

L'automatisme Un lieu d'égalité pour les femmes?

Patricia Smart

Volume 42, Number 170, Spring 1998

Les 50 ans du Refus global

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53224ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Smart, P. (1998). L'automatisme : un lieu d'égalité pour les femmes? *Vie des Arts*, 42(170), 42–46.

un lieu d'égalité pour les femmes?¹

Patricia Smart

L'ANALYSE DE QUELQUES TABLEAUX DE MARCELLE FERRON FAITE PAR PAUL-ÉMILE BORDUAS AU MOMENT DE LA PREMIÈRE RENCONTRE ENTRE LES DEUX ARTISTES EN 1946 OFFRE UNE IMAGE DE TOUT LE PARADOXE DU RAPPORT ENTRE LES FEMMES ET L'AUTOMATISME – ESTHÉTIQUE QUI, TOUT EN LES ÉLOIGNANT DES PRÉOCCUPATIONS SPÉCIFIQUEMENT « FÉMININES » QU'ELLES POUVAIENT AVOIR, A LIBÉRÉ LA CRÉATIVITÉ DES FEMMES D'UNE FAÇON SANS PRÉCÉDENT DANS L'HISTOIRE DE L'ART AU QUÉBEC.



Marcelle Ferron
Yba, 1947
Huile sur carton



Il n'y a aucun doute que pour Ferron, les figures féminines des tableaux qu'elle peignait avant sa rencontre avec Borduas, figures qu'elle appelle ses « bonnes femmes », correspondaient à la recherche de son identité de femme et d'artiste. Et pourtant pour Borduas, ces femmes n'étaient que « de la littérature ». Selon lui, l'aspect authentique des tableaux se trouvait, non pas dans les figures humaines faites au pinceau, mais plutôt dans les textures et les couleurs des cimetières qui constituaient le fond du tableau, et que Ferron avait peintes au couteau :

« Il a regardé mes tableaux et il m'a dit :
« Ça c'est de la littérature; ça c'est de la peinture. » Parce que mes bonnes femmes, mes êtres symboliques, ils étaient mis dans des cimetières. Mais les cimetières, c'était tout peint au couteau, très coloré et très spontané. L'écriture est très joyeuse... Alors il a dit : « Les cimetières, ça c'est de la peinture, mais les bonnes femmes, c'est de la littérature. Alors venez à l'École du Meuble, je vais vous montrer des Matisse, je vais vous apprendre à lire un tableau, à lire un dessin ». Pour moi, ça a été la révélation². »

Dans cet intérêt porté à la couleur, la texture ou la joie qui émergent spontanément sur la toile, *avant* tout effort de représentation thématique ou symbolique, il y a en miniature tout le programme automatiste, et peut-être une première clé pour comprendre son effet libérateur sur la créativité des femmes. Une étude de leur participation au groupe permet de constater à quel point l'esthétique automatiste, par son insistance sur le caractère unique et précieux des pulsions émanant de l'inconscient de chaque être humain, a facilité l'accession des femmes à leur propre voix créatrice. Une étude sur les femmes et l'automatisme par Rose-Marie Arbour³ montre que les femmes peintres n'ont pas été complètement négligées par le monde des arts visuels dans les décennies précédant l'automatisme, et sans doute l'idée que les arts visuels et décoratifs faisaient partie de l'univers traditionnel de la femme explique-t-elle cette relative ouverture.

ÉGALES OU MARGINALES? UNE QUESTION DE PERCEPTION...

Mais ne nous y trompons pas : l'automatisme était un mouvement et une philosophie centrés sur l'homme. Loin de se définir comme féministes à l'époque automatiste,

ces jeunes femmes s'identifiaient pleinement à « l'homme » générique dont parle le manifeste. « Ce que Borduas défendait, c'était la liberté pour l'homme de s'épanouir comme homme », dira Françoise Sullivan dans un langage typique, tout en ajoutant : « Je n'ai jamais pensé ne pas faire quelque chose parce que j'étais une femme; je le faisais tout simplement⁴ ». Plutôt que d'insister sur la différence des femmes, le groupe automatiste semble avoir pris pour acquis leur égalité, leur donnant confiance en elles-mêmes et la conscience que leur travail artistique était presque une mission de libération dans un pays où trop de gens tremblaient encore devant les règles et la censure.

