

MENS

Revue d'histoire intellectuelle et culturelle



Yves Deschamps

*Architectures de Montréal,
architectures des Amériques*

Louise Vigneault

*Peinture et territoire en
dialogue. Regard de Paul-Émile
Borduas sur l'Amérique*

France St-Jean

*L'iconographie rébellienne, la
face cachée de l'historiographie
des rébellions de 1837-1838:
quelques études de cas*

MENS

Revue d'histoire intellectuelle et culturelle

DIRECTEUR

Dominique Foisy-Geoffroy, Bibliothèque et Archives Canada



COMITÉ DE RÉDACTION

Yves Bégin, Collège Montmorency

Damien-Claude Bélanger, Université d'Ottawa (comptes rendus)

Harold Bérubé, Université de Sherbrooke

Michel Bock, Université d'Ottawa

Michel Ducharme, University of British Columbia

Martine-Emmanuelle Lapointe, Université de Montréal (secrétaire de rédaction)



COMITÉ CONSULTATIF

Gérard Bouchard, Université du Québec à Chicoutimi

Linda Cardinal, Université d'Ottawa

Kevin J. Christiano, University of Notre Dame

Ramsay Cook, Dictionnaire biographique du Canada

Sylvie Lacombe, Université Laval

Yvan Lamonde, Université McGill

Guy Laperrière, Université de Sherbrooke

Jocelyn Létourneau, Université Laval

Roberto Perin, York University

Allan Smith, University of British Columbia

Joseph Yvon Thériault, Université du Québec à Montréal

Maquette intérieure et mise en pages : Bellefeuille Design

Révision des épreuves : Colette Michaud, CRCCF



PARTENAIRES



uOttawa

Centre de recherche en
civilisation canadienne-française

Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle est une revue semestrielle dont les numéros paraissent les printemps et automne de chaque année. Les textes publiés dans *Mens* n'engagent que leurs auteurs. Toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec : (514) 288-1664 / 1-800-717-2022 / licences@copibec.qc.ca.

Pour tout renseignement concernant les modalités d'abonnement, se reporter à la dernière page. On peut nous joindre à l'adresse suivante :

Revue *MENS*

Centre de recherche en civilisation canadienne-française

Université d'Ottawa, Pavillon Morisset

65, rue Université, pièce 040, Ottawa (On) K1N 6N5

Téléphone : (819) 770-5695 • Télécopieur : (819) 205-2836

ISSN : 1492-8647

TABLE DES MATIÈRES

Présentation	5
---------------------------	---

Perspectives

Architectures de Montréal, architectures des Amériques <i>Yves Deschamps</i>	9
---	---

Articles

Peinture et territoire en dialogue. Regard de Paul-Émile Borduas sur l'Amérique <i>Louise Vigneault</i>	51
---	----

L'iconographie rébellienne, la face cachée de l'historiographie des rébellions de 1837-1838 : quelques études de cas <i>France St-Jean</i>	95
--	----

Comptes rendus

Martine-Emmanuelle Lapointe, <i>Emblèmes d'une littérature :</i> Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés <i>(Lucie Hotte)</i>	139
--	-----

Karine Hébert, <i>Impatient d'être soi-même. Les étudiants montréalais (1895-1960)</i> <i>(Jean-Philippe Warren)</i>	143
---	-----

Marine Lefèvre, <i>Charles de Gaulle : du Canada français au Québec</i> <i>(David Meren)</i>	147
---	-----

Jean-Philippe Warren, <i>Une douce anarchie : les années 68 au Québec</i> (Martin Jalbert).....	152
Mathieu d'Avignon, <i>Champlain et les fondateurs oubliés. Les figures du père et le mythe de la fondation</i> (Patrice Groulx).....	157
Patrice Groulx, <i>La marche des morts illustres. Benjamin Sulte, l'histoire et la commémoration</i> (Julien Goyette).....	161
Gordon S. Wood, <i>The Purpose of the Past: Reflections on the Uses of History</i> (Éric Bédard).....	165
Éric Méchoulan, <i>La culture de la mémoire, ou comment se débarrasser du passé ?</i> (Jean-François Hamel).....	168
Norman Hillmer et Adam Chapnick, dir., <i>Canadas of the Mind: The Making and Unmaking of Canadian Nationalisms in the Twentieth Century</i> (Peter E. Rider).....	172
Pierre Pagé, <i>Histoire de la radio au Québec : information, éducation, culture</i> (Frédéric Demers).....	179

