
Pour une image du Québec: régionaliste ou automatiste?

François-Marc Gagnon, professeur
Département d'histoire de l'art
Université de Montréal

Je voudrais soutenir une thèse automatiste, en me référant à une expression de Borduas dans le *Refus global*: « l'intention, arme néfaste de la raison ». Cette thèse tient en deux propositions, d'ailleurs complémentaires. Chaque fois que la peinture au Québec s'est donné trop explicitement comme but de refléter le Québec, le résultat fut souvent médiocre, archaïque ou dépassé. Et réciproquement, chaque fois que la peinture au Québec ne s'est pas préoccupée outre mesure de sa québécoisité, le résultat fut plus original et donc un meilleur reflet de ce que nous sommes.

J'illustre la première proposition par un retour en arrière. S'il y a une tendance de la peinture qui s'est donné explicitement pour but de refléter le Québec, c'est bien la tendance régionaliste.

On désigne du nom de régionalistes les peintres qui entendent donner un caractère franchement régional à leurs travaux en peignant des sujets typiques de leur région. Défini comme tel, le régionalisme n'est pas un phénomène exclusif au Québec. Il a sa contrepartie aux États-Unis durant les années 1930. Les peintres régionalistes américains, parfois désignés comme les peintres de l'*American scene painting*, ont surtout représenté des scènes et des types humains caractéristiques du Midwest ou du Deep South, c'est-à-dire de deux régions agricoles des États-Unis.

Semblablement, nos régionalistes québécois ont surtout peint la vie rurale, la campagne et ses habitants : les Laurentides, l'île d'Orléans, Baie-Saint-Paul, la région de Charlevoix, un peu moins la Gaspésie et la Côte-Nord.

De plus, tous les régionalistes – américains comme québécois – sont persuadés que le contenu est plus important que la forme ; qu'il vaut mieux savoir ce que l'on veut dire que la manière de le dire ; ou, si l'on veut, que la manière n'a pas à être cherchée, qu'elle vient de toute façon.

Pour les régionalistes, le contenu est clair. Il s'agit de garder mémoire, sinon forcément toujours de glorifier la vie des petites communautés rurales menacées par la révolution industrielle et l'urbanisation. C'est par là que le régionalisme rejoint l'idéologie de conservation dont parlait Marcel Rioux pour caractériser la manière dont nos « définisseurs » de culture établissaient l'identité québécoise dans la période d'avant-guerre. C'est évidemment dans les paroisses rurales, mieux encadrées par le clergé, plus isolées aussi des contacts avec l'étranger, avec l'Anglais, que le programme de survivance française et catholique en Amérique avait le plus de chance de réussir.

Par ailleurs, la forme ne pose pas vraiment de problèmes aux peintres régionalistes. Pourvu qu'elle ne nuise pas à l'expression du contenu, pourvu qu'elle ne s'interpose pas entre le message et la compréhension du spectateur. Autrement dit, la forme devrait se faire oublier. C'est pour cette raison que les régionalistes sont souvent franchement hostiles aux innovations stylistiques de l'art moderne. Elles sont trop insistantes. Elles s'interposent entre le spectateur et le sujet que le peintre veut traiter, et elles le dérangent.

De là à penser qu'ils peignent naturellement, sans arrière-pensée, sincèrement, avec leur cœur et non d'une manière cérébrale, sans se poser de questions sur le style, sur la composition et la manière de présenter leur sujet, il n'y a qu'un pas qui est souvent franchi, par eux en particulier !

Enfin, les régionalistes se perçoivent volontiers comme les interprètes autorisés du goût populaire. Ils voient dans leur succès

financier, qui est réel et souvent fort important, la preuve qu'ils ont frappé juste, qu'ils sont sur la bonne voie, qu'ils ont touché la corde sensible.

On pourrait considérer Charles Maillard, qui fut longtemps directeur de l'École des beaux-arts, comme une sorte de théoricien du régionalisme québécois. Dans une conférence intitulée « À la conquête d'un domaine » et prononcée le 24 juin 1931 devant les membres du Cercle universitaire, il traçait ce que devait être selon lui le programme d'un art authentiquement québécois. On connaît le contenu de cette conférence par un article de journal¹ qui, curieusement, en fait deux résumés l'un à la suite de l'autre. Voici ce qu'affirmait Maillard :

L'art, qui est l'expression la plus éclatante, la plus complète de l'idéal et des vertus d'un peuple doit être avant tout national.

Cette affirmation étonnante est reprise plus loin – dans le second résumé – d'une manière encore plus forte si possible :

[...] l'art doit être national avant d'être humain. Un peuple qui n'a pas de tradition est incapable de produire une œuvre très sentie. En France, il y a un mouvement de peinture internationale qui constitue pour l'art français un grave danger. Les mêmes dangers menacent notre jeune pays. Il faudra veiller à ce que notre art soit véritablement national.