Pourtant, malgré l'insistance de presque toutes les femmes et les hommes automatistes quant à l'égalité des femmes dans le groupe, on se demande s'il est vraiment possible qu'un groupe ait existé dans les années 1940 – au Québec ou ailleurs – où les femmes auraient joui d'une égalité totale. Ferron est peut-être plus réaliste que les autres quand elle dit avec sa nonchalance habituelle, « Dans le groupe, sur à peu près quinze personnes, disons le noyau, il y avait sept femmes; c'était une sérieuse de proposition. Et égal à égal [...] On avait notre opinion, on avait notre réalité [...] Les gars pouvaient manifester leur misogynie ou leurs problèmes de tous ordres, c'était personnel. Chose certaine, on avait le droit à l'existence nous, comme peintre, comme danseuse⁵ ».

Quelles que fussent les perceptions des femmes elles-mêmes, l'histoire officielle de l'automatisme s'est constituée dès les premières expositions du groupe en 1946 et 1947 comme l'histoire d'un groupe de peintres (et non pas d'individus œuvrant dans plusieurs arts différents), et, qui plus est, de peintres mâles. Aucune femme n'a participé à ces expositions, bien que les deux expositions à l'étranger (celle tenue au Studio Franziska Boas à New York en janvier 1946 et celle de la galerie Luxembourg à Paris en juin-juillet 1947) fussent organisées par des femmes (Françoise Sullivan à New York, et Thérèse Renaud à Paris). Il semble bien qu'à l'intérieur du groupe aussi bien que dans la critique journalistique et universitaire qui s'est peu à peu établie autour de l'automatisme, il régnait une certaine hiérarchie, privilégiant la peinture sur les autres arts, et les hommes sur les femmes.

À ce propos, on ne peut passer sous silence certains écrits de Borduas, qui indiquent qu'il voyait les jeunes *hommes* du groupe comme ses « fils spirituels » et n'accordait aux femmes qu'un statut accessoire, ni l'absence de femmes dans les expositions automatistes de 1946 et 1947. Commentant sur cette absence, et sur l'importance de ces expositions dans l'image de l'automatisme qui passera à la postérité (celle d'un mouvement uniquement consacré à la peinture), Rose Marie Arbour va jusqu'à dire que « les femmes ne durent qu'au fait d'avoir signé le *Refus global* [...] d'être reconnues comme automatistes et, conséquemment, de passer à l'histoire comme faisant partie de l'avant-garde québécoise [...] Les femmes sont absentes en tant que peintres et les autres formes d'art comme la poésie, la danse et le théâtre, n[e] sont pas considérées [dans les histoires de l'automatisme]⁶ ».

DES EXPOSITIONS SANS FEMMES

Il n'y a aucun doute que les quatre expositions automatistes de 1946 et 1947 (celle tenue à New York en janvier 1946, les expositions de la rue Amherst en avril 1946 et de la rue Sherbrooke en février 1947, et celle de la Galerie du Luxembourg à Paris en juin-juillet 1947) ont joué un rôle préminent dans l'établissement d'une perception de l'automatisme comme un mouvement de peintres masculins, comme l'affirme Rose Marie Arbour. Mais l'absence



Madeleine Arbour
Sans titre, 1946
 Musée des beaux-arts du Canada

des femmes de ces expositions est due à des facteurs autres que le seul fait qu'elles « ne furent pas invitées à se joindre aux expositions⁷ ». Il est vrai que Françoise Sullivan et Louise Renaud avaient participé en tant que peintres à l'exposition des Sagittaires à la Galerie Dominion en 1943. Mais en 1946, non seulement les deux femmes se trouvaient-elles à New York, mais elles s'étaient toutes les deux détournées de la peinture vers d'autres arts (Sullivan étudiait la danse avec Franziska Boas, et Renaud l'éclairage théâtral avec Erwin Piscator, au New School for Social Sciences).