Présentation

Ce numéro marque le début de la dixième année d'existence de *Mens*. Plutôt que de s'asseoir sur ses lauriers, quoique l'équipe éditoriale s'enorgueillisse, bien entendu, du chemin parcouru, la revue profitera plutôt de l'occasion pour se donner un nouveau souffle. Tout en demeurant fidèle à l'esprit qui l'anime depuis sa fondation en 2000, *Mens* entreprend, cette année, de nombreux changements : nouvelle toilette, nouveau site Web, réorganisation administrative et même nouveau nom.

Nos lecteurs les plus assidus auront d'ores et déjà constaté les changements graphiques apportés à la couverture de la revue, de même que le nouveau sous-titre dont elle s'est coiffée. Ainsi, *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française* devient *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*. Cette modification du sous-titre ne découle aucunement d'une volonté de transformer l'orientation de la revue, bien au contraire. *Mens* continuera, comme toujours, de privilégier l'aire géoculturelle centrée sur le Québec et rayonnant vers ce que Lionel Groulx appelait, jadis, l'Amérique française, sans toutefois négliger l'aire géopolitique que représente, en soi, le Québec. Il s'agira aussi, par l'ajout de l'adjectif « culturelle » dans la désignation de la revue, de rendre explicite ce qui avait toujours été une politique de la revue : nous envisageons les idées en elles-mêmes, mais aussi leurs véhicules, leurs applications, leur résonance.

Ces changements s'accompagnent d'une refonte complète de notre site Web. Dans le dessein de faire du site Internet de *Mens* un des meilleurs sites de revues savantes au Québec et au Canada français, nous en avons modernisé et simplifié la présentation, tout en tâchant d'en augmenter le contenu, en particulier avec la mise en ligne graduelle de nos anciens numéros.

Administrativement, il nous a semblé que le temps était venu d'institutionnaliser plus formellement la revue en l'arrimant à deux

organismes dont la mission est on ne peut plus compatible avec la nôtre, soit le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et la Chaire de recherche sur l'histoire de la francophonie canadienne, tous deux sis à l'Université d'Ottawa. Le CRCCF, qui a récemment fêté son premier demi-siècle d'existence, est un organisme dont la réputation, le sérieux et le professionnalisme sont autant de gages de confiance et qui, par l'entremise de son directeur, le professeur Yves Frenette, a manifesté une volonté résolue d'épauler *Mens* sans lui imposer quelque carcan que ce soit. En effet, les équipiers de la revue demeureront les responsables incontestés de son contenu et de ses orientations générales. *Mens* se joint ainsi au groupe de revues patronnées par le CRCCF, en compagnie de *Francophonies d'Amérique* et de *L'Annuaire théâtral*. Avec la contribution experte, notamment, de M^{mes} Colette Michaud et Monique Parisien-Légaré, le CRCCF a démontré depuis longtemps le soin qu'il apporte à la publication de revues savantes de bonne tenue. Cette intégration sera facilitée, croyons-nous, par le fait que deux des membres du comité de rédaction – Damien-Claude Bélanger et Michel Bock – enseignent au Département d'histoire de l'Université d'Ottawa, Michel Bock étant d'ailleurs titulaire de la Chaire de recherche sur l'histoire de la francophonie canadienne, tandis que le directeur de la revue, Dominique Foisy-Geoffroy, exerce ses activités non loin de là, à Bibliothèque et Archives Canada.

