

À l'origine de l'explosion picturale au Québec

Jacques Folch-Ribas

Number 44, Fall 1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58359ac>

[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

Folch-Ribas, J. (1966). À l'origine de l'explosion picturale au Québec. *Vie des arts*, (44), 33–37.

à l'origine de l'explosion picturale au Québec

Jacques Folch-Ribas

Toute la gamme, ou presque, des sentiments et des inconscients québécois ; toute la gamme, ou presque, des possibilités explorées de la peinture actuelle se trouvent quelque part dans l'œuvre des cinq très grands peintres qui furent à l'origine, et parfois les sorciers, de l'explosion picturale d'après-guerre, au Québec.

Certains ont eu une influence énorme, comme Pellan et Borduas. Pour d'autres, comme Fortin, elle est nulle ou, comme Lemieux, très atténuée de mystère. Le dernier, Riopelle, est trop loin d'ici pour que cette influence se fasse sentir.

C'est Pellan qui a ouvert le plus de portes à la peinture québécoise. Son esprit même l'y prédisposait. C'est un chercheur et, au début de sa carrière, un élève assoiffé d'apprendre. Deux qualités qui attirent irrésistiblement vers le Québec tous les apports étrangers. C'est aussi une force de la nature, et ceci lui permettra tout au long de ses apprentissages d'abord, de ses recherches ensuite, d'insuffler à ces apports étrangers une dimension québécoise aussi forte que celle que l'on pouvait trouver chez un Marc-Aurèle Fortin. Aussi forte mais plus actuelle. Fortin avait tout dit dans ses paysages du Québec très fin-de-siècle, il s'était refermé sur lui-même. Pellan, au contraire, ne cessera d'ouvrir son objectif, d'exploser dans toutes les directions, de tout marquer de sa "patte".

A Paris, tout d'abord, ce sera la surréalisme. Pellan le prendra à son compte, en fera une version tout à fait originale, puis dépassera l'interprétation pour atteindre la création. Le surréalisme de Pellan est neuf en ce qu'il a de sauvage et d'aéré. Sauvagerie très nord-américaine, échelle et souffle très québécois feront de Pellan l'un des surréalistes les plus particuliers du mouvement. Au fait, il réussira ce que d'autres pays n'ont pas engendré : une interprétation nationale (ou au moins continentale) du surréel. Il n'y a pas de surréel japonais ou étatsunien ou africain. Il y a un surréel québécois, et c'est à Pellan qu'on le doit.

Un peu plus tard, l'expressionnisme viendra, avec l'influence énorme de Picasso. Là encore, c'est Pellan qui le manifestera au Québec, en tirera une gamme étendue. Sa peinture en sera marquée, mais d'une façon de plus en plus atténuée, assourdie, et très personnelle.

A son retour à Montréal, en 1956, Pellan apportera dans ses bagages une autre révélation, quelque chose qui ne s'était jamais manifesté dans l'art québécois : la sensualité, l'expression charnelle ; on les cherche vainement dans la littérature et l'art québécois, même sous leurs formes les plus atténuées (romans d'amour ou nus picturaux). L'exposition Pellan de 1956, fera jaillir en plein Hôtel de Ville de Montréal un souffle de sensualité, le premier de toute l'histoire de l'art québécois.

Quant à la vibration de la couleur, sinon à la couleur elle-même, c'est encore Pellan qui l'apportera le premier, et ceci dès le début de sa carrière publique. Il est remarquable que les grands peintres dont nous parlons ici aient presque tous une palette assourdie : Borduas le premier, épurant continuellement sa gamme, Lemieux diffusant la lumière à travers sa nostalgie, Fortin restant impressionniste et affaiblissant ses jeux d'ombre jusqu'à peindre certaines toiles monochromes . . . Seul Riopelle se servira de la couleur avec violence. Pellan, lui, bien avant, avait illuminé son œuvre de lumière québécoise, ou nord-américaine, et aussi un peu indienne, ses couleurs se rapprochant beaucoup de celles des totems, ses recherches de vibrations rappelant (en 1950) celles du op-art de 1965.