En ce qui concerne le statut des femmes dans le groupe, il est plus intéressant de réfléchir aux raisons qui auraient pu les amener à abandonner la peinture; c'est-à-dire, à la possibilité que, consciemment ou inconsciemment, elles aient pu sentir la présence d'une hiérarchie non-verbalisée dans le groupe, faisant de la peinture une activité réservée aux hommes. Selon le photographe Maurice Perron, il était toujours plus ou moins accepté dans le groupe que les femmes occupaient une position « à part », c'est-à-dire qu'elles se consacraient à d'autres activités que les hommes⁸. Et Madeleine Arbour, qui n'a jamais été connue comme peintre, confie dans une entrevue de 1967

s'être détournée de cet art auquel elle aspirait à cause d'une certaine aire d'intimidation qui émanait de ce groupe de jeunes hommes de talent: « Jusqu'à l'âge de 19-20 ans, je voulais devenir peintre. Étant en contact avec un mouvement beaucoup plus évolué que moi, j'ai été découragée. Ça m'a complètement bloquée: aujourd'hui, avec la tapisserie, j'ai trouvé un autre médium d'expression⁹ ». Enfin, une observation de Claude Gauvreau sur le changement de direction artistique de Françoise Sullivan à la même époque confirmerait une telle hypothèse, si ce n'était la mesquinerie et le fanatisme de groupe (la rivalité avec le groupe autour de Pellan) qui entache ce portrait de Sullivan et y enlève toute prétention à l'objectivité. Gauvreau écrit:

Françoise Sullivan: Les handicaps sont nombreux pour les humains. Tandis que certains sont déshérités et peuvent ainsi rater leur vie, d'autres sont menacés de s'engloutir par les tentations de la facilité bourgeoise. Françoise vit longtemps son talent menacé par les pièges de la bourgeoisie. [...] Elle oscilla entre la danse et la peinture. Un moment donné, sa source créatrice (en peinture) se tarit. [...] Elle se révolta contre son frère et contre Borduas. Elle s'inscrivit aux cours de peinture de Pellan – où elle fabriqua, elle aussi, de ces abominables croûtes pseudo-cubistes en série. Évidemment, pareille activité dégradante ne pouvait pas satisfaire une femme aussi pleine de poésie que Françoise. Elle abandonna la peinture, et se consacra à la danse¹⁰.

Quant à l'absence de Marcelle Ferron de ces expositions de 1946-47, elle s'explique par le fait que Ferron n'arrive dans le groupe que vers la fin de 1946, et aussi sans doute par des questions reliées à sa santé. Le compte-rendu d'une exposition conjointe de Ferron et Jean-Paul Mousseau en février 1950 note par exemple que « Mme Marcelle Ferron, gravement malade, n'avait pu être présente à la réception, et c'est son co-exposant, M. Jean-Paul Mousseau, qui accueillit les invités¹¹ ». Une lettre écrite par Ferron à sa sœur Madeleine vers la fin de 1946 contredit absolument l'idée d'une quelconque exclusion des expositions qui aurait eu lieu à son égard. Au contraire, on y voit un Borduas qui encourage et même pousse la jeune femme à se lancer dans le monde des expositions:

*La grande nouvelle est que :
à la première réunion de la S.A.C.
(la Société d'Art Contemporain) Borduas
veut que j'expose. Mon Merle, tu ne peux
imaginer ce que cela représente pour moi.
Je suis demandée par Borduas,
qui est l'artiste le plus réellement artiste,
l'artiste que tout Montréal court, même
si on le discute et le critique – enfin qui est
à mes yeux l'homme le plus sévère pour juger
une œuvre artistique. J'ai failli m'évanouir
quand il m'a dit « Marcelle, il faut que vous
exposiez ». Alors, l'automne prochain
je serai parmi ceux que j'ai toujours enviés.
J'aurai une toile de moi, une toile qui dit
quelque chose. Elle sera exposée à la critique
et c'est ce qui va me plaire le plus.
Si au moins on peut ou les critiquer ou
les aimer mes toiles. Être ignoré doit être
très dur, tu ne trouves pas? »*

Ferron réalisera en effet son rêve d'exposer en 1947 – non pas à la Société d'Art Contemporain, mais dans le cadre du Festival de la jeunesse à Prague, auquel seront envoyées des œuvres de Ferron, de Jean-Paul Mousseau, de Pierre Gauvreau et de Betty Goodwin. Sa première exposition solo aura lieu à la Librairie Tranquille en janvier 1949. Quant à la question de son absence des expositions automatistes des années précédentes, elle-même corrige ceux qui pourraient y voir une discrimination quelconque dans un livre récent. (Il est à noter cependant qu'elle se trompe légèrement sur la date de son arrivée chez les automatistes; ce qui n'est pas surprenant, vu qu'il s'agit de souvenirs vieux d'un demi-siècle):

