, reconnaissant une certaine validité à la « révolution » esthétique accomplie par le groupe — et encore seulement pour la peinture, la poésie et le théâtre ne trouvant pas grâce à ses yeux, et encore moins l'exploration multidisciplinaire tentée par les autres membres du groupe —, mais lui refusant toute autre sphère d'intervention, qu'elle soit politique ou sociale. À Borduas seul est reconnu un « immense talent », et encore en des termes plutôt mitigés puisque Laval précise aussitôt : « dans le genre de l'improvisation naïve » (*PE*, 78). Aux autres qui « ont du mal à digérer ce qu'ils lisent » (*PE*, 79), rien (parmi les autres membres du groupe, il est significatif que seul Claude Gauvreau¹⁴ ait droit à une mention : les autres ne sont même pas nommés). Il est donc intéressant de voir que le travail de coupure, déjà observé dans le portrait physique de Borduas, se poursuit aussi, sous une autre forme, dans le portrait intellectuel, qui est loin d'être idéologiquement neutre : divisé de l'intérieur, le chef — la tête — doit nécessairement se détacher de ses disciples et, comme toute figure christique digne de son mythe (on a parlé plus haut de martyr), se diriger dans la solitude la plus absolue vers son destin d'exception. En tout cas, il est clair que si Borduas, et Borduas seul, peut être accepté, c'est-à-dire récupéré par la classe bourgeoise (« Lui restera comme peintre, sa peinture apportant à sa pensée la caution de l'art, sa pensée jouant un rôle parce qu'elle repose sur une esthétique. Enfin, une sorte d'esthétique ! » *PE*, 78, ironise encore Laval), il en va bien autrement pour le groupe, ses idées politiques, ses prises de positions esthétiques, sa révolution « globale ».

13. Véritable détournement de sens de la part d'Éthier-Blais, les automatistes ayant toujours gardé leurs distances envers cette idéologie politique : voir « Règlement final des comptes » dans *Refus global* (Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, Montréal, l'Hexagone, « Typo/Essais », 1990, p. 74-75).

14. Si Germain Laval et le père Bergevin sont allergiques à son langage « démesuré », Madame Dupré le peint sous un jour plus sympathique : « La personnalité de Claude Gauvreau galvanisait. Il était autoritaire, intempêtif, tendre. Il se voulait révolutionnaire, non seulement en peinture, mais aussi en littérature et en politique. [...] Il fallait que tout fût cri. [...] Il ne savait pas mentir. Très vite, ces dames comprirent qu'elles avaient en face d'elles cette chose rare, un homme pur » (*PE*, 251-252).

Et la peinture dans tout cela ? Elle n'est pas davantage exempte de l'ambiguïté si caractéristique de cette fresque, où l'admiration est le masque social posé sur un rejet finalement assez profond de l'esthétique automatiste. Comme Borduas qui attire, selon Laval toujours, les femmes par une curieuse qualité érotique (« un je ne sais quoi en lui de faible, d'interrogateur — d'inachevé » *PE*, 79), sa peinture ne manque pas de susciter, pour les mêmes raisons, des sentiments troubles. À propos des « gouaches dernière manière du Maître » (*PE*, 79), Germain Laval se livre à un intéressant exercice d'*ekphrasis*, où il tente d'écrire/décrire la peinture de Borduas et de traduire les effets particuliers qu'elle exerce sur lui :

Se portraits lui avaient paru rudimentaires. Technique de rustre, sans ce frémissement des lignes qui vient de l'assurance de la main. Têtes mortes, sans âmes. Les gouaches éclataient comme les cris d'un être qui se cherche, qui va, qui vient, qui se projette dans toutes les directions, hurlant de douleur parce qu'il est et qu'il n'est pas. On aurait dit des bouquets atomisés. Œuvres à la fois informes, délirantes et riches d'une sorte de provocation faite de violence et de tristesse. Le peintre ne pouvait s'exprimer que pour s'affirmer, et s'affirmer contre. À cet égard, les gouaches que Germain Laval admirait avec une certaine répulsion symbolisaient d'admirable façon l'âme canadienne-française dans sa composante montréalaise. (*PE*, 79)

Ainsi, après son physique, ses qualités morales et ses idées, même la peinture de Borduas ne sort pas indemne de l'exercice, puisque Laval lui dénie toute qualité jusque sur le plan du métier (reproche des plus injustes puisque Borduas enseignait précisément le dessin à l'École du meuble et le maîtrisait parfaitement). Éthier-Blais fait d'ailleurs preuve d'une mécompréhension assez grave des enjeux esthétiques de la peinture automatiste, tout particulièrement dans ce qui se joue pour Borduas dans le passage à l'abstraction, comme le laisse entendre cet autre jugement réducteur : « Borduas, pour la première fois au Canada, organisait une exposition d'œuvres abstraites. Ceci avec d'autant plus de naturel et de facilité que le rejet des règles correspondait au fond de paresse critique qui se trouve chez tout Canadien français » (*PE*, 110). Comme dans le portrait physique du Maître, c'est le caractère inachevé de son œuvre (« des toiles inachevées faute de langage pictural » *PE*, 275) qui est retenu contre lui. Décrites en des termes hyperromantiques (« un être qui se cherche, qui va, qui vient, qui se projette dans toutes les directions¹⁵ »), les toiles de Borduas sont souvent

15. Si la référence à Hugo est ici explicite, dans un autre passage, Madame Dupré, dont chaque pensée est pétrie de culture, n'hésite pas à réécrire la célèbre formule de Baudelaire : « Elle irait vers Borduas : vers l'avenir ? Peut-être. En tout cas vers le nouveau, vers elle ne savait trop quoi, vers l'inconnu » (*PE*, 93).

perçues comme des expressions directes du sujet, des œuvres pathétiques et même peut-être pathologiques, à la limite du supportable : excessives, elles ont tendance à sortir de leur cadre¹⁶, elles éclatent « comme les cris », « hurlant de douleur », il n'y a qu'un pas à franchir pour les voir comme l'œuvre d'un fou qui hurle « parce qu'il est et qu'il n'est pas ». On retrouve ici la faille ontologique de Borduas (« être ou ne pas être »), où s'engouffre toute la question de l'identité québécoise. Car on ne peut passer sous silence la dimension politique qui s'insinue de manière insistante dans ces portraits où Éthier-Blais lie chaque fois qu'il le peut le caractère informe de la peinture de Borduas aux lacunes ataviques de la psyché canadienne-française. Ces toiles existent, certes, mais faute d'un vrai langage pictural¹⁷ capable de les structurer et de leur donner sens : ces « têtes mortes, sans âmes », ces « bouquets atomisés », ces « œuvres informes et délirantes » ne sont jamais vus comme une expérimentation plastique porteuse de questions qui leur sont propres, mais toujours réduits à refléter la société canadienne-française que, de manière perverse, ils ont pour fonction de stigmatiser. Par contre, à défaut de subtilités, la peinture automatiste, avec sa technique « rudimentaire », « de rustre », peut au moins prétendre à une certaine franchise, même si elle se trouve dès lors exclue de la culture savante fondée, elle, sur l'harmonie et le « mélange savant de tous les genres¹⁸ », comme celui que se plaît à retrouver Robert Élie dans un salon bourgeois.

16. Dans un autre passage, François Meurice, le critique d'art officiel de ce micro-milieu, tient des propos révélateurs sur l'importance du cadre : « Les couleurs et les formes ne l'encharmaient qu'à partir du moment où il les voyait à l'intérieur d'un cadre. Son esthétique reposait sur ces vers de Baudelaire : "Comme un beau cadre ajoute à la peinture... / Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / En l'isolant de l'immense nature..." qu'il citait volontiers » (*PE*, 110). Or, c'est bien là la menace des taches automatistes qui risquent de se glisser hors de leur espace social assigné, comme le déclare Borduas : « Peinture, oui. Mais inséparable du milieu dans lequel nous vivons ! Peinture à la mesure de l'homme d'aujourd'hui ! [...] Ses toiles non figuratives, où de grands traits de peinture répondaient à des masses complexes, se détachaient au milieu de celles de ses confrères, comme l'affirmation même de sa personne » (*PE*, 253).

17. Comme on pouvait s'y attendre, c'est Germain Laval qui jugera le plus durement la peinture de Borduas : « Vous savez que je prise médiocrement son apport à notre peinture, dit-il à Robert Élie. Mais je respecte et admire en lui le don de créer. Voilà pour l'artiste. Il a le droit et le devoir d'évoluer vers une forme qui le représente en entier », concède-t-il avant de reporter le blâme sur « Ces ratés du théâtre et ces bonnes femmes ! Voyez vers quoi ils le poussent. Vers la peinture psychanalytique, la plus ennuyeuse qui soit. [...] Borduas vaut mieux que cela » (*PE*, 334-335).

18. « Faites un mélange savant de tous les genres, comme dans un salon. Vous auriez de beaux exemples de peinture chinoise, je vous dirais — mettez aussi de la peinture chinoise. Tout se tient, se parle, se complémente et vous verrez que cette complémentarité suscitera l'unité de ton et l'harmonie des murs » (*PE*, 251). Sa leçon d'harmonie s'apparente plus à la décoration intérieure qu'à la peinture.