Singulières formules qui, d'un même souffle, dénoncent l'art international qui sévirait à Paris – entendez l'art moderne – et réclament l'avènement d'un art national québécois. L'argument est plus pernicieux qu'il n'y paraît. Ce qui rend dangereux le mouvement moderne aux yeux de Maillard, c'est précisément son caractère international, c'est-à-dire son absence d'enracinement dans une tradition particulière :

L'erreur de certains artistes modernes aura été de vouloir couvrir un vaste champ international, comme si tous les peuples étaient devenus

1. Anonyme, « Au Cercle universitaire. L'art canadien et l'école d'art canadien. Intéressants aperçus exposés par M. Charles Maillard, dans sa causerie de samedi soir », *Le Devoir*, 26 janvier 1931, p. 8. Jean Neilson a également publié un résumé de cette conférence dans *La Patrie* du 26 janvier 1931, mais en l'épurant des remarques antisémites qui ont été retenues par *Le Devoir*.

tout à coup égaux en formation et en pensée. Voyez l'exemple des peuples nomades, sans patrie, qui n'ont laissé aucun grand nom dans les arts plastiques.

Pour Maillard, être international, c'est être sans nation, déraciné et donc nomade. En réalité, quand il parle de nomadisme, il pense moins aux Barbares qui envahirent l'Empire romain au IV^e siècle qu'à un autre peuple « nomade » beaucoup plus près de lui et qui, de plus, serait bien représenté dans l'art moderne qu'il déteste :

Il existe un mouvement artistique déplorable qui a une influence néfaste sur la production des œuvres, et ce mouvement est déclenché par les Juifs qui n'ont jamais produit d'œuvres vraiment artistiques et qui se donnent pour mission de dire le dernier mot en art.

Les prises de position de Maillard contre l'internationalisme de l'art moderne sont aussi des prises de position racistes et antisémites. Sans que cela soit clairement dit, je crois qu'en parlant de Juifs, il pensait moins aux artistes modernes – à part Pissarro et Modigliani, à part Lipchitz et Chagall, et quelques autres, à qui pourrait-il penser? – qu'aux marchands et aux critiques d'art qui voulaient imposer l'art moderne.

Dans un autre texte célèbre, non de Charles Maillard mais du peintre Clarence Gagnon, la dénonciation des marchands et des critiques est clairement faite. Il s'agit de sa conférence intitulée « The Grand Bluff of Modernist Art », qui fut donnée en anglais devant le Pen and Pencil Club de Montréal le 29 avril 1939², puis reprise en français dans quatre numéros d'*Amérique française* en 1948 et 1949³, donc au moment même de la parution du *Refus global* et du scandale qui l'a accompagnée (je ne crois pas cette coïncidence innocente de la part des éditeurs de la revue). Gagnon fustige les « panégyristes », les « adroits thuriféraires », les « hiérophantes » qui exagèrent selon lui l'importance de Cézanne, de Gauguin, de Van Gogh et de leur public :

[...] chaque année à Paris, surgit un nouveau dada, lequel n'a qu'une raison d'être : créer une sensation ! Il importe, tout d'abord, que l'ar-

2. Voir *The Standard*, 29 avril 1939.

3. « L'immense blague de l'art moderniste », *Amérique française*, septembre 1948, p. 60-65, décembre 1948, p. 44-48, mars 1949, p. 67-71, et juin 1949, p. 30-33.

tiste et ses œuvres fassent parler d'eux, afin d'exciter la curiosité de la clientèle payante [...]

D'ailleurs, ces Parisiens-là, pour la plupart des rastaquouères⁴, les autres, si peu français, ces Parisiens-là, dis-je, avec leurs devises abracadabrantes lancées violemment, réaffirmant leur « droit à la licence », tout en réclamant tapageusement une « liberté en art » qui n'a du reste jamais été en péril, se rendent-ils compte que leur art taré est une souillure sur la face de la France, pour laquelle, le temps venu, elle les fustigera?

Gagnon s'en prend ensuite aux marchands qu'il qualifie d'« ignobles charlatans », de « corbeaux de la finance pour qui l'art n'est qu'un moyen de s'enrichir » :

On pourrait écrire des volumes sur l'immense blague qui régit le marché des tableaux, et sur les sournoises manigances de certains marchands. Lorsqu'ils ont besoin d'une « consécration officielle », ils savent exactement comment l'obtenir !

Est-il nécessaire d'ajouter que Clarence Gagnon, qui exposa chez Reitlinger à Paris, manifestait bien peu de gratitude envers ce marchand juif qui lui avait assuré son succès à Paris et qui l'avait mis en contact avec l'éditeur de *Maria Chapdelaine*.