*Je suis arrivée chez les automatistes
la dernière en 1947. Néanmoins, j'y fus
acceptée comme membre à part entière.
Les historiens qui consultent les archives
de l'époque ne doivent pas avoir cette
impression. C'est qu'avant le Refus global,
j'ai souvent été absente des principales
expositions à cause de ma « patte »¹³.*

BORDUAS ET SA « PETITE POIGNÉE D'HOMMES »

Il n'est pas surprenant que Borduas, étant d'une autre génération que ses jeunes disciples, ait des idées plus traditionnelles sur les femmes, ni que, étant peintre lui-même, il ait tendance à privilégier la peinture sur les autres arts. Ceci dit, plusieurs de ses

écrits ne peuvent que nous décevoir par leur apparente inconscience de la présence des femmes dans le groupe. Le 21 février 1947, par exemple, écrivant à Jean-Paul Riopelle à Paris, il décrit la situation politique du groupe dans les termes suivants: « Un public de plus en plus nombreux compte sur nous. Il est jeune et ardent et c'est à peu près le seul contrepois à tout ce qui l'opresse [...] Notre petite poignée d'hommes est plus seule pour l'action que jamais mais aussi plus nécessaire que jamais. Aucune reculade n'est permise. Les ponts sont coupés, le salut est en avant dans la générosité complète¹⁴ ». Quelques mois plus tard, pendant l'hiver 1947-1948, il entreprend la rédaction d'un texte intitulé « Indiscrétions », destiné à accompagner une exposition automatiste qui n'a jamais eu lieu (les membres du groupe ayant décidé de consacrer leurs énergies plutôt à la préparation du manifeste). Là-dedans, il crée des portraits en mots de sept des huit jeunes hommes du groupe – Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude and Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, and Jean-Paul Riopelle – omettant le photographe Maurice Perron et les sept femmes. Lorsqu'arrive le moment de solliciter des signatures pour le manifeste, il hésite à inclure les femmes, peut-être par crainte de les exposer à la désapprobation publique. Claude Gauvreau interprète cette hésitation comme une incapacité d'accepter l'indépendance des femmes: « Je pense que Borduas, tiraillé quand même par sa profonde générosité naturelle, éprouvait du dépit du fait que nos femmes à nous étaient émancipées de l'idéalisme vétuste¹⁵ ». Mais, comme le remarque Rose Marie Arbour, Gauvreau lui-même, par son choix de l'expression « nos femmes à nous », « exprime bien involontairement la relation de hiérarchie implicite, ancrée dans une conception encore conventionnelle du couple [...] et participe du conservatisme de l'époque face aux femmes¹⁶ ».

Pour Borduas, les femmes du groupe, étant pour la plupart engagées dans des arts autres que la peinture, étaient moins aptes à être perçues comme ses héritières; mais pour les plus jeunes membres du groupe, il y avait sans doute une autre dynamique dans leurs rapports avec les femmes. Quoi qu'il en soit, l'affirmation des femmes quant à leur égalité dans le groupe est confirmée par les productions culturelles des automatistes: la

publication en 1946 d'un recueil de poèmes de Thérèse Renaud, *Les Sables du rêve*, qui faisait entrer dans la littérature québécoise une voix de sensualité et de révolte en rupture avec ses thèmes et préoccupations habituels, les collages et vitrines surréalistes de Madeleine Arbour, les tableaux de Ferron, la production en 1947 de la pièce expérimentale *Bien-être* de Claude Gauvreau, dans laquelle Muriel Guilbault a joué, et enfin le récital de danse monté par Françoise Sullivan et Jeanne Renaud à la Maison Ross en avril 1948, qu'on considère aujourd'hui comme l'événement fondateur de la danse moderne au Québec.

LIEUX DE LA DIFFÉRENCE: LES ŒUVRES DES FEMMES

Peut-on donc parler d'un lieu de la femme, ou du « féminin » dans l'automatisme? Les femmes ont-elles inscrit leur *différence* dans les productions artistiques du groupe? Une des raisons pour le silence relatif qui entoure leurs œuvres dans les histoires de l'automatisme est le fait que plusieurs d'entre elles se sont adonnées à des arts « éphémères », qui laissent peu de traces, tels que le jeu théâtral, la danse ou les arts décoratifs. Et déjà dans ce choix de domaines plus proches du corps et du moment présent que de l'éternel ou de l'absolu, on se demande si ce ne sont pas les marques de la différence sexuelle qu'on décèle – non pas une différence d'essence biologique, mais plutôt une impossibilité ou un refus de faire abstraction du concret et du quotidien. L'hypothèse paraît d'autant plus convaincante si l'on compare leurs œuvres aux dernières toiles de Borduas, ou encore à la progression de l'écriture de Claude Gauvreau vers l'incommunicabilité presque totale du langage exploréen.