Et pourtant ces œuvres aux « couleurs franches, où les tons tranchaient volontiers les uns sur les autres » (*PE*, 250), aux antipodes du syncrétisme bourgeois qui cherche au contraire à tout fondre au nom de « l'unité de ton et [de] l'harmonie des murs », ne sont pas aussi sans déclencher quelque envie devant la liberté du geste créateur du peintre. On sent en effet poindre en quelques passages des *Pays étrangers* une certaine rivalité à l'endroit de la peinture, cet « art sans frontières [qui] représente en nous ce besoin, qui existe aussi, en dépit des apparences, d'échapper aux règles, à la province, au repliement sur soi » (*PE*, 74). Comme le dira non sans nostalgie le critique d'art François Meurice, médiocre auteur d'un seul livre qui n'hésite pas pourtant à se comparer à Mallarmé devant sa page blanche ou à Valéry « dont le seul plaisir était de retravailler un texte comme un peintre retouche une toile » (*PE*, 262), « Les peintres ont cette chance de représenter une fois pour toutes la réalité du dehors ou celle du dedans. La toile achevée, c'est terminé. Ils passent à autre chose. Une autre toile. Alors que nous, les écrivains, c'est toujours à recommencer et nous attendons que le livre vienne » (*PE*, 264). Le pouvoir de libération reconnu à la peinture semble donc beaucoup plus grand que celui qui est consenti à la littérature : citant Boileau — il y aurait beaucoup à dire sur la Querelle des Anciens et des Modernes qui fournit l'arrière-plan de plusieurs conversations mises en scène ici —, François Meurice avoue se rendre « compte que tout a été dit, hélas ! et que le renouveau ne peut pas venir des changements de forme littéraire » (*PE*, 265). La peinture, semble-t-il, a plus de chance et marque donc, sur ce plan, un net avantage par rapport à la littérature. Dans un passage révélateur, les toiles automatistes semblent même s'émanciper comme des objets autonomes au point de poser à leur tour un regard critique, plein de mépris, sur le public bourgeois qui défile devant elles sans comprendre leur véritable portée :

Les toiles aux murs semblaient les regarder avec une légère nuance de dédain, de froideur. Les gens allaient et venaient devant elles qui reflétaient l'impermanence de ce monde. Créées pour être immortelles, il leur en restait quelque chose jusque dans leur médiocrité. [...] L'immortalité est narquoise. (*PE*, 272-273)

La peinture est donc investie d'une qualité rare, cette immortalité qui l'élève au-dessus de toutes les contingences.

Mais cette supériorité porte aussi sa condition : entre peinture et littérature, les frontières doivent être strictement maintenues. Un peintre, fût-il Borduas, ne pourrait à aucun prix se targuer d'avoir quelque opinion littéraire : lorsque Borduas fait mine de s'éloigner de son terrain attitré pour émettre un jugement sur l'écriture de Gauvreau, il est vertement remis à sa place.

Le fait qu'il ose même parler littérature suffit à déclencher la colère de Robert Élie, homme d'humeur tempérée qui ne se laisse pas aisément emporter pourtant : « — Et Borduas qui parle tout attendri de la "profonde illisibilité" de Gauvreau. À ce compte-là, qui n'est pas profond ? — Le témoignage littéraire de Borduas n'a aucune valeur » (*PE*, 341), rétorque de manière péremptoire Germain Laval. Que les peintres peignent, que les écrivains écrivent, semble dire Éthier-Blais. Si déjà il paraissait si difficile de reconnaître qu'un peintre pût vouloir penser, il paraît encore plus inimaginable qu'il puisse avoir quelque prétention littéraire : « [...] en connaisseur de la chose écrite, il [Robert Élie] savait que Germain Laval avait raison. Il trouvait chez Borduas ces fautes dont, à la lecture, il cherchait à se défaire dans ses propres textes » (*PE*, 342). On est donc loin de reconnaître quelque valeur littéraire que ce soit aux écrits de Borduas. Comment un peintre qui fait des fautes d'orthographe (on se rappellera que, plus haut, il peignait aussi « faute d'un langage pictural ») pourrait-il écrire ? Tout ce qui touche à l'écriture doit lui rester inaccessible, signe d'une insupportable transgression. Or, Borduas soulignera avec force dans *Refus global* le « refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement¹⁹ », et on peut se demander si son geste aurait eu le même impact s'il s'était de fait restreint au seul langage pictural et n'avait pas outrepassé les frontières de sa discipline. Contrairement à ce que soutient Éthier-Blais par la médiation de ces hommes de lettres qui cherchent à le « reterritorialiser », on peut penser qu'il y avait, précisément dans l'appropriation brute et radicale des mots chez Borduas, aux antipodes de la maîtrise savante et des normes académiques respectées par les littérateurs officiels, une brèche qui les menaçait²⁰. À l'opposé des jeux savants, des « ciselures adroites de formes vides d'émoi²¹ », le rapport aux mots de Borduas portait les mêmes choix esthétiques que sa peinture et celui qui disait vouloir aller « au bout des mots²² » révélait peut-être, à

19. Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 73.

20. Je fais ici écho à la lecture récente de Gilles Lapointe dans *L'Envol des signes* (Montréal, Fides/CÉTUQ, « Nouvelles Études québécoises », 1997, p. 272 et ss.).

21. Tenant en suspicion les « vains plaisirs littéraires », Borduas fustige dans *Projections libérantes* une certaine conception de la littérature : « Je tenterai cette troisième expérience d'écriture. Certes, on la trouvera maladroite comme si le français n'était plus bon qu'à de vains plaisirs littéraires ! [...] Je n'envie ni ne regrette vos plaisirs trouvés aux ciselures adroites de formes vides d'émoi [...] ; je n'envie ni ne regrette l'hypertrophie de votre mémoire ; je n'envie ni ne regrette ces jeux savants » (Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 82).

22. Lettre de Paul-Émile Borduas à Rachel Laforest, citée par Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 71.

certains égards, une sensibilité beaucoup plus profondément littéraire (et moderne : lui ne se laisse pas rebuter par l'illisibilité de Gauvreau) que les hommes de lettres parfaitement légitimés, tel Robert Élie, qui l'entouraient. Quoi qu'il en soit, il est clair qu'aux yeux de tous les personnages d'Éthier-Blais, un peintre ne saurait impunément jouer sur deux tableaux à la fois, et ce jugement de la doxa littéraire sur Borduas devra attendre plusieurs décennies avant d'être à son tour remis en question.

*

VEILLÉE AU CORPS

Le portrait que donne Ferron de Borduas et des automatistes est sensiblement différent, d'emblée plus irrévérencieux que celui de Jean Éthier-Blais : on y trouve des convergences sur certains points, mais aussi, on ne s'en étonnera guère, des divergences assez profondes. Ferron eut ses entrées dans le groupe par l'entremise de sa sœur Marcelle, mais il n'en fit pas partie, gardant une position d'observateur²³, jetant un regard oblique, sinon critique, sur les idées qui y circulaient. Cette distance ironique est très présente dans plusieurs textes qu'il consacra aux automatistes²⁴.

Ainsi, il est révélateur que Ferron, dès son tout premier portrait du groupe automatiste, choisisse de le représenter en train de veiller le père mort et tout occupé par sa succession. *La Mort de Monsieur Borduas*, petite comédie en un acte, présente en effet les « jeunes » en train de préparer les funérailles du Maître, en l'absence du corps du défunt qui se balade en auto en compagnie de Muriel Guillbault et qui n'est pas encore arrivé à la cérémonie donnée en son honneur (et pour cause : il est seulement ivre, ayant trop abusé de la cruche de vin). Les membres du groupe se réunissent donc pour une veillée au

23. Dans ses entretiens avec Pierre L'Hérault, Ferron, comme Germain Laval dans *Les Pays étrangers*, perçoit sa position face au groupe comme exotopique : « Mais moi, je l'ai [Borduas] vu toujours un peu du dehors » (*Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, p. 54). Dans une lettre à son frère, Marcelle Ferron évoque aussi cette frontière : « Tu ne seras jamais un automatiste, ou rien de semblable qui aurait la même méthode pour travailler — le même espoir — ton espoir est au-dehors et non pas en dedans » (lettre de Marcelle Ferron à Jacques Ferron, [mars 1947], Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS 424, boîte n° 11, chemise n° 1, l.1.98), reproduite p. 237.

24. On pense, par exemple, au texte intitulé « *Refus global* » qu'il fait paraître en 1959, où il décrit Borduas nageant « depuis quelque temps, la tête renversée en arrière, dans la couleur pure [...] dans le non-figuratif il allait le premier, suivi d'une bande de jeunes cétacés [...] quinze marsouins derrière un béluga blanc » (*L'Information médicale et paramédicale*, XI : 11, 21 avril 1959, p. 15).

corps, mais on n'est pas sûr que le mort soit bien mort : « GAUVREAU : Eh quoi ! C'est ce qui arrive : Monsieur Borduas est sûrement mort à cette heure », ce à quoi LeFebure répond que « s'il n'est pas mort », on le passera au Docteur qui l'achèvera ; plus loin, Mousseau revient sur la question et répète que « Oui, à cette heure, il est mort ». Marcelle Ferron-Hamelin s'étonne dans la dernière scène de voir entrer Borduas et Muriel : « Vous n'étiez pas mort²⁵ ? » demande-t-elle à son tour. Ce mort pas tout à fait mort, suicidé qu'on aidera à trépasser au besoin, n'est donc pas facile à enterrer : s'étant envolé « comme le Saint-Esprit²⁶ », il reste insaisissable, imprévisible aussi bien dans ses intentions (que ses disciples manipulés ne s'expliquent pas : ne s'agit-il pas de fait d'une mise à l'épreuve de leur loyauté ?), que dans ses effets (par la surprise de son retour, le Maître renverse la tragédie en comédie, la veille en party). Absent pendant toute la pièce, sauf à la fin, Borduas demeure le maître de cérémonie, pour ne pas dire le *deus ex machina* de cette petite représentation, et sa présence fantomatique ne laisse pas d'être inquiétante puisqu'il téléguide, tout en étant hors champ, toute l'action (fort mince au demeurant), car c'est sous ses ordres que s'accomplit le cérémonial. L'empressement des jeunes à prendre la relève devient, dans ces circonstances, quelque peu suspect, alors que Claude Gauvreau, affublé d'une vénérable barbe postiche²⁷ et d'un lys-sceptre²⁸ tout aussi symbolique qu'encombrant, se propose trop volontiers pour s'introniser nouveau Pape du groupe.