Cette nouvelle étape marque cependant la fin d'un chapitre, celui de notre association avec l'Université Laval. Nous tenons ici à remercier chaleureusement le Département d'histoire de l'Université Laval, notamment ses directeurs Claire Dolan et Alain Laberge, ainsi que les Presses de l'Université Laval, notamment son ancien directeur du développement Léo Jacques, pour le soutien financier et logistique qu'ils ont offert à *Mens* depuis son arrivée à Québec en 2002 et, surtout, pour avoir cru en la revue.

Un mot, en terminant, sur les articles qui composent ce numéro, articles entièrement consacrés à l'histoire de l'art au Québec.

Dans le premier, que nous publions en guise de « perspective », Yves Deschamps propose une réflexion sur l'identité et l'américanité de Montréal à partir de l'histoire de son architecture et de son patrimoine bâti. Son texte prend la forme d'une critique parfois sévère des « idées et pratiques unanimistes et autoritaires » qui, au nom d'une certaine modernité largement états-unienne, ont eu tendance à uniformiser le paysage urbain en faisant fi des particularités locales et régionales. Le deuxième texte, que signe Louise Vigneault, étudie l'influence qu'ont exercée les modèles artistiques états-uniens et l'imaginaire mythique américain sur l'œuvre de Paul-Émile Borduas ainsi que sur sa perception de l'espace continental, et ce, malgré la méfiance que le milieu artistique montréalais entretenait parfois à l'endroit de la culture états-unienne et de ses productions. Dans le troisième et dernier article, France St-Jean analyse l'iconographie des rébellions bas-canadiennes de 1837-1838. L'auteure soutient fort justement que « les représentations visuelles issues ou illustrant les récits historiques sont bien plus que des soutiens visuels contribuant à mettre en valeur l'énoncé idéologique de leurs auteurs respectifs », que ces représentations contribuent activement et directement à la construction de l'« imaginaire collectif » des rébellions.

Ces trois études en histoire de l'art illustrent, si besoin était, que le champ de l'histoire intellectuelle et culturelle continue de susciter des recherches et des réflexions aussi stimulantes que jamais. À l'orée de ses dix ans, *Mens* se félicite de contribuer à leur diffusion.

L'équipe de Mens



DOMAINES DE RECHERCHE: Rapports espace-économie-société | Populations, âges de la vie et transmission | Cultures religieuses | L'institution | Réseaux et mouvements sociaux

ciéq Centre
interuniversitaire
d'études québécoises

Un lieu de formation,
d'échanges intellectuels
et d'interdisciplinarité

www.cieq.ca



Atlas historique du Québec
Une collection novatrice, scientifique,
éducative et culturelle, destinée à la
fois aux spécialistes et au grand public.

Présent à l'Université du Québec à Trois-Rivières et à l'Université Laval,
le CIEQ est un regroupement stratégique reconnu par le FQRSC.



Architectures de Montréal, architectures des Amériques

Yves Deschamps

Département d'histoire de l'art
et d'études cinématographiques
Université de Montréal

Il est ici question de Montréal, qui est née au bout du chemin d'eau qui menait à « la Chine », puis, peu à peu, s'est prise dans le réseau des communications nord-américaines¹, occidentales, désormais mondiales et indifférentes à l'espace, aux distances, à la réalité qui constitue un pays, un paysage. Il est ici question de Montréal, de sa forme urbaine et de ses architectures, de Montréal et de bien d'autres lieux, mais comment parler de Montréal sans parler de bien d'autres lieux, en particulier, d'autres lieux des Amériques, puisqu'il est impossible de parler de la forme d'une ville sans la comparer, sans la mettre en rapport avec d'autres villes lointaines, peut-être, mais surtout voisines.

La Chine est proche... et nous ne savons pas très bien encore ce qu'est l'Amérique. Colomb avait bien des excuses lorsqu'il prenait la seconde pour la première. En avons-nous encore, nous qui ne savons pas où et quand nous vivons? L'Amérique est en chantier, mais elle se défie des urbanistes et des architectes. A-t-elle raison...?