La révolution automatiste était une tentative de dépasser les dualismes de l'esprit et de la matière, de la raison et de l'émotion, de la spiritualité et du corps: « Notre raison permet l'envahissement du monde, affirme le texte de *Refus global*, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité¹⁷ ». A cet égard, il est intéressant de comparer les grands tableaux de la dernière période de Borduas, déchirés par une lutte à n'en plus finir entre le noir et le blanc à *Dualité*, une des chorégraphies de Françoise Sullivan mise en œuvre par Sullivan et Renaud à la Maison Ross. Dans *Dualité*, les deux

NOTES BIOGRAPHIQUES

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE À L'UNIVERSITÉ CARLETON, PATRICIA SMART A ÉTÉ LAURÉATE DU PRIX DU GOUVERNEUR GÉNÉRAL POUR SON ESSAI *ÉCRIRE DANS LA MAISON DU PÈRE: L'ÉMERGENCE DU FÉMININ DANS LA TRADITION LITTÉRAIRE DU QUÉBEC* (ÉDITIONS QUÉBEC/AMÉRIQUE, 1988). SA PROPRE TRADUCTION DE CE LIVRE, PUBLIÉE PAR UNIVERSITY OF TORONTO PRESS, EN 1991, LUI A VALU LE PRIX GABRIELLE ROY DE L'ASSOCIATION DES LITTÉRATURES CANADIENNE ET QUÉBÉCOISE LA MÊME ANNÉE. AUTEURE DE *HUBERT AQUIN AGENT DOUBLE* (PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 1973), ELLE EST AUSSI MEMBRE DU COMITÉ DE RÉDACTION DE LA REVUE *VOIX ET IMAGES: LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE ET DALHOUSIE FRENCH STUDIES*. PATRICIA SMART A ÉTÉ ÉLUE MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DU CANADA, EN 1991. SON LIVRE *LES FEMMES DU REFUS GLOBAL* EST PUBLIÉ AUX ÉDITIONS DU BORÉAL (AVRIL 1998).

danseuses, l'une habillée en blanc et l'autre en gris, semblent vouloir amener le spectateur à comprendre comment, par la mobilité et la corporalité de la danse, l'opposition entre des entités contraires peut céder la place à leur rencontre, et ensuite à une nouvelle séparation, dans un mouvement qui mime le changement constant inhérent à la vie.

De façon similaire, Madeleine Arbour utilise le collage surréaliste pour exprimer une vision qui unit le rêve et la créativité au monde naturel, sous le signe du féminin. Dans le collage classique *Sans Titre* (1946), elle juxtapose des éléments hétéroclites – une tête de femme, une main, un escalier, de l'herbe – moins pour heurter la sensibilité du spectateur comme dans la plupart des collages surréalistes, que pour créer un effet d'harmonie qui ouvre les portes au rêve. Dans les étalages de vitrines qu'elle faisait chez Birks dès l'âge de seize ans, elle rassemblait des éléments inusités (branches, ficelle, ou objets divers) selon sa fantaisie, cherchant à amuser ou ravir les piétons et les gens qui descendaient du tramway chaque semaine pour voir quelle nouvelle surprise elle leur réservait.

Le collage est aussi une des techniques utilisées par Thérèse Renaud dans *Les Sables du rêve* (1946)¹⁸, la première œuvre littéraire automatiste, où l'auteure juxtapose des mots ou des images opposés, créant un univers onirique où couve un désir sexuel naïf mais avide, irruption d'un besoin de vivre et de rire dans un paysage morne et étouffant.

Mettre les femmes et leurs œuvres au centre et non plus à la périphérie de nos considérations sur l'automatisme nous permet donc de récupérer des œuvres importantes, dont plusieurs ont été oubliées sinon franchement évincées des histoires officielles. La diversité de ces créations et leur fidélité à l'esthétique automatiste sont des raisons pour ne pas les enfermer dans une catégorie à part (celle de «l'art féminin»); et pourtant, il semble bien y avoir une spécificité féminine dans ces œuvres qui sont plus enracinées dans le corps, plus proches des rythmes du temps et de la nature, et habitées par un érotisme moins violent que plusieurs des œuvres créées par les hommes du groupe.