25. *La Mort de Monsieur Borduas*, dans Jacques Ferron, *Théâtre II*, Montréal, Déom, 1975, p. 50, 51, 52, 53.

26. *Ibid.*, p. 51. Le trait mythographique est ici on ne peut plus appuyé : nouveau messie, Borduas « ressuscite », en laissant à ses disciples la foi dans l'automatisme (« GAUVREAU : Son passage parmi nous a été rapide, mais il nous a laissés le principal, puisque par ses œuvres, nous portons en chacun de nous, une chose irremplaçable : l'automatisme »).

27. Voir, dans ce numéro, p. 246, la lettre de Marcelle Ferron qui fait allusion à la réaction de Gauvreau lisant cette scène : « il était agité, des pieds à la voix, d'un rire et le tout coupé de phrases : "Pourquoi ne me coupe-t-il pas la gorge avec un rasoir ?" » On trouve aussi dans cette lettre un passage concernant Muriel Guilbault qui éclaire certaines tensions également présentes dans *La Mort de Monsieur Borduas* (lettre de Marcelle Ferron à Jacques Ferron, [mai 1949], Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS 424, boîte n° 11, chemise n° 1, 1.1.98).

28. Dans une version plus ancienne de *La Mort de Monsieur Borduas* intitulée « L'Impromptu de Québec », Ferron fait porter ce lys par un journaliste nommé Lafcadio venu au Canada rendre hommage à Borduas chez Henri Tranquille : « Lafcadio est entré chez Tranquille avec une découpeure de journal propre à intéresser Borduas. Les jeunes gens de son milieu se présentent chez une dame avec un bouquet de fleurs et ce manque d'assurance est charmant puisqu'il s'exprime avec une délicatesse parfumée qui équivaut peut-être au lys de Saint-Joseph. Ainsi la découpeure... » (« Lafcadio est venu chez Tranquille »,

Au-delà de la farce de potache (il paraît assez clair, d'après le témoignage de Ferron, qu'une anecdote a servi de substrat à cette transposition²⁹), on ne relit pas sans un certain malaise cette petite saynète funèbre qui ne parvient pas à être seulement fantaisiste. Écrite bien avant la mort de Borduas qui surviendra onze ans plus tard³⁰, la pièce parvient, en dépit de son ton facétieux, à mettre le doigt sur un certain nombre de questions — la figure de Borduas comme père, les rapports générationnels, l'autorité exercée par la référence surréaliste, les tensions latentes entre les membres du groupe — qui sont loin d'être seulement superficielles. Sur le plan des idées, Ferron énonce déjà dans cette courte pièce un point de vue critique qui restera le sien plus tard, à savoir que les automatistes « vénéraient outre mesure André Breton et le surréalisme international et qu'ils avaient une idée exagérée de l'impact de leurs activités³¹ », bref, qu'ils se prenaient trop au sérieux, ce que traduisent ici le rituel funéraire, le déguisement des automatistes en « croque-mort[s] » et la répartie finale de Borduas « ressuscité » : « Oui, mes enfants, je tenais à commencer la soirée sur une note gaie : c'est pour cela que je me suis suicidé³². »

Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS 424, boîte n° 16, chemise n° 2, 2.2.6). Il semble, d'après des renseignements donnés par Marcel Olscamp, que le journaliste du *Canada*, Guy Jasmin, ait pu utiliser ce pseudonyme gidien dans ses articles, dont celui intitulé « *Refus global*, manifeste de l'automatisme surrationnel par Paul-Émile Borduas et compagnie » (*Le Canada*, 23 août 1948, p. 4) auquel fait ici allusion Ferron.

29. Ferron rapporte en effet l'anecdote suivante où il est question d'un catafalque : « Ce soir-là, après une dure journée [à semer de la betterave à sucre], il ne restait plus rien à boire chez Mousseau. J'avais proposé d'aller en chercher à l'église ! Nous y étions allés, LeFebure et moi. C'est difficile de pénétrer dans une église, mais nous ne voulions pas rentrer bredouilles. Nous avons finalement réussi à entrer dans la cave de la sacristie où il y avait le catafalque et une espèce de drap mortuaire. Nous avons tout rapporté. [...] Je me souviens que Mousseau avait fourré le drap dans le poêle. Ça fumait et Barbeau, fâché, le pointait du doigt en disant : "Le dadaïsme est dépassé !" J'étais allé reconduire Claude Gauvreau qui avait apporté un morceau du catafalque pour le mettre parmi ses objets automatistes. Ça a été ma contribution au mouvement, si je puis dire ! » (*Par la porte d'en arrière*, p. 58). Ferron évoque assez longuement d'autres souvenirs automatistes dans cet ouvrage : voir p. 49-60. Voir aussi *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 254-258.

30. *La Mort de Monsieur Borduas* est datée de « Sainte-Agathe, le 29 avril 1949 », alors que Ferron était au sanatorium. D'après les lettres qu'il écrivit à sa sœur Marcelle, il semble qu'il portait à l'époque le titre de « L'Impromptu de Québec ». La pièce fut publiée pour la première fois en 1968 dans *Les Herbes rouges*, avant d'être reprise dans le recueil *Théâtre II* chez Déom en 1975.

31. Ray Ellenwood, « Jacques Ferron et les Automatistes », à paraître dans *Le Premier Ferron*, textes rassemblés par Marcel Olscamp, Québec, Nuit blanche éditeur, 1998.

32. Jacques Ferron, *La Mort de Monsieur Borduas*, p. 54. Dans une lettre inédite à son beau-frère Robert Cliche datée de 1949, Ferron se moque encore de l'atmosphère compassée des soirées automatistes : « Revenons au prévenance. Au commencement de la soirée, Claude Gauvreau, qui est l'enfant

Mais c'est sur le plan des images que la pièce prend rétrospectivement des accents troublants, parce qu'elle a, malgré ses maladresses et sa naïveté, anticipé un trait mythographique majeur de Borduas, à travers cette question du suicide du peintre ingurgitant un « mélange mortel de rouge Congo, de bleu de méthylène et d'iode³³ » (Ferron se trompe seulement sur les couleurs, faisant prononcer par LeFebure l'éloge suivant : « Il est resté grand coloriste jusqu'à la fin³⁴ » ; il reprendra l'image en rectifiant les couleurs dans son propre éloge, à la mort de Borduas : « Cet art, il l'a gardé jusqu'à la fin. Parti d'ici en automne, dans toute sa magnificence, il avait perdu peu à peu ses couleurs. En dernier il ne peignait plus qu'en blanc et noir, mauvais signe. Il se sera un peu trop attardé sur le noir³⁵ »). Peu importe que cette image du peintre suicidé soit avérée dans les faits : ce n'est pas ici mon propos de corriger la fiction par la biographie ou l'histoire (notons tout de même au passage que

de chœur du "Groupe", vint nous trouver : "Avez-vous vu les toiles ?" nous demanda-t-il. Et il voulut nous entraîner les voir. Un peu comme le parent zélé dit à la famille qui rigole dans la cuisine : "Allons faire une prière au corps" » (fonds privé de Madeleine Ferron).

33. *La Mort de Monsieur Borduas*, p. 52.

34. Jacques Ferron, « Paul-Émile Borduas », *Situations*, n° 1, 1960, repris dans *Escarmouches*, t. 2, p. 13.

35. Plus tard, lors de la « vraie » mort du peintre, Ferron reviendra encore sur cette idée : « Cette mort préparée, si habilement amenée, n'est quand même qu'un accident minime ; sa carrière était depuis longtemps en sûreté » (*ibid.*). Ferron prête souvent à Borduas de tels calculs à longue portée. Il suggérera ainsi, non sans quelque lucidité, que Borduas n'était pas assez naïf pour ignorer qu'il perdrait son emploi à l'École du meuble, conséquence prévisible du manifeste : « Borduas, écrira-t-il, était un homme assez fin pour avoir calculé la portée de *Refus global*, en avoir prévu les effets et su l'utiliser à ses propres fins » (« L'Automatisme gonflé », dans *Escarmouches*, t. 2, p. 175). Cette intuition de Ferron s'appuie sans doute plus qu'il ne le dit sur certains propos de sa sœur Marcelle : « Les peintres comme les poètes qui avaient de quoi à dire ont toujours été nécessairement révolutionnaires. [...] À Montréal, des philosophes de la trempe d'un Bergson par exemple — ça n'existe pas — alors sans enfant, il faut bien faire le travail nous-mêmes — ce qui n'est pas agréable — ce qui prend du temps, ce qui va faire ficher Borduas en dehors de l'École du meuble — qui est son gagne-pain » (lettre de Marcelle Ferron à Jacques Ferron, [mars 1948], Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS 424, boîte n° 11, chemise n° 1, 1.1.98), reproduite p. 243. La publication récente de la correspondance de Borduas, notamment celle qui précède la parution du manifeste, confirme aujourd'hui cette hypothèse : voir la lettre de Borduas à Fernand Leduc datée du 16 février 1948, celle à Robert Élie datée du 18 février 1948 où il escompte, sans doute ironiquement, le « cachot » comme sanction de sa provocation, et celle à Charles Doyon du 31 août 1948 qui se termine sur ces mots : « Pussions-nous troubler tous ensemble la lourde sieste canadienne » (*Écrits II*, t. 1, édition critique préparée par André G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, p. 235, 236, 250-251).