Pellan est un précurseur et une somme de tout ce que la peinture a produit durant l'époque post-picassienne. Et cette somme est toujours vue sous le prisme nord-américain québécois.

On a tant parlé de Borduas qu'il semble un peu court de l'enfermer dans sa peinture. Il a été en effet l'homme d'une mystique plus que l'homme d'une œuvre. C'est à lui que beaucoup d'artistes, et aussi d'intellectuels, doivent l'étincelle qui a fait d'eux les gens de premier plan du Québec d'aujourd'hui.

Le plus intéressant, c'est que Borduas connaissait lui-même la force de cette étincelle, s'en plaignait un peu, puis l'admettait parce qu'elle lui avait apporté un bonheur et aux autres un effort : "*Cette œuvre (1) m'aura beaucoup nuí . . . Mais je ne regrette rien. Ce livre m'aura conduit à New York, où je me suis trouvé*" car Borduas, c'est la quête de soi-même et, cette fois, ce sont ses œuvres qui le prouvent.

Quête d'absolu, de pérennité. Vitesse, continue accélération des expériences. En quelques années, il passe du figuratif à l'expérience, puis à l'expressionnisme abstrait ; il essaie tout, chaque pas est un progrès . . . non pas vers la peinture, mais vers lui-même. "L'effort, dit-il, est dans le sens de suivre ce qui se fait". Voici la phrase qui me semble, de Borduas, la plus importante, et de loin ; phrase qu'il laisse aller tout naturellement, parlant de son travail de professeur, phrase qui sort probablement de ses entrailles. Il suit ce qu'il fait, il cherche, il regarde vivre sa peinture d'un œil perçant, silencieux devant elle, effacé. Chaque composition est un pas. Suivez le progrès — le cheminement — vers l'absolu. Il avance, effrayé du pouvoir in-

(1) Il s'agit du *Refus global*, manifeste très célèbre au Québec, hermético-anarchiste, auquel beaucoup reprochent ses écarts gratuits, mais qui fut justement cette étincelle . . .

cantatoire de ce mystère qu'est le côtoiement des matières : moins il y a de matières, plus le jeu est difficile et beau. Bientôt la couleur même le gêne. Il dit : "La couleur jouait justement ce rôle d'intermédiaire, d'un plan à l'autre. Et comme les intermédiaires ont sauté, la couleur a sauté avec". Il reste quoi ? Le mystère nu.

Le mystère de Borduas c'est le dépouillement. Lentement, il a refusé les facilités de l'automatisme (forme québécoise de l'abstrait lyrique) qu'il avait engendré et dont il avait même inventé le mot et établi l'éthique. Peu à peu, il a construit ses toiles, rebâti un monde sur les ruines du monde précédent : "*Tout est à chercher dans un tableau, tout. Et justement parce que tout est à chercher, vous ne pouvez pas le regarder en pensant que vous avez déjà trouvé*" (2).

On peut donc considérer Borduas comme le théoricien rigoriste d'une époque qui en manquait singulièrement. A ce titre, sa vie fut un exemple, sa peinture en reste le témoignage vivant. Il est le contraire du baroque Pellan, de l'intimiste Lemieux, — dont il se rapproche cependant par l'intellectualisme — et du naturaliste Fortin. Il est plus proche de Riopelle mais, là encore, sa rigueur froide l'en éloigne un peu. De tous ces grands peintres, Borduas est le moins marqué par les racines profondes du Québec, peut-être parce qu'il a vécu longtemps ailleurs, peut-être parce que sa tentative était trop profonde pour se surcharger de *localismes*.

Ces localismes, on les retrouve tous chez Marc-Aurèle Fortin, héritier des impressionnistes et des naïfs. Mais comme celles de tous les grands artistes, son œuvre et sa vie sont d'une complexité et d'une richesse rares, et s'enferment difficilement dans les mots.

