

Bulletin d'histoire politique

Marcel Saint-Pierre, *Une abstention coupable. Enjeux politiques du manifeste Refus global*, M éditeur, 2013, 122 p.

Lucille Beaudry



Volume 22, numéro 3, printemps-été 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1024171ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1024171ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association québécoise d'histoire politique
VLB éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)
1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beaudry, L. (2014). Compte rendu de [Marcel Saint-Pierre, *Une abstention coupable. Enjeux politiques du manifeste Refus global*, M éditeur, 2013, 122 p.] *Bulletin d'histoire politique*, 22(3), 349–352. <https://doi.org/10.7202/1024171ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique et VLB Éditeur, 2014

Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Marcel Saint-Pierre, *Une abstention coupable. Enjeux politiques du manifeste Refus global*, M éditeur, 2013, 122 p.

LUCILLE BEAUDRY
UQAM

S'il est un groupe d'artistes qui a été amplement étudié, analysé et critiqué, c'est bien celui des artistes automatistes sous l'égide de P.-E. Borduas et du fameux manifeste *Refus global* (1948). Or, voilà qu'à l'occasion du soixante-cinquième anniversaire de la publication du manifeste, Marcel Saint-Pierre, artiste, historien de l'art et critique publie à son sujet *Abstention coupable, enjeux politiques du manifeste Refus global* chez M éditeur. C'est là, faut-il le souligner, l'heureuse initiative qu'a eue Louis Gill (qui a publié entre autres chez M Éditeur en 2012 *Art, politique, révolution. Manifestes pour l'indépendance de l'art : Borduas, Pellan, Dada, Breton, Rivera, Trotsky*) de préparer cette édition avec l'aide de Monique Audet sur la base du manuscrit inachevé destiné à l'ouvrage collectif *Le droit se taire. Histoire des communistes au Québec, de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, sous la direction de Robert Comeau et de Bernard Dionne chez VLB éditeur en 1989. Bien écrit, bien documenté et bien structuré, cet essai apporte un éclairage inédit sur le contexte intellectuel et politique du mouvement et en particulier sur l'histoire des liens entre les automatistes et les communistes. C'est là un point de vue nécessaire. En effet, si des mouvements d'artistes ont précédé et succédé aux automatistes, très peu ont eu un lien aussi privilégié avec le et la politique; ce qui d'une certaine façon rend compte en partie de l'importance et de la place du mouvement dans l'histoire de l'art, dans l'histoire des idées et dans l'histoire politique au Québec.

La thèse de l'auteur que le mouvement n'adhère pas au communisme, voire même qu'il instaure une distance critique vis-à-vis du surréalisme français dont il subit pourtant l'influence, est exposée en six chapitres. Le premier situe le manifeste comme objet de la critique de la part de la droite et de la gauche. La critique de droite émane principalement du clergé

catholique, mais aussi de laïcs tels Gérard Pelletier, Pierre Vadeboncoeur, André Laurendeau. Dans une société à ce point cléricalisée comme le Québec des années 40, c'est l'aspect le plus connu et le plus attendu de cette histoire. Alors que la critique de la gauche est notamment formulée par Pierre Gélinas, rédacteur du journal *Combat*. Ce sont les liens complexes sinon problématiques entre les automatistes et la gauche (québécoise et française) de l'époque qui donnent à cet ouvrage tout son intérêt intellectuel, historique et politique.

C'est au titre du *Refus idéal* (chapitre 2) que *l'abstention coupable* est le mieux exposée. Elle provient d'une critique fondamentale de la civilisation chrétienne à laquelle s'attaquent les écrits de Borduas et qui sert celle-là même qui est adressée au surréalisme comme au communisme. Elle émane de la déception devant les révolutions et elle reprend à son compte les jugements déjà portés par Pierre Mabilie, un ancien surréaliste que les automatistes ont lu avec passion, au point de revendiquer les conclusions de son *Egrégores ou la vie des civilisations* sur la décadence de la civilisation chrétienne et sur l'espoir dans un règne futur de « l'anarchie idéale » (p. 40), anarchie faisant suite au capitalisme tout en reconnaissant que les communistes « sont dans la lignée historique. » Le « refus idéal » des automatistes est celui de participer à toute forme de réforme sociale comme à toute forme d'organisation politique ; même celle des moyens proposés par le communisme, d'où l'abstention coupable.

Si les bases théoriques de l'abstentionnisme politique sont à chercher dans les conceptions d'une vision globale de l'histoire des civilisations, c'est aussi dans le texte « En regard du surréalisme actuel », celui de l'après-guerre en France, qu'est exprimée clairement la distance critique quant au contexte parisien du surréalisme. Cette distance, faut-il le rappeler, consacre en même temps l'autonomisation du champ artistique des automatistes marqué par le refus de toute soumission aux règles préétablies et à la froide intentionnalité dans l'art comme dans les activités de la vie (p. 44).