Ferron semble avoir anticipé une tentation qui hantera effectivement le peintre quelques années après la parution de *Refus global*³⁶). Mais force est de constater que l'image de Borduas absorbant par voie orale sa peinture-ciguë, tel un nouveau Socrate, lui donne une portée exceptionnelle en tant que figure mythique et met en place un trait fondamental repris dans ses portraits ultérieurs : Borduas sera en effet souvent représenté comme littéralement dévoré de l'intérieur par sa peinture, perdant son corps en pièces détachées au profit de son œuvre. Dans le texte daté de 1960 qu'il fait paraître dans *Situations* après la mort de Borduas à Paris, Ferron revient sur cette image du corps du peintre, qui semble si problématique déjà dans la pièce, corps envolé, fantomatique, jamais à sa place, mais faisant toujours retour, et il écrit : « Monsieur 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 eu³⁷. » Le moins qu'on puisse dire, c'est que chez Ferron, comme chez Éthier-Blais, le corps de Borduas, avant ses idées et sa peinture, suscite une grande fascination. Faisant écran à la peinture, ce corps — corps mis à l'épreuve par l'œuvre, mais aussi transfiguré en elle — leur apparaît comme une énigme avec laquelle ils auront tous deux à s'expliquer, jusqu'à ce qu'il soit « désormais sans résidu ». Ferron poussera assez loin cette idée du démembrement dans *Le Ciel de Québec*, comme on le verra : sous couvert d'ironie, c'est bien à une véritable défiguration du corps de Borduas qu'il se livrera dans ses divers portraits du peintre.

Parmi cette série de variations toujours un peu différentes selon le genre emprunté (théâtre, essai ou fiction), examinons maintenant le portrait plus élaboré que Ferron consacre à « Maître Borduas » dans les *Historiettes*, texte dont il redisposera les morceaux dans *Le Ciel de Québec*. Comme souvent chez Ferron, ce texte comporte des interprétations quelque peu intempestives, pas toujours fondées sur les faits, mais qui retiennent l'attention parce qu'elles dévoilent des mécanismes de projection et d'identification assez profonds qui jouent chez l'écrivain à l'endroit du peintre, de sorte qu'on peut presque parler, à propos de certains traits, d'un autoportrait par sujet interposé. Ainsi Ferron insiste-t-il d'entrée de jeu dans ce texte sur le désir qu'aurait éprouvé Borduas de s'élever sur le plan social : « Il épousa la fille d'un homme qui avait appris le latin ; ce qui l'impressionnait sans doute, lui qui ne l'avait pas appris. Il [...] devient le

36. On sait la portée que Claude Gauvreau accordera à cette hypothèse dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope » : après le départ de sa famille de Saint-Hilaire en 1951, Borduas lui aurait, semble-t-il, confié « qu'il avait "joué" avec une arme à feu et qu'il avait failli se suicider » (*Écrits sur l'art*, p. 67).

37. Jacques Ferron, « Paul-Émile Borduas », *loc. cit.*

propriétaire d'une assez belle maison³⁸, le long du Richelieu. On le respectait à Saint-Hilaire ; avec un peu de patience, il aurait pu y devenir écrivain, un peu de piété, marguillier et commissaire d'école³⁹. » Or, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'une telle interprétation s'applique bien moins à Borduas qu'à certaines données transposées de la généalogie familiale de Ferron lui-même. En effet, certains textes autobiographiques retrouvés dans le Fonds Jacques-Ferron évoquent une semblable fascination du grand-père paternel, Benjamin Ferron, pour le latin, langue « magique » apprise par son petit-fils chez les jésuites et qu'il ne comprend pas⁴⁰. De même, l'ambition sociale, le désir de gravir l'échelle sociale revient, bien davantage qu'à Borduas, au père de Ferron, fils de cultivateur qui sortit du rang en devenant notaire et en épousant une héritière qui appartenait à une classe sociale plus élevée que la sienne (encore une fois, Ferron prête à Borduas un désir analogue à celui de son propre père, sous prétexte qu'il épouse une fille de médecin, « une demoiselle de meilleure famille que la [s]ienne », lui fera-t-il dire dans *Le Ciel de Québec*⁴¹).

On voit donc qu'il ne faut jamais se presser de lire Ferron au premier degré. Peu sûr sur le strict plan des faits rapportés, Ferron est pourtant perspicace sur un autre registre : cette infiltration autobiographique, tout en demeurant ici tout à fait implicite pour le lecteur non averti, le conduit ainsi à mettre le doigt sur un aspect important de la psyché de Borduas telle qu'il l'imagine. Analysant son respect à l'endroit de la figure du père (qui, ici encore, est bien plutôt le sien propre), Ferron est amené à formuler un paradoxe piquant, celui d'un peintre révolutionnaire demeurant toujours lui-même soumis à une autorité⁴² :

38. Ferron exagère quelque peu à propos de cette « villa blanche » familièrement surnommée « la boîte à beurre » par les habitants de la région en raison de la simplicité de sa forme. Peut-être pense-t-il à nouveau au désir de notable de son propre père qui s'établit à Louiseville en achetant une maison assez extravagante, une maison à cinq portes, « un peu tarabiscotée du chapeau » (Jacques Ferron, *La Créance*, dans *Papa Boss*, Montréal, l'Hexagone, « Typo/Récits », 1990, p. 142).

39. Jacques Ferron, « Maître Borduas », dans *Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 176. Dorénavant désigné par le sigle *H*, directement suivi de la page.

40. Voir « Son fils » et « [Mon grand-père] », dans Jacques Ferron, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée et commentée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron », n^{os} 1-2, 1997, p. 281-284 et 285-286.

41. Jacques Ferron, *Le Ciel de Québec*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 235. Dorénavant désigné par le sigle *CQ*, directement suivi de la page.

42. Éthier-Blais est sensible, lui aussi, à cette contradiction, insistant à plusieurs reprises sur le fait que Borduas, le chef, était dominé par les membres du groupe : « Borduas a du cœur, il est intelligent, mais son entourage le domine intellectuellement et l'épuise psychologiquement » (*PE*, 340). Ailleurs, Laval réitère la même idée : « Connaissez-vous Borduas ? Il y a sa taille. Il est petit. Il

« Mais ce qui le dérangea le plus, à mon avis, c'était de ne pas avoir égalé son vieux et vénéré maître, Ozias Leduc. [...] Qu'on n'oublie pas que même dans sa petite révolution, il continua d'honorer Ozias Leduc. Son refus ne fut jamais global » (*H*, 177). Loin de tuer le père (Ferron soutiendra ailleurs qu'il n'y a pas d'Œdipe québécois), Borduas admire le père, le sien d'abord, menuisier, artisan⁴³ qui n'eut « jamais d'autre maître que soi », puis le père symbolique que fut pour lui Ozias Leduc : « Dans ses deux carrières, il partira et repartira de ce père, la première fois pour conquérir une honorabilité bourgeoise, la seconde pour compléter l'artisan de l'artiste » (*H*, 178). Le peintre de la rupture la plus éclatante dans l'histoire culturelle du Québec moderne est donc replacé dans cette lecture ferronienne sous le signe de la continuité, de la filiation la plus respectueuse⁴⁴. Ferron démystifie ici l'idée d'une coupure totale : Borduas reste le fils de ses pères, en amont comme en aval d'ailleurs, car vis-à-vis de ses disciples, il résistera aussi à faire figure de père (dans la pièce, LeFebure fait d'ailleurs remarquer que « Monsieur Borduas a voulu par le cérémonial nous vieillir de vingt ans et nous permettre ainsi de nous avancer jusqu'à son âge, jusqu'à sa mort⁴⁵ »). De manière assez clairvoyante, Ferron saisit ici au

veut donc dominer par ailleurs. Bon. Cela suffit. Plus important, il est le type même du protégé : Ozias Leduc, Athanase David, Maillard, Maurice Denis, les dominicains, la religion, Dieu, sa femme. Aujourd'hui, cette merveilleuse muraille que constituent les disciples. Il domine enfin, tout en étant idéologiquement dominé » (*PE*, 335).

43. Contrairement à Éthier-Blais qui ne voit chez Borduas artisan que ce côté « dosse », c'est-à-dire une nature insuffisamment maîtrisée, Ferron fait de cette appartenance au milieu un trait exemplaire de Borduas : « [Il] avait beaucoup de respect pour les artisans et pour les gens libres, admirant, par exemple, une espèce de vieux solitaire qui, de temps en temps, louait ses soins pour gagner sa vie, un artisan libre qui ne voulait pas être surveillé et qui prenait lui-même son temps en note » (*Par la porte d'en arrière*, p. 52). Cet artisan humble qui aime le travail bien fait n'est pas sans ressemblance avec le Jérémie du « Paysagiste » dans les *Contes*.

44. La réalité fut moins idyllique que ne l'a peinte Ferron. Borduas désavoua en effet Leduc en des termes assez violents : « J'ai la certitude morale que Leduc est un être empoisonné, écrit-il à Robert Élie en 1948. Le charme de sa peinture (nature morte) est d'atteindre à force d'illusion au sentiment du néant. Seule sa couleur conserve une dyne de poids. La forme, si pleine qu'elle semble, est intouchable, irréaliste comme le refus, comme la mort » (*Écrits II*, t. 1, p. 238). Borduas évoque encore dans cette lettre (non envoyée) « sa maison [qui] est une caverne d'apostats et de larves flattant sa diabolique vanité », son « Accouplement dans un tombeau » : « Sans lui, la route opposée n'aurait pas été aussi évidente » (sur cette critique virulente de Leduc par Borduas, voir *Saint-Hilaire et les automatistes*, textes de Gilles Lapointe et François-Marc Gagnon, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 1997, p. 6-9).

45. Jacques Ferron, *La Mort de Monsieur Borduas*, p. 49.

vol chez Borduas un aspect qui éclaire de l'intérieur non seulement sa propre image de maître, mais aussi les relations qui le lient aux membres du groupe, puisqu'il n'acceptera jamais de plein gré d'assumer ce rôle, luttant contre cette figure de père et de maître autoritaire et cherchant à lui substituer plutôt celle d'une émulation fraternelle. Une autre intuition suggestive de Ferron concerne également ces rapports transgénérationnels de Borduas qui eut, selon lui, deux carrières, sinon deux vies : n'ayant pas réussi à égaler son « vieux et vénéré maître, Ozias Leduc », il « trompa cet échec et sa famille et vécut une deuxième génération, celle que normalement on laisse à ses enfants » (*H*, 176). Borduas introduit ici un brouillage générationnel où il parvient à dépasser son père spirituel en empiétant sur la génération suivante : là encore, c'est moins l'art de la rupture qui le caractérise aux yeux de Ferron que l'« art des transitions⁴⁶ », sa manière rusée de se glisser entre deux générations en tirant profit des deux à la fois, se servant de la seconde carrière pour régler les dettes symboliques irrésolues de la première⁴⁷.