Ordonnances

Tout avait bien commencé. Au moment même où l'Europe sort de la clairière médiévale, sûre de ses armes, de ses vaisseaux, de ses

¹ Pour simplifier le texte, les mots « nord-américain », « Nord-Américain » et « Amérique du Nord » sont ici employés pour désigner l'ensemble Canada/États-Unis. Ils excluent donc le Mexique qui, bien sûr, fait partie de l'Amérique du Nord géographique.

cartes et de sa géométrie, la Providence bénit son émancipation d'un dernier miracle : un continent à ordonner, un chaos malléable où refaire le paradis perdu.

Dès la Découverte, avant même que l'Amérique ne soit détachée du monde connu, on déroule des plans sur les plages des « Indes ». Gonzalo Fernández de Oviedo décrit en ces termes la première ville espagnole du Nouveau Monde :

De Santo Domingo, je dis que, en matière d'édifices, aucune ville d'Espagne, fût-ce Barcelone, ne la surpasse [...] elle est bien mieux établie, car les rues y sont tellement plus planes, beaucoup plus larges et incomparablement plus droites; parce que, fondée en notre temps, elle fut tracée à la règle et au compas [...] ce qui lui donne grand avantage sur toutes les villes que j'ai vues.

Le texte d'Oviedo est de 1524 (*Historia General y Natural de las Indias*), mais la ville avait été établie en 1502, tout juste dix ans après la découverte de Colomb.

Encore plus explicites, les *Ordenanzas*, édictées par Philippe II d'Espagne en 1573, pour « la découverte, le nouveau peuplement et la pacification des Indes ». Dans ce traité de bon gouvernement et de planification extraordinairement exhaustif et détaillé, il est prescrit que la ville soit tracée « au cordeau et à la règle » à partir de la *Plaza Mayor*; que celle-ci soit rectangulaire; que quatre rues principales partent du milieu de chacun de ses côtés; que, de chaque angle de la place, partent huit autres rues dans le prolongement de ses côtés, etc. Il résulte de ces règles un plan en damier qui sera appliqué, durant toute l'époque coloniale et même au-delà, dans toutes les cités de fondation hispano-américaine là où la topographie le permettra.

Ce respect du plan est singulier lorsqu'on sait quelles libertés les colons prennent avec les autres parties des *Ordenanzas*. Autant que la langue castillane, la foi catholique et les divers métissages, la *Plaza Mayor* et la trame coloniale définissent l'Amérique espagnole et sa civilité. Elles définissent aussi, dès sa naissance « en notre temps », les Temps modernes, la perfection d'un monde lavé de toutes les erreurs du passé : la modernité. Celle-ci est-elle consubstantielle à l'américanité?

La fin du XVIII^e siècle est un autre temps « moderne » dans tout le monde atlantique. Sans doute, la foi et la naïveté de 1492 ont-elles subi bien des épreuves. Les maîtres du monde ne sont plus à Madrid ou à Vienne, mais à Paris et à Londres, dont les entreprises et mésaventures nord-américaines hantent encore l'histoire et les mythes du Canada.

Thomas Jefferson (1743-1826) est une figure remarquable de ce temps. Virginien, mais aussi cosmopolite, il a contribué de façon remarquable à « faire » le premier État indépendant des Amériques et la première république au sens contemporain, mais il aura aussi modelé son territoire physique comme personne n'avait pu le faire avant lui, comme personne, peut-être, ne pourra plus jamais le faire.

Il n'est pas seul dans cette entreprise. On a démontré qu'elle était « dans les astres » de l'époque², et le découpage régulier d'un territoire est probablement dans les gènes de l'humanité avant même les colonies grecques ou Teotihuacan. En Amérique britannique, les exemples de planification géométrique régulière ne manquaient pas, dont le plus connu, à l'époque, était sans doute le plan de William Penn pour Philadelphie. Mais Jefferson accorde une place essentielle à l'aménagement du territoire et à l'architecture parmi les arts utiles au citoyen dans la construction et la gestion de la république. Il pratique lui-même ces disciplines en amateur éclairé, conformément à un idéal d'autonomie et d'autosuffisance répandu, en cette fin du XVIII^e siècle, parmi les élites de l'Occident.