Des naïfs, il a la fraîcheur et la candeur, qualités qu'il a maintenues toutes deux jusqu'à un âge avancé (il est né en 1888) à tel point qu'elles en sont devenues des absolus. Candeur des ciels découpés par des graphismes boursoflés, habités de mamelons nuageux, d'arcs et de feuillages, de fils-de-la-vierge curieusement emmêlés. Fraîcheur de l'inspiration qui lui fait peindre des pétroliers modernes devant des fermes anachroniques.

(2) Borduas parle. Liberté 19-20, page 9.

22—Marc-Aurèle Fortin,
Paysage d'hiver,
huile.
Musée de Québec.





23—Jean-Paul Lemieux.
Fillette et sa mère,
huile sur toile.

De l'impressionnisme, il a la lumière vibrante, aussi belle que celle d'un Monet ou d'un Seurat. Mais, comme Pellan, il a donné à une préoccupation venue d'Europe un caractère particulier québécois, et ceci de façon absolue. Non seulement par les sujets choisis, toujours locaux, mais surtout par la manière de les traiter, manière qui est québécoise jusqu'à la caricature. On trouve chez lui, en effet, la *fixation campagnarde*, ce provincialisme ou plus encore cette manie de la nature qui est ancrée au cœur de bien des Québécois, avec le manichéisme de la ville, lieu de perdition et d'inhumanité contre la campagne lieu de bonté et d'amour (les seuls tableaux critiques que se permettra Fortin seront tous des paysages citadins). On y trouve aussi tout le *lyrisme* québécois, en doses aussi fortes que chez un Riopelle ou un Pellan, exprimé par des mouvements violents jusqu'à la torture, mouvements qui rappellent irrésistiblement ceux de Van Gogh auquel Fortin fait un pendant nord-américain (comme lui décrié ou porté aux nues suivant le cas, comme lui ivre de peinture, comme lui ivre de paysage, comme lui accumulant les erreurs hirsutes, les à-peu-près navrants, ce qui n'aide pas beaucoup les amateurs à s'y retrouver dans une production intarissable).

Jean-Paul Lemieux, comme Fortin, est un amant fidèle de l'atmosphère québécoise : son intimisme n'est que façade, et il place toujours ses personnages nostalgiques, introvertis, en opposition avec des espaces immenses, des brumes étendues (comme celles de l'Île-aux-Coudres, sanctuaire de poésie où il aime travailler l'été), des nuages de neige poudreuse, des plans de lumière diffuse étendus à perte de vue.

Lemieux est le Marcel Proust de la peinture québécoise. Chez lui, la *Madeleine* de Proust, engendrant la phrase lente qui progresse sans négliger un seul chemin

atéral, qui accapare toutes les incidentes, les groupe et les met au service de la progression vers la vérité, cette *Madeleine* est souvent un visage. Un visage qui n'est rien en lui-même que le chemin central, et tous les sentiers voisins y aboutissent, lui apportent leur lumière précise, l'emplissent, lui donnent une importance qu'il n'avait pas. Si bien que ce visage est éclairé par tous les thèmes familiers du peintre et devient un creuset.

Parmi ces thèmes, ces obsessions presque, on peut reconnaître les plus importants. *L'horizon*, toujours présent au Québec, toujours important chez Lemieux. Il bascule parfois vers des falaises, il s'estompe souvent, il s'amollit, il est toujours là; *la brume* ou la neige, également, ce qui revient au même sur une toile de Lemieux, puisque cela se traduit par un *sfumato*, celui de l'incertitude et de l'ambiguïté québécoises; *la ville close*, aussi, autre thème un peu effrayant que l'on retrouve dans beaucoup de toiles, une ville fermée (parfois de murailles moyenâgeuses), basse et ramassée sur elle-même, hostile au paysage et au modernisme, la ville de la résistance, en un mot Québec; et encore les attributs de cette résistance et de cette pérennité, les *objets* et les *vêtements* d'un autre siècle, anciennes charrettes, vieilles victorias au pas lent, robes longues en fanfreluches ou serrées comme pour des couventines.

Ce que Fortin a fait pour le paysage impressionnistes et expressionniste, Lemieux l'a fait pour le paysage intérieur, proustien: exprimer un temps perdu, une vie oubliée et cependant toujours présente. L'œuvre de Lemieux, ainsi, est d'une constance rare et d'une probité intellectuelle extrême.