« Au regard de l'automatisme » (chapitre 3) précise leur divergence, sinon leur méfiance à l'endroit des stratégies surréalistes – informés qu'ils sont des débats idéologico-politiques au sein du mouvement surréaliste français entre ceux qui restent fidèles à Breton pour un art indépendant et ceux qu'on appelle les « surréalistes-révolutionnaires » affiliés la plupart au PCF et qui acceptent avec des nuances l'idéologie artistique du réalisme socialiste de l'époque. À ce sujet, la correspondance entre F. Leduc et P.E. Borduas est tout à fait éclairante à la fois sur la position politique et sur la conception de l'art.

Pour eux, l'expérimentation artistique n'est pas conciliable avec la ligne d'un parti et le surréalisme n'est pas exempt d'une semblable atti-

tude partisane dans la pratique des œuvres. Cette position est clairement exprimée par F. Leduc, notamment dans ses lettres de rupture aux surréalistes (1947) et à Breton (1948). Encore faut-il comprendre que cette lutte idéologique que livrent les automatistes à l'intérieur du mouvement surréaliste vise non pas son abolition mais son dépassement (p. 60). C'est à cette tâche que s'emploie *Refus global*: faire le point (chapitre 4).

Ce qui précède immédiatement la rédaction du manifeste ce sont les liens obscurs avec l'extrême gauche du Québec. Un ami des automatistes, Gilles Hénault, journaliste poète-écrivain, sera victime de son engagement partisan. Membre du POP (Parti ouvrier-progressiste), il ne sera pas invité à signer le manifeste même s'il partage les conceptions automatistes au sujet de l'art. Avec eux, il critique les propositions illustratives d'imageries oniriques des surréalistes jugées par Borduas trop intentionnelles, tout comme il condamne les œuvres propagandistes du réalisme socialiste (p. 82). C'est principalement par l'intermédiaire du journal *Combat* que sont retracées les lignes du débat entre automatistes et communistes.

«Une discussion entre amis» (chapitre 5) relate notamment la polémique entre Hénault et Gélinas sur la place de la pratique artistique dans la transformation du monde, entre autres dans le texte «contribution à une discussion sur l'art» (novembre 1947).

La conception de l'art qu'a Borduas est l'antithèse du «réalisme socialiste». Elle ne supporte aucun lien avec une organisation politique, dût-elle être celle du prolétariat révolutionnaire (p. 88). Sur cette question, les automatistes renvoient dos à dos les réformistes et les révolutionnaires. Ils reliaient cette question à leur critique du «surréalisme actuel», celui de l'après-guerre. Ils ne pouvaient que se réclamer d'une «abstention coupable» à l'égard des conceptions socialistes de l'art comme de la révolution. Pour Gélinas, rédacteur de *Combat*, la révolution artistique est subordonnée au développement progressiste et doit «s'adapter aux exigences immédiates de cette bataille» (p. 91). C'est contre cette position que s'érige *Refus global*.

Les démêlés des années cinquante à l'occasion de «la querelle des peintres» (chapitre 6) prennent l'allure d'un revirement de situation lorsque l'automatisme surrationalnel sera acclamé en 1954 par un plus large public, applaudi par la critique et dépassé par la tendance plasticienne. Dès lors, l'automatisme sera accusé d'académisme non figuratif. C'est à l'occasion de cette accusation qu'a lieu le dernier affrontement théorique entre représentants «communistes» et «automatistes». Il surgit notamment entre Pierre Gélinas et Claude Gauvreau, organisateur de l'exposition «La matière chante» en 1954. Dans ce contexte, on comprend que *Règlement final des comptes* est aussi sévère pour la gauche que pour la droite. Pour les amis de la révolution comme pour ceux du régime, il réclame non pas le droit de se taire mais celui de penser par eux-mêmes en toute liberté.

La postface apporte une réflexion tout à fait appropriée sur la dimension libertaire de l'aventure automatiste. Pour ce faire, le texte passe en revue les publications en quête d'une tradition anarchiste au Québec et, en ayant recours au témoignage de Sam Abramovitch, il nous met en garde contre l'utilisation abusive de l'automatisme tout autant que d'en minimiser l'exemplarité: celle de la très grande liberté d'action et de pensée et surtout leur opposition farouche à toute forme d'autorité.

La position abstentionniste soutenue par les automatistes en 1948 est davantage axée sur la transformation individuelle que sur le partage d'un quelconque pouvoir, quel qu'il soit, et l'anarchie resplendissante représente l'ultime étape.