En outre, battant en brèche la légende du peintre — « S'il perdit ses émoluments de professeur de dessin, le Québec continua de l'entretenir. [...] Qu'on ne vienne pas nous chanter une romance de peintre maudit et d'un génie méconnu par les siens » (*H*, 177) —, Ferron met aussi l'accent dans ce texte sur une question esthétique importante, en abordant l'œuvre même de Borduas et en interrogeant le sens de sa démarche. De fait, il opère dans ce bref texte un retournement spectaculaire de sa position : « Quant à sa peinture, elle était assez mauvaise, décréte-t-il d'abord d'un ton autoritaire. On n'en parle jamais, ce qui prouve que pour conquérir l'honorabilité canadienne, le génie n'est pas requis » (*H*, 176), avant de reconnaître, à la fin du texte, une primauté assez surprenante à la peinture : « L'homme est avant tout un visuel. Si les idées mènent le monde, les penseurs sont à la remorque des arts et tout particulièrement de la peinture » (*H*, 178), et même de lui conférer un caractère

46. « Paul-Émile Borduas », dans *Escarmouches*, t. 2, p. 13.

47. Dans *Le Ciel de Québec*, le jugement de Ferron se fait plus dur. À Orphée qui demande à Borduas : « — Pourquoi ne vous êtes-vous pas contenté d'une seule génération ? Quel droit aviez-vous à la deuxième ? On n'a qu'une vie ! » (*CQ*, 234), celui-ci répond : « — Moi, j'en ai eu deux [...] et j'étais obligé : sans la deuxième, je n'aurais été qu'un raté et je n'en avais pas la modestie. [...] Je m'en suis tiré, tant pis pour la famille, adieu ma villa blanche, en me payant une deuxième génération, celle que normalement on laisse à ses enfants » (*CQ*, 234-235). Ferron se fait donc beaucoup plus critique à l'endroit de l'empiètement de Borduas sur les deux générations, transgression qui est lourde de conséquences, comme le suggère Orphée : « Je ne vous demande pas ce que vous avez perdu, voire sacrifié, pour vous payer les deux carrières » (*CQ*, 239).

prophétique (« comme je le crois désormais, [...] le peintre devant la société » *H*, 179). Ainsi, après avoir critiqué et « dégonflé » la légende du peintre, souligné la distorsion entre son corps et son esprit (« Un petit homme poli, avec un dentier qui le gênait, un petit monsieur chauve qui s'était fait enlever l'estomac parce qu'il avait des ulcères. Et c'était ça qui vivait la révolution de tout un monde pour changer sa peinture ! » *H*, 179), après avoir moqué ses idées et ses lectures (« Je ne me suis jamais très bien entendu avec lui. Je le trouvais ennuyant. Je ne comprenais pas son jargon. En 1949, il était coiffé de Breton, du Marquis de Sade et du Docteur Mabilille, des auteurs qui ne m'alliaient pas » *H*, 176-177), Ferron fait volte-face et, contre toute attente, non sans un accent lyrique (un rare signe d'émotion chez lui), sauve la peinture de Borduas : « Je ne connaissais rien à l'art. Aujourd'hui je ne rigole plus. La peinture n'est pas une amusette » (*H*, 179). La peinture sort donc de cet exercice de démythification singulièrement remythifiée, posée comme un véritable saut épistémologique pour la société et la culture québécoises : « On ne passe pas du figuratif au non-figuratif impunément, et c'est là l'intérêt de Borduas » (*H*, 179). C'est donc ce passage que Ferron retiendra comme la conséquence majeure de l'automatisme, bien plus que le manifeste lui-même, jugé avec sévérité⁴⁸ : c'est parce qu'il a « changé sa manière de peindre » que Borduas met « tout le pays, et même les archevêques, derrière lui » (*H*, 179), une forte image de l'artiste-guide spirituel de son peuple, que Ferron reprendra par la suite mais en la corrigeant. On soulignera ici une dissension majeure qui éloigne Éthier-Blais et Ferron quant aux enjeux picturaux de l'automatisme, la non-figuration ne faisant pas l'objet d'une évaluation aussi positive chez l'un et l'autre écrivain (je reviens plus loin sur ce point).

48. Dans « L'Automatisme gonflé », un texte paru dans *L'Information médicale et paramédicale* en 1972, Ferron écrit qu'il n'avait « rien à redire alors contre *Refus global* ; j'appréciais sa gentillesse, sa naïveté, son dynamisme. Pourtant ce manifeste mal fagoté n'était pas grand-chose ». Les qualités qu'il lui reconnaît sont bien entendu à comprendre comme des antiphrases ironiques. Ferron parle plus loin, à propos des « peurs à surmonter » de la quatrième page du Manifeste, de « niaiserie » : « Il semblerait que nous étions assez niaisieux lors de la publication de *Refus global*. Nous le sommes moins, il le devient. C'est donc qu'il a fait son temps » (*Escarmouches*, t. 1, p. 177). Il est intéressant de voir que, selon la conception que se fait Ferron de l'histoire, même un texte canonique comme celui de *Refus global* n'est pas un point de référence stable : il tire son sens du présent, et des interprétations qui obligent à constamment le réévaluer. Il soulève ce faisant le problème de l'institutionnalisation et de la récupération symbolique auxquelles donne lieu la commémoration du manifeste : cinquante ans plus tard, *Refus global* a-t-il, comme le pensait Ferron il y a vingt-cinq ans, fait son temps ?

Dans *Le Ciel de Québec*, la vision de Ferron s'infléchit encore alors qu'il reprend le portrait physique de Borduas des *Historiettes* en le recontextualisant sur un fond de discussion métaphysique tournant autour de la nature même de la peinture. Ferron remanie donc, comme il lui arrive souvent de le faire, le portrait antérieur en lui donnant une tout autre perspective. En effet, si l'on reconnaît dans les chapitres XXIV et XXV l'essentiel du texte des *Historiettes*, découpé en longues tirades entrecoupées de quelques questions pour assurer la forme du dialogue, le texte ainsi déplacé dans un cadre fictionnel ne résonne pas de la même manière : le ton à nouveau change et Ferron durcit parfois jusqu'à la caricature le trait. Ainsi, dès l'ouverture du chapitre XXIV, c'est la question de l'écriture qui surgit à l'avant-plan, avec la menace de Borduas, « en sursis dans un état intermédiaire entre la vie et la mort », d'écrire un pamphlet « sur les draps de [s]on lit, avec [s]on sang » (CQ, 223). L'image du martyr prêt à s'immoler — là en buvant sa peinture, ici en écrivant avec son sang — ressurgit encore, mais loin d'en être impressionné, « on » (il s'agit d'une instance administrative des Enfers, qui garde l'anonymat) rabroue assez sèchement le peintre et on le dissuade rapidement de poser un tel geste : « — Votre pamphlet écrit, à qui l'enverriez-vous, hein ? À personne » (CQ, 223). La postérité de *Refus global* est donc ici implicitement mise en doute, le pamphlet (une réédition du manifeste ?) ne s'adressant à aucun destinataire, sa transmission aux générations futures redevenue des plus précaires. En sus, Ferron paraît aussi entériner le jugement porté par Éthier-Blais sur les velléités d'un Borduas écrivain : « Vous êtes un peintre et non un écrivain. Et puis votre situation n'a rien d'infamant, prenez-en votre parti : vous n'en avez point d'autre » (CQ, 223). On voit donc à nouveau à quel point les deux écrivains ne sont pas prêts à concéder même une parcelle de leur territoire symbolique, alors qu'eux-mêmes s'annexent la figure du peintre dans leur fiction en prenant toutes sortes de libertés. Tant Éthier-Blais que Ferron ont à cœur de séparer — et de garder le plus éloignées possible — ces deux activités de Borduas : le « seuil de l'écriture » ne peut ni ne doit être franchi⁴⁹ par le peintre...

Le décor et la mise en scène que Ferron invente pour Borduas dans *Le Ciel de Québec* vaut également qu'on s'y arrête. Borduas dispose « d'un petit logis dans une sorte de baraque — au milieu d'une grande cour intérieure où il ne faisait ni

49. À Orphée qui lui demande plus loin s'il a tenté de « rendre l'invisible », Borduas répond : « — Oui, peut-être ; en tous cas j'y ai perdu mes couleurs et j'ai fini en noir et blanc. — Au seuil de l'écriture ? Monsieur Borduas répondit : — Je dirais plutôt aux confins de la vie » (CQ, 229-230).

chaud ni froid » (CQ, 224), d'où il observe avec amusement les allées et venues des élus et des damnés entre le bâtiment de l'ouest et celui du nord. Lui qui dénonçait dans les *Historiettes* le mythe du peintre maudit, voici qu'il reprend précisément cette image dans la fiction, Borduas attendant d'être intronisé dans le panthéon qui lui octroiera l'immortalité ou précipité dans les enfers, son œuvre oubliée. On peut dire que déjà par cet emprunt à *La Divine Comédie* de Dante, Ferron remythifie avec force l'image du peintre maudit. Par ailleurs, on remarquera qu'il concrétise ici une expression déjà utilisée dans le texte de *Situations* — « Cet homme délicat, candide et rusé, avait l'art des transitions⁵⁰ » —, en la faisant passer d'un sens figuré à un sens littéral. De fait, Borduas se retrouve ici dans un entre-deux, un lieu de passage où sa renommée est beaucoup plus incertaine que dans le texte des *Historiettes* écrit une décennie plus tôt, au tout début des années soixante. En dix ans, la figure du peintre s'est considérablement altérée et sa situation est certes moins brillante : du mort pas tout à fait mort de la pièce où il était encore le meneur de jeu, à l'image de l'artiste-prophète des *Historiettes* où il prenait la tête du pays, le voici maintenant dépendant de sa collectivité, à sa remorque, derrière plutôt que devant elle.