L'art de Lemieux rejoint, par-dessus les écoles, la peinture éternellement vivante. La filiation des renaissants italiens, des primitifs allemands, des impressionnistes, des fauves, nous frappe avec une évidence telle que l'on sort de la contemplation de ces tableaux dans un état de réceptivité picturale parfait. Par d'autres côtés, moins immédiatement perceptibles, cette œuvre s'apparente aux recherches formelles du géométrisme, elle a subi la décantation des plasticiens. Elle sort triomphante de la bataille du lyrisme. C'est une peinture intellectualisée, lucide, extrêmement forte.

Chez Riopelle, la démesure n'est que façade, et c'est pourtant cette façade qui fera de lui une idole de la peinture d'action ou de véhémence, autour des années 47-48, alors que le groupe pictural gestuel prend le haut du pavé à Paris, avec Mathieu, Atlan, Ubac, Bryen, Leduc et tant d'autres. Peu à peu, la façade et l'idolâtrie s'écrouleront au grand bonheur de ceux qui ne croient pas aux modes (et probablement au grand bonheur de Riopelle lui-même). Il en restera ce qui est, c'est-à-dire un peintre de la liberté.

Cette liberté, il la tient sans doute du groupe des automatistes de l'époque où ceux-ci, avec Borduas, réclamaient l'entrée de l'air dans l'art québécois. Mais autant Borduas consacra cette liberté chèrement acquise à une recherche intellectuelle de plus en plus rigoriste, autant Riopelle se jettera, libre, dans l'explosion qu'il a déclenchée.

La couleur, chez lui, est une ivresse. Ce n'est plus l'œuvre "sertie comme un bijou" dont parle Pellan, c'est la vibration seule, sans limites précises, jetée sur la toile et en perpétuel combat avec ses voisines aussi vibrantes qu'elle. L'orchestration est parfaite, chaque fois, et la sauvagerie n'est qu'apparente, tout s'ordonne peu à peu en un concert naturaliste (la nature est décidément ressentie au Québec plus que partout ailleurs) et débarrassé de tout intellectualisme. C'est cet aspect qui semble marquer une différence essentielle entre Riopelle et les autres très grands peintres québécois de son temps. Pellan, Borduas, Lemieux, Fortin même, on peut leur trouver des références métaphysiques. A Riopelle, il semble bien que non. Sa recherche est uniquement plastique et vise la poésie pure, qu'elle atteigne toujours sans heurts, comme allant de soi. Elle vise aussi les ivresses rimbaldiennes. En ceci, elle est originale ici où peu de créateurs se laissent emporter par une poésie et l'expriment comme Riopelle en la canalisant.

La véritable peinture québécoise actuelle a commencé avec ces quelques peintres dont le sort est aussi divers que leur génie, ce qui prouve bien que rien n'a changé en art et qu'il faudra comme toujours cinquante ans pour que chacun d'eux trouve sa place exacte, son alvéole parfaitement hexagonale dans la ruche. Ces peintres sont trop peu connus à l'étranger (encore une constatation désabusée), le monde de l'art étant malheureusement aux mains de l'équipe de snobs habituels et de profiteurs-de-modes inguérissables. Ces peintres ont fait mieux et plus que de faire école: ils n'ont pas fait école. C'est la marque de leur génie.

Leur seule présence a permis cette explosion qui, depuis 1945 environ, illumine le Québec avec des noms très connus aujourd'hui, comme Dumouchel, Cosgrove, de Tonnancour, Ferron, McEwen, Gagnon, Letendre, Mousseau, Barbeau, Molinari, entre autres. L'explosion picturale n'est pas prête de s'éteindre au Québec.

24—Alfred Pellan.
Les Carnivores, 1966,
26" x 18-5/16"
(66 x 46,5 cm).
Dalhousie University,
Halifax.

25—Jean-Paul Riopelle.
Peinture, 1960,
huile sur toile
23½" x 36¼"
(59,7 x 92,1 cm).
Pierre Matisse Gallery
(New York).