Maillard et Gagnon ne sont pas les seuls à raisonner ainsi à l'époque. Comment expliquer, par exemple, la parution dans *Le Canada* d'un petit entrefilet intitulé « Le krach des jongleurs » qui reprend les paroles du critique d'art français Camille Mauclair⁵ : « D'après Camille Mauclair, le critique d'art bien connu, nous assistons, en ce moment, à la faillite des peintres fauves et métèques. »

Vous l'aurez compris, pour Mauclair, « les jongleurs » sont les peintres modernes et leur prétendue faillite est comparée au « krach » économique de 1929. Mais pourquoi « métèques⁶ » ? Pourquoi insister sur leur caractère d'étranger à l'allure physique repoussante ?

4. Des parvenus.

5. Anonyme, « Les arts. Le krach des jongleurs », *Le Canada*, 27 décembre 1930, p. 5.

6. Un métèque, comme dit le dictionnaire, est un « étranger méditerranéen résidant en France et dont l'aspect physique, les allures sont très déplaisants ».

Vous savez qui est Camille Mauclair (1872-1945). Il fut la bête noire de Gauguin. Cela avait sans doute échappé au rédacteur du *Canada* qui en parle comme d'un « critique d'art bien connu ». C'est Mauclair qui avait succédé à Albert Aurier au *Mercur de France* en 1892. Alors jeune écrivain de l'entourage de Mallarmé, écrit John Rewald, Mauclair « exerça sa juvénile arrogance aux dépens de Gauguin, de Lautrec, de Pissarro et de Cézanne. Ses attaques perfides contre toutes les tendances nouvelles étaient à peine compensées par une admiration sans bornes pour Monet et un enthousiasme fervent pour des artistes mineurs tels Carrière, de Groux ou Hodler⁷. »

En 1930, l'arrogance de Mauclair était moins juvénile, mais elle n'avait pas diminué :

Vingt années, écrit-il, ont été gaspillées en expériences, en blagues, en pharminieuses théories qui ont abouti à une platitude. En effet, la peinture détraquée par les oustrics⁸ et les loustics est devenue si facile que tout le monde en fait et en peut vendre ; qu'il y a quarante milles peintres à Paris, etc.

Et à qui la faute ? se demande Camille Mauclair. Les grands coupables sont les faux critiques, les colporteurs de sophismes et d'idées-poisons. Ce sont eux qui ont introduit « dans le monde des arts l'immoralisme et l'irresponsabilité ».

Mauclair ne nomme personne en particulier, mais il est bien évident qu'il en a aux mêmes critiques que Gagnon, soit à ceux qui ont appuyé le mouvement moderne.

7. John Rewald, *Le post-impressionnisme*, vol. 2, Paris, Albin Michel, 1961, p. 248.

8. Le terme « oustrics » employé par Mauclair se rapporte à l'affaire Oustric qui constitua, comme le relate le *Petit Robert 2*, « un des nombreux scandales financiers de la Troisième République ». Le dictionnaire précise : « Au lendemain de la Première Guerre mondiale, Albert Oustric fonda une banque d'affaires qui fut autorisée à introduire en bourse des actions de la société italienne Snia Viscosa. La faillite de la banque Oustric (1929) suscita dans l'opinion publique une émotion d'autant plus grande que plusieurs personnalités politiques furent impliquées dans cette affaire, en particulier le ministre des Finances, Raoul Péret. Le cabinet Tardieu fut contraint de démissionner à l'occasion de ce scandale. » On comprend ainsi pourquoi, à la fin de son exposé, Mauclair formule l'espoir que les jeunes sauront « refaire l'ordre français ».

Mais revenons à Maillard. Que devrait être alors l'art national dont il rêve pour le Québec? Tout d'abord un art qui se rattache au passé:

Nous n'avons pas le choix [...] il nous faut être optimistes et lutter en conséquence, ou abdiquer trois siècles de volonté tenace. Des artisans obscurs ont imprimé les marques de beaux talents à nos vieilles églises – reliquaires trop ignorés – qu'ils ont construites [...] Nos jeunes d'aujourd'hui, s'appuyant sur le passé, doivent interroger l'avenir, se frapper le cœur et s'efforcer de produire des œuvres non pas cérébrales, comme les artistes ultra-modernes, mais des œuvres qui trahissent leur sensibilité, des œuvres qui sont de véritables « états d'âme ».

Pour Maillard, les exemples à suivre étaient tout trouvés. Il y avait d'abord les Saint-Charles, les Walker, les Cullen, les Suzor-Coté, les Charles Huot... La liste n'est pas quelconque, puisqu'elle réunit, à quelques exceptions près, les tenants du régionalisme québécois. Mais, pour Maillard, ce n'était même pas remonter assez loin:

Nous irons, poursuit le directeur de l'École des Beaux-Arts, chercher plus loin encore dans le temps, en parcourant les campagnes pour visiter les vieilles églises, reliquaires ignorés. Nos ancêtres construisaient, sculptaient, décoraient avec probité et une belle science de leurs métiers. Ces hommes doivent être la tradition, le lien reliant par les œuvres au passé, les efforts renouvelés pour exprimer les aspirations d'une race: ils doivent enseigner le don de soi-même à l'œuvre commune, la probité dans l'abnégation.