Par ailleurs, dans ce portrait retouché, Ferron accentue aussi d'autres qualités que celles précédemment mises en valeur : au lieu d'insister sur la finesse et la délicatesse du peintre, par exemple, c'est plutôt son côté « malin » et ironique qui est mis en évidence ici, alors que le « fond de villageois » narquois remonte à la surface : « Ces allées et venues incessantes entretenaient la curiosité de Monsieur Borduas qui, faute de peindre, parce qu'il avait un fond de villageois, faisait du carreau plus souvent qu'autrement, comme une vieille femme de Saint-Hilaire [...] » (CQ, 225). Le « carreau » a remplacé le tableau, et Borduas est lui-même associé à une commère de village, ce qui en dit long sur la désacralisation en cours. Car l'essentiel du portrait tiendra ici, plus encore qu'à la représentation du corps du peintre se décomposant (image déjà assez dérangeante en elle-même), aux propos quelque peu décousus que Ferron mettra dans la bouche de Borduas. Dans son petit logis, antichambre de l'enfer, le peintre recevra en effet la visite de trois éminents personnages, venus de mondes et de temps différents : Cyrano de Bergerac, Paterson Ewen et Saint-Denys Garneau, avec lesquels il aura des entretiens. Les rapports de Ferron à Saint-Denys Garneau ayant déjà fait l'objet de nombreux

50. *Escarmouches*, t. 2, p. 13.

commentaires⁵¹, je me concentrerai ici surtout sur les rencontres plus inattendues de Borduas avec Cyrano de Bergerac et le peintre Paterson Ewen⁵². Ces deux figures sont d'ailleurs reliées par le fil d'une réflexion métaphysique sur la peinture, de construction baroque (et il faut l'admettre, à certains moments, assez difficile à suivre), où « De Gassendi à Einstein, le monde avait considérablement changé » (CQ, 228). Reprenant l'idée esquissée dans les *Historiettes* d'un saut qui aurait été accompli par Borduas lorsqu'il passe de la peinture figurative à l'abstraction, Ferron lui donne dans *Le Ciel de Québec* une portée beaucoup plus ample, qui lui permet d'explicitier pourquoi, au juste, « la peinture n'est pas une amusette ». Sous ses dehors fantasques, le débat est plus sérieux qu'il n'y paraît puisqu'en remontant jusqu'à la Renaissance il s'agira ni plus ni moins que de souligner à nouveau la primauté de la peinture sur l'écriture : « Ce n'est pas l'écriture qui a hissé la vue au premier rang dans l'ordre des sens, dira Paterson Ewen ; au Moyen Âge, l'ouïe, le toucher, l'odorat prévalaient : c'est la peinture qui, pour la première fois, grâce à la perspective linéaire, a pu représenter l'espace, nonobstant ses trois dimensions, sur un tableau qui n'en avait que deux » (CQ, 230).

Mais avant d'aller plus avant dans cette discussion esthétique, il faut dire un mot de la rencontre pour le moins surprenante de Borduas avec Cyrano de Bergerac⁵³. Cette scène est

51. Voir, entre autres, Laurent Mailhot, « Ferron devant la poésie et les mythes du poète », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », n^{os} 9-10, 1992, p. 42-47 ; Antoine Sirois, « Un Orphée québécois : Saint-Denys Garneau. *Le Ciel de Québec* de Jacques Ferron », dans *Mythes et symboles de la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 97-106 ; et Brigitte Faivre-Duboz, *La Hantise de la poésie dans l'œuvre de Jacques Ferron : Saint-Denys Garneau et Claude Gauvreau*, mémoire de maîtrise, Dalhousie University, 1995. Sur les rapports Borduas/Saint-Denys Garneau, voir aussi Gilles Lapointe, « De Saint-Denys Garneau à Paul-Émile Borduas : le transfert épistolaire de Robert Élie », dans *Les Facultés des lettres. Recherches récentes sur l'épistolaire français et québécois*, Centre universitaire pour la sociopoétique de l'épistolaire et des correspondances, Département d'Études françaises, Université de Montréal, 1993, p. 211-227.

52. Ferron évoque à plusieurs reprises Paterson Ewen qui fut son ami et dont il dit avoir acheté le premier tableau (voir « Les malheurs de l'écrivain », dans *Papiers intimes*, p. 439). Né en 1925, Paterson Ewen est aujourd'hui considéré comme un des peintres les plus importants du Canada. Jeune peintre, il fréquenta de manière indirecte le groupe des automatistes, puisqu'il était à l'époque marié à Françoise Sullivan. Paterson Ewen partage avec Ferron d'avoir été confronté à la maladie mentale, ayant traversé plusieurs dépressions. La folie est d'ailleurs présente dans l'entretien : « Paterson Ewen se plaint du tableau de lui-même, réalisation en soi, détaché de toute réalité, schizoïde en quelque sorte, sinon schizophrénique » (CQ, 228).

53. Cette rencontre inopinée, qui apparaît comme une pure fantaisie de la part de Ferron, trouve sa source dans une esquisse ancienne, *Les Rats*, une « comédie héroïque en cinq actes » qu'il rédige en 1947. Dans cette pièce toujours inédite, Cyrano de Bergerac est aussi un personnage étranger à l'action qui surgit

surtout source de comique visuel, cohabitation carnavalesque qui fait soudain communiquer des univers hétérogènes. Cette apparition anachronique, toute fantaisiste soit-elle, n'est pas pour autant insignifiante. D'une part, la figure de Cyrano souligne déjà elle-même le caractère mythographique de la scène, puisque sur le plan rhétorique, Bergerac représente précisément les traits — grandiloquence, démesure, hyperbole, images ampoulées — que Ferron va « dégonfler » dans l'automatisme. D'autre part, cette figure est le prétexte à une levée de la censure alors que la vision ferronienne se fait beaucoup plus railleuse à l'endroit de Borduas, puisque Ferron le représentera ici édenté, ayant laissé sur sa table de chevet « ses dentiers dans un verre d'eau » (CQ, 226). Son visiteur qui n'a jamais vu une telle invention moderne, examine avec admiration cette prothèse dentaire et va jusqu'à l'essayer. L'image est beaucoup plus irrespectueuse que dans les portraits précédents : Ferron pousse jusqu'à l'absurde, et non sans agressivité, l'idée de la décomposition déjà présente dans les autres textes et montre Borduas tombant littéralement en morceaux.

Dites-moi, lui demandera Bergerac avant de prendre congé, avez-vous d'autres morceaux détachables ?

— Oui, l'estomac. Du moins, on me l'a détaché, mais on ne me l'a pas remis.

— De sorte que, si je vous comprends bien, Monsieur de Borduas, vous n'auriez plus d'estomac.

— Non, Monsieur de Bergerac.

— Quel dommage !

— Vous savez, ici, c'est un dommage qu'on ne ressent guère. Je donnerais volontiers quelques autres morceaux pour en finir. (CQ, 227)

La conversation prendra fin de manière assez abrupte, Bergerac traitant Borduas de « plus grand fou de notre baraque-ment » (CQ, 228) — de manière analogue, Orphée/Saint-Denys Garneau le traitera plus loin d'« odieux » (CQ, 239), ce qui confirme un certain durcissement du ton. Quoi qu'il en soit, l'image du corps de Borduas en pièces détachées, où la prothèse

au troisième acte, « au centre exact de l'œuvre [...] pour rappeler aux comédiens qu'ils se trouvent sur une scène de théâtre » (Marcel Olscamp, *Le Fils du notaire. Jacques Ferron 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Fides, 1997, p. 333). Cyrano de Bergerac opère une rupture analogue dans *Le Ciel de Québec* où il interrompt aussi l'intrigue et où rien ne laisse présager son arrivée. Remarquons par ailleurs que Cyrano de Bergerac est un familier de l'univers de *Beauté baroque* de Claude Gauvreau : il est possible que son retour dans *Le Ciel de Québec* soit un emprunt non marqué de la part de Ferron. Par ailleurs, la filière baroque n'est pas étrangère à l'automatisme : on hésitera un temps sur ce terme avant d'opter pour automatisme « surrationnel ».

ruine toute idée d'intégrité et d'unité physique (une idée qui n'est peut-être pas sans conséquence pour être admis au ciel), prend dans ce texte un relief singulier. S'attaquant tout particulièrement à la bouche et à l'estomac du peintre, Ferron touche le corps pulsionnel de Borduas, ses fonctions vitales (les zones des pulsions primaires où la nourriture, la parole, la satisfaction et le plaisir érotique sont étroitement reliées entre elles) et il en exhibe la fragilité. Il s'agit bien de toute évidence dans cette image de désacralisation parodique, mais il est clair que la figure de Borduas est ici soumise à un traitement choc, qui dénature son image physique. Prenant le contrepied d'une certaine image officielle du peintre qui le représente de manière austère, pour ne pas dire idéalisée, Ferron déconstruit ce corps avec un mordant inhabituel (c'est lui qui montre les dents dans ce portrait, si l'on peut dire) pour le rompre, le désagréger, en accélérer la décomposition jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien, qu'il soit « désormais sans résidu » comme il le souhaitait déjà dans son éloge funèbre de 1960 (on est ici aux antipodes de la monumentalisation, mais on n'a peut-être pas complètement évacué de cette dissection l'idée d'un reliquaire...). Quoi qu'il en soit, après une dénaturation aussi radicale qui prend littéralement son corps à parti, Borduas ne nous apparaît plus tout à fait de la même façon et il ressort transformé par cette vision à la fois comique et grotesque.