En 1785, Jefferson patronne l'adoption par le Congrès de la *Land Ordinance*. Elle concerne les terres situées à l'est du Mississippi (Old West), mais ses effets finiront par s'étendre à la plus grande partie du territoire actuel. Or, si l'Old West est assez bien connu à l'époque, l'espace compris entre le Mississippi et le Pacifique est

² André Corboz, « Les dimensions culturelles de la grille territoriale américaine », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, vol. 28, n^{os} 3-4 (2003), p. 63-68.

essentiellement inexploré. En outre, il n'appartient pas encore aux États-Unis.

Ceci n'arrête ni le Congrès ni Jefferson, dont les principes démocratiques exigent pourtant le consensus de la population d'un territoire pour l'inclure dans l'Union. De toute évidence, l'Amérique est une *tabula rasa*, un « désert » destiné tout entier à une expansion qui n'a encore rien d'une évidence. Cette *tabula rasa* politique est aussi traitée comme un espace abstrait, sans particularités climatiques ou géographiques. La *Land Ordinance* la découpe uniformément et arbitrairement selon un damier de townships carrés et contigus de 6 milles de côté, eux-mêmes divisés en 36 sections carrées égales d'un mille de côté.

Jefferson connaissait-il la législation urbaine des *Ordenanzas* de 1573? C'est tout à fait possible, mais au-delà d'une ressemblance géométrique superficielle et du désir commun d'ordonner le chaos, les différences sont importantes.

En 1800, il écrit : « Je considère les grandes villes comme pestilentielles pour la moralité, la santé et les libertés de l'homme. Certes, elles nourrissent quelques arts élégants, mais les arts utiles peuvent fleurir ailleurs et je préférerais, pour ma part, une moindre perfection dans les arts jointe à plus de santé, de vertu et de liberté³. » Les *Ordenanzas* projettent une colonisation urbaine, une *civilisation* méditerranéenne. Elles n'ont rien contre les « grandes villes » qui en sont les pivots. L'homogénéité du damier urbain permet et prévoit une expansion qui s'est fréquemment réalisée. Ses rédacteurs « voient » une ville espagnole concrète, avec ses rues, ses places, ses maisons, ses piétons et ses cavaliers, ses marchés et ses fêtes...

Jefferson connaît bien les grandes villes. Il a séjourné à Paris, à Londres. De la première, il apprécie les « arts élégants », de la seconde, rien. Jefferson, il est vrai, n'est pas très objectif à l'égard de sa métropole coloniale. Dans l'opposition qui se creuse entre la France physiocrate

³ Cité par Eyler Robert Coates Sr, *Thomas Jefferson On Politics & Government*, <http://etext.virginia.edu/jefferson/quotations/>, 1996. (Traduction de l'auteur.)

et la Grande-Bretagne industrielle, entre l'ordre versaillais et le chaos londonien, l'aristocrate virginien opte pour une ruralité ordonnée, plus saine, à ses yeux, physiquement, moralement, politiquement. La nouvelle république possède, fort heureusement, des moyens territoriaux sans limites pour réaliser cet idéal de « santé, de vertu et de liberté » que la grande ville ne saurait abriter. Ce sera l'idéal de la *Frontier* vers laquelle les États-Unis resteront tournés jusqu'au début du xx^e siècle.

Le Nord-Est n'y croit que dans la mesure des profits qu'en tirent ses industries. New York, par exemple, ne voit rien de malsain dans la grande ville britannique. Elle va simplement profiter du vide « américain » de Manhattan pour y mettre de l'ordre.