À une autre occasion – son discours a été reproduit dans la revue *Technique* en 1935⁹ –, il dira:

On n'est pas original parce qu'on a décidé de l'être. Erreur souvent commise qui fait confondre les singularités du métier avec l'originalité de conception de l'œuvre. La pensée doit être nourrie; les facultés d'imagination, d'invention, ont besoin d'être cultivées, développées par l'observation et l'analyse. Le talent doit atteindre à la maturité avant que l'œuvre ne porte la marque distinctive du milieu où elle a été conçue, afin que l'art, s'il n'a pas de patrie, exprime de même la somme des sentiments, les caractères psychologiques d'un peuple, le

9. Charles Maillard, « Les beaux-arts dans la province de Québec depuis treize ans », *Technique*, 9-10 (novembre 1935), p. 411-415.

pittoresque des costumes, l'élément nature. Les décorateurs utilisent la faune et la flore. Parmi les sujets qui nous entourent vous suivrez sous la lumière de nos grands ciels le rythme de l'*habitant*, la cadence des sports. Moins avantage que Québec, Montréal vous offre un paysage hors d'échelle; nos costumes n'ont pas le pittoresque de ceux des paysans de Russie ou de Bretagne. Mais il vous reste deux grands thèmes inépuisables: celui de l'art religieux réclamé par nos églises [...], digne à lui seul d'être toute une école et que nous avons cessé de vous prôner; enfin la composition historique, si peu exploitée jusqu'à présent et pourtant si précieuse à l'enfant et à l'homme d'une race.

On le voit, c'est tout le programme de l'art régionaliste. Et pourtant, l'art « n'a pas de patrie ». Cette phrase a dû vous frapper dans la citation. Ne vous inquiétez pas. Maillard ne la laisse pas passer :

L'Art n'a pas de patrie, dit-on quelquefois; raisonnement passe-partout, plutôt spécieux. L'être humain reste lié à son milieu, quoi qu'il dise ou qu'il fasse, à moins de renoncement. L'artiste, facilement transplantable, sera longtemps hypnotisé par les merveilles d'art d'outre-Atlantique, oubliant la légende d'Antée que la nostalgie des vieux jours lui fera retrouver... trop tard sans doute.

Oublions, nous aussi, la légende d'Antée et abordons, il est temps, l'autre versant de mon propos.

On ne trouvera pas dans l'œuvre écrite de Borduas beaucoup de pensées consacrées à ce que pourrait être un art typiquement québécois ou, comme il aurait dit à l'époque, typiquement canadien. Il y en a tout de même une que je voudrais vous citer. C'est dans une lettre de Borduas à Gilles Corbeil à propos d'Ozias Leduc, datée du 18 juillet 1954. À ce moment, Borduas était déjà installé à New York. Corbeil lui avait demandé: « En quoi Leduc vous semble-t-il Canadien? » Voici ce que Borduas lui avait répondu :

Étrange, je n'y ai jamais pensé. Au début de ma curiosité pour l'art, la critique du temps faisait voir une peinture canadienne selon son cœur et son jugement. Inutile d'ajouter que je ne retrouvais aucune résonance profonde là-dedans. Seul un petit coin de la tête répondait. Pourtant, au fond, il était permis de me croire Canadien aussi, il me semble! Il devait donc y avoir plusieurs façons d'être Canadien? S'il y avait plusieurs façons de l'être, la meilleure me parut encore de l'être sans

y penser. Je n'y pensai plus: ni pour moi, ni pour les autres. La question importante était ailleurs¹⁰.

Ce que Borduas indiquait ici, c'est précisément la manière automatiste d'aborder le problème. Pour la pensée automatiste, c'est « l'intention, arme néfaste de la raison », qui gâte tout. C'est parce qu'ils ont voulu faire québécois que les régionalistes n'ont finalement d'écho que dans « un petit coin » de notre tête et qu'ils n'ont pas de « résonance profonde » dans tout notre être. Nous nous retrouvons finalement davantage dans le tableau le plus abstrait de Borduas que dans les scènes d'hiver les plus « réalistes » de Clarence Gagnon ou les vieilles maisons de Marc-Aurèle Fortin.

Place à la magie! Place aux mystères objectifs!

Place à l'amour!

Place aux nécessités!

10. François-Marc Gagnon et Dennis Young, *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings 1942-1958*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1978, p. 135.