La conversation de Borduas avec le peintre Paterson Ewen entraîne quant à elle le lecteur dans une tout autre direction, délaissant le portrait physique pour les hautes sphères intellectuelles. C'est Paterson Ewen qui mène la conversation, Borduas étant à plusieurs reprises destitué de sa position de maître (« Maître Borduas parut surpris », « Les lèvres de Monsieur Borduas bougèrent, comme s'il avait quelque chose à ajouter », *CQ*, 230), hésitant, « se ravisant », peu sûr de lui (« — Et le coq ? risqua Monsieur Borduas, pas tellement sûr de la pertinence de sa question », *CQ*, 230). La dépréciation de l'image de Borduas comme maître à penser se poursuit toujours dans ce second entretien, son autorité intellectuelle, son aptitude légendaire à jouer avec les idées, sa capacité brillante de raisonnement se trouvant singulièrement affaiblies dans cet échange où il apparaît plutôt comme un élève appliqué. De fait, c'est Paterson Ewen qui élaborera ici une vaste théorie sur la nature de la peinture, conception moins esthétique qu'eschatologique puisqu'elle « englobe tout, le temps, l'espace, l'homme et le monde » (*CQ*, 231).

Plutôt que de discuter les propositions énoncées par les deux peintres, je voudrais attirer l'attention sur la manière dont Ferron « parle peinture ». D'abord, on remarquera que toute cette métadiscussion est une amplification de l'idée formulée dans le texte des *Historiettes* sur le passage de la figuration à

l'abstraction, que Ferron avait posée comme la mutation la plus significative accomplie par Borduas : il le compare ici, rien de moins, au saut épistémologique qui s'est produit à la Renaissance. Cette analogie peut certes *a priori* paraître assez ténue⁵⁴, mais elle tient davantage si on la considère du point de vue d'une réflexion sur le temps — et la peinture, c'est très clair, est liée pour Ferron à un temps long, sinon à l'éternité même⁵⁵. De fait, si Ferron opère ici un détour par la Renaissance pour penser l'automatisme québécois, c'est qu'il remet en question l'idée reçue selon laquelle *Refus global* marquerait de manière absolue l'entrée dans la modernité. Ferron s'est toujours montré assez circonspect à l'endroit d'une telle vue, qu'il jugeait exagérément simpliste. L'automatisme est un événement important à ses yeux non parce qu'il inaugure une modernité à courte vue, si l'on peut dire, une modernité orientée vers l'avenir et portée par la notion de progrès, mais au contraire parce qu'il plonge loin en arrière et brasse les temps, « passé, présent et futur », amorçant une transformation aussi fondamentale que celle qui s'est jouée à la Renaissance. Par ailleurs, sans accorder un crédit exagéré à cette leçon d'esthétique, on s'aperçoit que ce recours à la Renaissance n'est pas aussi gratuit qu'il n'y paraît. Sans le dire clairement, Ferron donne ici la réplique à Borduas qui conspu violemment dans *Refus global* la Renaissance comme le moment historique où « l'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales » et où « L'esprit d'observation succède à celui de transfiguration⁵⁶ ». Loin de poser la Renaissance seulement comme le point d'émergence de la rationalité scientifique, Ferron cherche plutôt à montrer que cette mutation

54. Ferron précise cette analogie dans les entretiens avec Pierre L'Hérault : « Il y a des arts qui sont pour ainsi dire précurseurs. Je pense, par exemple, à la peinture sous la Renaissance, avec la mise en place du monde grâce à la perspective linéaire. Il est sûr que cette mise en place du monde a donné naissance à la formation de certaines idées. Il se peut que ce soit la même chose dans le cas de Borduas. Il a été un précurseur, non seulement pour la peinture, mais aussi pour les écrivains et les penseurs » (*Par la porte d'en arrière*, p. 59).

55. Le peintre, pour Ferron, est le maître du temps, comme le suggère ce fragment de lettre : « Quand mon ami Paterson ne peignait pas, il chevauchait sa chaise, accoudé au dossier, son bracelet-montre sous les yeux. Il avait l'habitude alors de discourir sur le temps, passé, présent et futur » (Jacques Ferron, lettre inédite à Jean-Marcel Paquette, 31 janvier 1969).

56. Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 71. « La méthode introduit les progrès imminents dans le limité. [...] Nos instruments scientifiques nous donnent d'extraordinaires moyens d'investigation, de contrôle des trop petits, trop rapides, trop vibrants, trop lents ou trop grands pour nous. Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité. / L'écartèlement entre les puissances psychiques et les puissances raisonnantes est près du paroxysme » (*ibid.*, p. 71). Il est aussi question dans ce passage du *Ciel de Québec* de l'œil du peintre devenu un « instrument grossier » face aux « lunettes de plus en plus perfectionnées » permettant d'aller « vers l'infiniment petit et l'infiniment grand » (CQ, 232).

s'accompagna aussi d'une régression tout aussi importante : « Ce fut par cette régression que le peintre se trouva collé au mur coloré et finit de la sorte par le traverser » (CQ, 232).

L'analogie entre la révolution automatiste et la Renaissance s'éclaire donc par cette régression de la peinture vers son matériau originare, la couleur pure⁵⁷. Comme le dit encore Paterson Ewen, « De la représentation de l'espace on est passé à celle de la lumière » (CQ, 232) et le peintre désormais cherchera à « retrouver l'éblouissement des premiers jours devant l'écran lumineux », il aura « un œil neuf qui n'a pas appris à voir » (CQ, 232). Dans un fragment d'un texte autobiographique où Ferron évoque en des termes analogues la peinture de sa tante Irène (mais ses tableaux ressemblent curieusement davantage à ceux de sa sœur Marcelle), il reviendra sur cet élément, pour lui essentiel, de la peinture automatiste : « Tes tableaux ne sont que jeux de couleurs. L'absence de sujet ne me gênait plus, au contraire. [...] C'était l'espace élémentaire, la lumière brute que mon œil trop savant, plus habitué à penser qu'à voir, avait oubliés. Je me suis retourné vers les tableaux comme un jeune chien⁵⁸ ». Il y aurait beaucoup à dire sur cette appréciation de Ferron de la peinture automatiste, d'autant qu'elle s'appuie plus qu'il ne l'avoue sur certains commentaires de Marcelle Ferron sur ses propres tableaux, comme celui qu'on trouve dans ce passage d'une lettre datée de mai 1949 : « Il est des jours comme hier, où je peins ; je sors du néant des formes, des couleurs — c'est facile et pénible en même temps. Une toile est terminée, je continue, je l'enlaidis, puis dans un mouvement qui va s'accéléralant je la détruis. Je lui jette mes couleurs par la tête, comme un enfant impuissant — et c'est réellement de l'impuissance⁵⁹. » Plusieurs éléments de cette lettre ont pu frapper

57. Dans « Allou Hamalin ou la peinture automatique [sic] », texte inédit reproduit dans ce numéro (p. 255-257), Ferron insiste encore sur l'importance de la couleur en s'en moquant : « Nos peintres de diverses dénominations, automatistes, jaunistes, rougistes, affolistes, affolantistes, sont d'accord sur un point [...] » (Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS 424, boîte n° 16, chemise n° 12, 2.12.37).

58. Jacques Ferron, « Ma glorieuse tante », dans *Papiers intimes*, p. 382. Ferron fait allusion dans cette dernière image à un passage de *Croc-Blanc*, de Jack London, dont il s'était servi dans un autre texte, intitulé « Le tableau » (*Escarmouches*, t. 2, p. 60-63), contemporain de la rédaction du *Ciel de Québec*.

59. La référence à l'enfance, qui confirme encore l'importance de la régression consentie par l'artiste, est, on le sait, une idée maîtresse de l'automatisme. Dans une autre lettre, Marcelle Ferron précise ce principe : « Dans la peinture de l'enfant il y a l'essentiel — ce qui est pour moi l'essentiel — qualité sensorielle — fait de rien, d'imperceptibles qui se sentent. Trop d'artistes perdent cette qualité, l'accent étant uniquement porté sur ce qui fait qu'ils sont "tel homme" = leur intelligence. Donc je disais que Borduas tente la grande aventure, la parfaite maîtrise — peinture d'enfant et d'homme — l'âge de pierre et le xx^e siècle » (lettre de Marcelle Ferron à Jacques Ferron, [mai 1949], Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS 424, boîte n° 11, chemise n° 1, 1.1.98), reproduite p. 249.

l'imagination de Ferron et contribuer à la représentation qu'il se fait de la peinture automatiste : la spontanéité du geste, le retrait de toute intentionnalité, le risque de destruction qui accompagne la création, l'art comme espace psychique permettant de retrouver les pulsions primaires de l'enfance...