Nieuw Amsterdam avait poussé au bout de l'île, autour de son canal, protégée par un mur du côté nord. New York saute le mur et commence à s'étendre le long d'un chemin rural : Broadway. En 1807, elle se donne un plan qui a, en commun avec l'*Ordinance*, sa régularité et sa totale indifférence au terrain et au plaisir de la ville. L'historien John W. Reps cite les commissaires chargés du plan :

...l'un des premiers objets à retenir [notre] attention fut la forme des affaires et la manière convenable de les conduire. En d'autres termes, fallait-il s'en tenir à des rues droites et orthogonales ou adopter quelques-unes des soi-disant améliorations, ronds-points, ovales, étoiles qui, sans doute, embellissent un plan, quels qu'en soient les effets sur la commodité et l'utilité. [...] une ville est composée avant tout des maisons des gens, et [...] les maisons aux murs droits et à angles droits sont les moins coûteuses à bâtir et les plus commodes à habiter⁴.

Reps juge sévèrement ce non-plan purement utilitaire et spéculatif, mais constate son succès. Le prestige de New York, joint à la rapidité de l'urbanisation de l'Ouest et au manque de personnel compétent, va assurer la multiplication du damier urbain sur tout le territoire. Dans l'Ouest, l'*Ordinance* de 1785, pensée comme un cadre agraire, a si bien labouré la prairie que la ville ne peut que suivre ses ornières.

⁴ John W. Reps, *The Making of Urban America*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 297. (Traduction de l'auteur.)

Chicago est l'exemple canonique du *boomtown* : 350 habitants en 1833; 300 000 en 1870. En 1890, elle est la deuxième ville des États-Unis avec 1 100 000 habitants. Elle occupe quelques carrés de la grille qui sont simplement subdivisés pour créer des rues et des lots urbains de dimension convenable, et continue à s'étendre sur ce schéma sans autre forme de procès ni fantaisie jusqu'au début du xx^e siècle.

Faut-il nommer américanité cette course folle vers l'Ouest, cette ordonnance primaire, ce bricolage pressé et pragmatique qui laisse constamment à l'avenir le soin de réparer les cicatrices du présent? Outre ces cicatrices qui ne sont pas toujours réparables et encore plus rarement réparées, il est certain qu'il a laissé des habitudes fortement ancrées dans la culture nord-américaine.

Doit-on s'étonner que les villes canadiennes suivent une logique analogue? Certes, le Canada et les États-Unis se réclament d'idéaux politiques opposés, mais ils sont de même souche. Émancipés de la tutelle britannique, les États-Unis n'en sont pas moins peuplés de Britanniques et ne continueront pas moins de puiser en Grande-Bretagne la majorité de leurs immigrants au cours de tout le xix^e siècle. Quant aux colonies britanniques du nord, celles des provinces atlantiques et le Haut-Canada, c'est de Nouvelle-Angleterre que vient leur population de loyalistes. À Montréal, les Britanniques sont majoritaires durant toute la première moitié du xix^e siècle.

Le bourg français de Montréal avait sans doute eu, dans ses débuts, la même allure bricolée de *boomtown* et d'avant-poste que les établissements de l'Ouest états-unien. Il avait été, en quelque sorte, le Chicago de la colonie française, puis s'était pétrifié à l'intérieur d'une enceinte à la fin du xviii^e siècle. S'était-il américanisé? Il faudrait plutôt parler d'une harmonisation progressive avec les pratiques contemporaines de la France de l'Ouest sous l'autorité des gouverneurs militaires, hommes de norme et d'uniforme.

La conquête britannique ne change pas d'emblée le destin et le rôle économique de la ville. Mais les techniques militaires ont évolué, et la mentalité britannique, appuyée sur l'expérience de la Nouvelle-

Angleterre, est plus favorable à un développement économique local complet. À New York, le mur néerlandais (Wall Street) avait été rasé en 1699. L'enceinte française de Montréal tombe un siècle plus tard. Désormais – la frontière de 1789 n'y changera pas grand-chose –, l'Amérique du Nord devient, du point de vue de la ville et de l'architecture, un marché commun.