En même temps, un tel déplacement de la perspective a l'effet d'élargir notre vision de l'automatisme même, qui apparaît, non plus comme un mouvement uniquement consacré à la peinture, mais comme un foyer d'échange entre les arts qui rappelle l'atmosphère des Ballets Russes avant la Première Guerre mondiale, ou encore de l'avant-garde russe qui a brièvement fleuri dans les années suivant cette même guerre. Bien que ce soit surtout les femmes qui se sont consacrées à des arts autres que la peinture, il y a aussi les créations en textiles de Jean-Paul Mousseau, les photographies de Maurice Perron, les activités de danse de Pierre Gauvreau et de Bruno Cormier, et les films de danse réalisés par Jean-Paul Riopelle. L'art pour les automatistes était beaucoup plus qu'un acte individuel, comme en témoignent leurs nombreuses créations collectives. Dans la fameuse représentation de *Bien-être* en mai 1947, les costumes étaient de Madeleine Arbour, le décor de Pierre Gauvreau, l'éclairage et les effets techniques de Maurice Perron; et au récital de danse à la Maison Ross en avril 1948 ont participé, en plus des deux danseuses, Claude Gauvreau qui récitait le poème de Thérèse Renaud,

Jean-Paul Mousseau qui a créé un extraordinaire costume en jute pour le *Black and Tan Fantasy* de Sullivan, et Pierre Mercure qui a composé la musique pour quelques-unes des danses. La présence centrale des femmes dans ces événements confirme leur affirmation quant à leur égalité dans le groupe, et suggère que c'est largement grâce à leurs entreprises que les automatistes ont réalisé leur rêve d'un art qui échapperait aux cadres de l'académisme et à la «bourgade plastique» dénoncée dans le manifeste. □

- Cet article est un extrait du livre *Les Femmes du «Refus global»*, à paraître aux Éditions du Boréal en avril 1998. Copyright Éditions du Boréal.
- Marcelle Ferron, entrevue avec Ray Ellenwood, 21 mai 1976.
- Rose Marie Arbour, «Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste: les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948)», *RACAR* XXI, 1-2, 1994, pp. 7-20.
- Causerie au Musée des Beaux-Arts du Canada, le 28 mars 1993.
- Léon Bernier et Isabelle Perrault, *L'Artiste et l'œuvre à faire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985, p. 85.
- Arbour, *op. cit.*, p. 36. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que les critiques commencent à tenir compte d'arts autres que la peinture chez les automatistes. Voir notamment André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise* (1986) et Ray Ellenwood, *Egore: The Montreal Automatist Movement* (1992).
- Arbour, *op. cit.*, p. 10.
- Maurice Perron, conversation avec l'auteure, 19 septembre 1997.
- Anonyme, «La chose la plus extraordinaire qui puisse exister: un enfant!», 1967, photocopie, source non identifiée.
- Claude Gauvreau, lettre à Jean-Claude Dussault, le 13 avril 1950, dans Gauvreau-Dussault, *Correspondance 1949-1950* (Montréal, L'Hexagone, 1993), p. 397.
- Paul Verdun, «Exposition conjointe de Ferron et Mousseau», *La Presse*, 16 février 1950, p. 35.
- Lettre à Madeleine Ferron, novembre ou décembre 1946. Collection Madeleine Ferron.
- Marcelle Ferron, *L'Esquisse d'une mémoire* (propos recueillis par Michel Brûlé), Montréal, Les Intouchables, 1996, p. 61.
- Lettre à Jean-Paul Riopelle, le 21 février 1947, citée dans F. Gagnon, «Le Refus global en son temps», dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas* (Conférences J.A. de Sève 15-16), Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 67.
- Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *La Barre du jour* 17-20 (janvier-août 1969), p. 69.
- Arbour, *op. cit.*, p. 17.
- Paul-Émile Borduas, *Refus global & Projections libérantes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, p. 33.
- Montréal, Les Cahiers de la File Indienne, 1946. Non paginé. Réédition: *Les Herbes rouges* 29 (août 1975).



Muriel Guilbault, 1945
Photo: Maurice Perron