On observera que lorsqu'il parle de la peinture, contrairement à ce qui se passe avec l'image physique de Borduas, Ferron perd tout ton impertinent et devient très sérieux ; il a même tendance à voir la toile automatiste comme une création pure, à l'égal du geste du démiurge (il transférera aussi cette idée dans les propos d'Ewen : « Étions-nous des dieux pour pouvoir œuvrer ainsi ? Ou étions-nous des fous ? » *CQ*, 232). La toile automatiste abolit pour Ferron la hiérarchie entre émotion et raison (« mon œil trop savant, plus habitué à penser qu'à voir »), entre perception sensible et pensée, et renvoie à un espace psychique primordial remontant à l'enfance, sinon à l'origine (il s'agit de se retourner comme un chiot vers « l'espace élémentaire », « la lumière brute » qu'on avait « oubliés »). Sans aller jusqu'à un exercice d'*ekphrasis* en bonne et due forme de la peinture automatiste, exception faite de quelques descriptions ironiques des toiles de Marcelle⁶⁰, Ferron est sensible à certaines qualités fondamentales du matériau pictural — la lumière, la couleur, l'espace⁶¹ —, données qu'il interprète de manière très différente des personnages d'Éthier-Blais. Chez Ferron, le tableau automatiste est l'occasion de retrouver, à travers une anamnèse, un espace perceptif archaïque perdu depuis l'enfance : « collé au mur coloré », le peintre tente de traverser le « mur des apparences », de passer du dehors au dedans du tableau si l'on peut dire, alors que dans les salons mondains des *Pays étrangers*, on n'aborde jamais le tableau du côté du peintre, on demeure résolument de l'autre côté du mur, à l'extérieur du geste de la création. Malgré qu'ils en aient, ces spectateurs bourgeois

60. Voir « Allou Hamelin ou la peinture automatique » et ce passage d'une lettre où Ferron fait un portrait de chaque membre de sa famille : de Marcelle, il écrit qu'« elle l'a dirigée [sa fougue] vers les arts où, en toute tranquillité, elle peut se permettre les pires excès, l'horreur de l'incendie, les arbres affolés courant dans la prairie, des femmes rouges, des hommes verts, des serpents et des vampires. Marcelle réussira peut-être à devenir peintre, mais même si elle atteint à la célébrité, je ne risquerai jamais de poser devant elle : elle serait capable de me sortir un serpent du nez, de m'ouvrir le crâne et [de] montrer à l'univers qu'il n'y a rien » (lettre de Jacques Ferron à Joseph-Alphonse Ferron, 21 décembre 1946, dans *Papiers intimes*, p. 259).

61. On lira avec intérêt la lettre de Claude Gauvreau à Borduas, 11 avril 1954, reproduite dans ce numéro, p. 278, où Gauvreau énumère les principales données de la peinture : « l'unité de la lumière, la sensibilité de la matière, la singularité de l'invention ». Ce sont exactement ces mêmes qualités qui retiennent l'attention de Ferron dans cette discussion métaphysique, qui doit peut-être plus à Claude Gauvreau qu'il ne l'avoue.

demeurent, comme le veut le titre, « étrangers » aux véritables enjeux de la révolution automatiste et ne comprendraient certes pas les propos de Borduas et de Paterson Ewen lorsqu'ils disent vouloir « donner forme à un monde invisible qui n'a de commun que la lumière avec celui de la peinture figurative (CQ, 61) ». La couleur, « même diffuse et incohérente » (CQ, 232), n'est jamais perçue chez Ferron de manière négative : elle est pour lui l'élément fondateur de la peinture⁶², un élément sensuel, nourricier même, qu'il n'hésite pas à comparer dans un autre texte au lait maternel, notant qu'« on répugne à se trouver face à face avec cet élément essentiel, pour ainsi dire divin, qui est la vie même de notre planète⁶³ ». Alors que Ferron voit le sujet comme un masque qui éloigne de l'essence du tableau, Éthier-Blais continue d'interpréter la non-figuration des toiles automatistes en termes mimétiques, en déplorant le caractère informe de la couleur comme un signe échappant à toute raison (« œuvres délirantes », disait d'elles Germain Laval). De manière très significative, Ferron dit très exactement le contraire d'Éthier-Blais sur ce point capital : ce n'est pas la couleur qui rend l'œuvre informe, c'est « Ce qui est sans forme [qui] est sans couleur » (CQ, 232), adoptant ainsi un véritable point de vue de peintre sur la question. Chez Ferron, la couleur, promesse de la « transformation continuelle » pour emprunter à Borduas, est elle-même « renaissance », processus infini d'où « devaient nécessairement renaître d'autres formes et parmi les échafaudages un nouvel édifice » (CQ, 232).

Si la perte de la figure dans les « bouquets atomisés » automatistes provoquaient le dégoût chez les personnages des *Pays étrangers*, il est donc loin d'en être de même chez Ferron qui tente, dans cette conversation fictive de deux peintres, de s'affronter au matériau lui-même et de montrer que « Les rapports entre le peintre et son sujet sont subtils et enchevêtrés⁶⁴ ». Ainsi, en dépit des coups de griffes dont il ne se prive pas dans

62. « Or, qu'est-ce que la peinture ? C'est la représentation de la lumière, une entreprise qui a déjà semblé blasphématoire à des esprits religieux. Pourtant alors le sujet masquait la lumière. La peinture non figurative est autrement plus audacieuse » (« Le tableau », dans *Escarmouches*, t. 2, p. 60).

63. Ferron élabore cette idée de la lumière-lait en s'appuyant sur une image de *Croc-Blanc*, de Jack London. Des chiots dans l'obscurité d'une caverne débouchent peu à peu devant « un mur doré qui les éblouit » : « Peu à peu ils s'y font. Le mur est impalpable. Sa matière chaude évoque le lait de leur mère. Les voilà debout, incertains sur leurs pattes ; ils plongent le museau dans la lumière. De leurs petites gueules ils cherchent à boire et même à mordre » (« Le tableau », dans *Escarmouches*, t. 2, p. 60). Le même passage est repris dans « Ma glorieuse tante » (*Papiers intimes*, p. 381). De manière intéressante, la peinture est liée chez Ferron à un fantôme d'oralité, à une pulsion primaire, ce qu'on trouve également dans son portrait « mordant » de la bouche de Borduas.

64. « Le tableau », dans *Escarmouches*, t. 2, p. 60.

ses portraits physiques de Borduas, même s'il est plus impertinent — et peut-être même justement parce qu'il l'est —, Ferron s'approprié les questions de l'automatisme de manière plus dynamique que Jean Éthier-Blais. Même si son traitement apparaît à l'occasion outrancier (Ferron ne fait certes pas preuve du « bon goût » auquel tient tant Éthier-Blais) et s'il se perd dans des spéculations métaphysiques au sujet de la peinture, Ferron rompt avec une représentation académique du peintre et de l'art, il reconnaît non seulement au peintre le droit de penser (c'est ainsi qu'il choisit de représenter Borduas), mais aussi que la toile est elle-même un véritable instrument de réflexion. Autrement dit, il reste sensible à la vérité de l'événement automatiste, à savoir qu'il s'agit pour l'artiste d'« inventer son monde à soi, [de] peindre ce qu'on n'avait jamais vu et qu'on apercevait pour la première fois en le peignant » (CQ, 232). Ainsi recueille-t-il, lui, l'héritier illégitime, paradoxalement l'héritage automatiste en en faisant un principe essentiel de l'œuvre esthétique, qu'elle soit picturale ou littéraire, et cela même si les moyens de l'écriture restent à ses yeux plus limités.

Car si Ferron et Éthier-Blais sont on ne peut plus éloignés dans leur manière de goûter la peinture automatiste, ils s'accordent cependant pour lui reconnaître un net privilège sur l'écriture : les deux écrivains placent en effet la peinture du côté de l'éternité, alors que l'écriture est renvoyée du côté de l'éphémère, vouée à un recommencement des plus incertains (« quelle est la signification de nos grimoires ? » se demandait avec inquiétude Paterson Ewen). De manière significative, Éthier-Blais et Ferron, en s'interrogeant sur les limites et différences à l'œuvre entre peinture et écriture, concèdent tous deux l'avantage au matériau pictural : il semble acquis pour l'un comme pour l'autre que la peinture travaille « en dedans » du sujet, l'écriture n'accédant à la réalité qu'« au dehors », comme le décrétait jadis Marcelle Ferron de manière lapidaire. En outre, si le peintre peut passer de la figuration à la non-figuration, il n'en va pas de même pour l'écrivain qui, malheureusement, ne saurait « traite[r] la langue comme si elle était de la lumière⁶⁵ ». La peinture seule peut franchir ce seuil, ouvrir le paysage, déployer « le petit univers trop simple, trop cohérent, trop restreint où j'évo-luais », comme le dira le jeune narrateur ferronien devant les toiles de sa tante : « C'était peut-être, en moi-même, une autre forme de vie qui n'arrivait pas à naître ou, au dehors, un autre univers sur lequel, justement, dans leurs encadrements, comme

65. Ferron définira souvent ainsi le projet de Gauvreau : « il voulait transposer dans le langage la peinture qui se passe du figuratif » (*Par la porte d'en arrière*, p. 294). Voir « Un Charlus qui n'aurait pas été garçonniér », dans *Les Lettres aux journaux*, p. 518.

des fenêtres, tes tableaux dormaient⁶⁶... » C'est précisément parce que Borduas a réussi ce passage, cette « projection libérante » du moi au dehors, c'est parce qu'il a su donner naissance à « une autre forme de vie » qu'il a été « un précurseur, non seulement pour la peinture, mais aussi pour les écrivains et les penseurs⁶⁷ ». Ces portraits littéraires, à travers toutes leurs ambivalences, leur envie et leur admiration, leur désir d'appropriation ou d'exclusion montrent à l'évidence que Borduas fut pour chacun de ces écrivains une figure qui les a forcés à leur tour à peindre et dépeindre, à tenter d'écrire, même modestement, même à leur corps défendant, la peinture, que ce soit en pignochant, en portraiturent, en brossant rapidement, en historiant une fresque, ou même à l'occasion en barbouillant grossièrement l'image du Maître. Ces constructions fictives ne coïncident pas avec l'image publique de Borduas, elles ne servent aucune vérité supposée, biographique ou historique, mais elle sont pour cette raison même un détour nécessaire à toute compréhension en profondeur de l'automatisme. Et de manière plus essentielle encore, ces représentations permettent, en déplaçant les perceptions acquises, en leur en substituant d'autres, de retrouver la question-source par excellence de toute création. « Qu'est-ce que voir ? » (CQ, 230) demandait Paterson Ewen : question fondamentale, valant aussi bien pour les peintres que les écrivains.

66. Jacques Ferron, « Ma glorieuse tante », dans *Papiers intimes*, p. 382.

67. Jacques Ferron, *Par la porte d'en arrière*, p. 59.