Amorcé sous le régime français, l'embourgeoisement de la ville close s'accélère. Montréal devient de plus en plus marchande et financière tandis que les classes moins fortunées, francophones pour l'essentiel, s'éparpillent dans les faubourgs de l'est, de l'ouest et du nord. Ici, pas de *Land Ordinance*, pas de townships carrés. Les terres ont été divisées en lots agricoles le long des rangs et des côtes. On se contentera de les subdiviser au rythme de l'urbanisation.

Dans le bourg, le bâti s'était établi en périphérie d'îlots approximativement carrés, selon la pratique urbaine habituelle en Europe et dans la plupart des colonies américaines : c'est la disposition prévue dans les *Ordenanzas*. La géométrie des faubourgs adopte la nouvelle pratique britannique de lots étroits et profonds alignés dos à dos le long de rues nord-sud⁵ et groupés en rectangles allongés.

À l'échelle du piéton urbain, la ressemblance avec les autres villes nord-américaines est presque totale : même régularité centrifuge, même caractère semi-rural, même « urbanisme » d'arpenteur qu'à New York ou Chicago. Ici comme là-bas, le vite fait devient la norme qui se perpétuera sans états d'âme jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Montréal britannique

Est-ce un hasard si les premières années du régime britannique correspondent à un changement de sens du mot architecture ? Montréal en recevra les échos par l'intermédiaire de sa nouvelle métropole qui joue un rôle décisif dans cette mutation. Jefferson, que nous avons évoqué plus haut, est un bon exemple des passions que l'architecture

⁵ Il s'agit du « Nord » montréalais, qui est en réalité plus proche du nord-ouest.

pouvait susciter dans l'univers britannique, où la liberté de choix religieux et politique s'affiche, entre autres, par celui d'un vocabulaire architectural historique censé lui correspondre.

Le Montréal franco-catholique avait eu des traditions plus consensuelles. La modestie des moyens techniques disponibles dans la colonie et la culture des bâtisseurs – artisans, clercs ou ingénieurs militaires –, ne prédisposaient pas à la remise en question des pratiques établies. Aussi, la décision de confier la conception et la réalisation de la nouvelle église paroissiale (1824 et 1829) à un architecte new-yorkais d'origine irlandaise, James O'Donnell, souligne un changement que confirment les décisions esthétiques de l'architecte lui-même.

Pour employer le vocabulaire de Denise Scott-Brown et Robert Venturi, on pourrait qualifier Notre-Dame de « *decorated shed*⁶ ». Sa technique de construction est celle des grandes structures utilitaires : granges, magasins, hangars. Tournant le dos au classicisme traditionnel du régime français et de l'Église catholique, elle ne s'identifie comme monument religieux que par la qualité de son appareil et par un mince décor néogothique associé au christianisme par l'imaginaire romantique. Le travail postérieur de l'architecte Victor Bourgeau a conféré à l'intérieur de la basilique une chaleur qui reflète une tout autre étape de l'aventure néogothique et la rapproche, d'une certaine manière, des décors de bois peints des églises du régime français, mais, en 1829, son austérité et son chevet plat durent surprendre les fidèles autant que ses dimensions inouïes.

Sur ce continent, Notre-Dame inaugure une nouvelle ère architecturale. Son néogothique encore raidi par les réflexes classiques fait, à l'époque, figure de nouveauté. Notre-Dame est britannique par son recours à la notion, nouvelle à Montréal, d'équivalence entre un « style » historique et une identité. À partir de là, Montréal connaîtra bien d'autres vocabulaires historiques introduits en Amérique par sa bourgeoisie britannique. Les architectes qui les mettent en œuvre

⁶ Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Stephen Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972, 188 p.

sont eux-mêmes des professionnels autonomes, formés, la plupart du temps, en Grande-Bretagne.

Au milieu du siècle, le marché des matériaux joue sa large part dans l'uniformisation des deux côtés de la frontière. L'usage de la « pierre grise » de Montréal ayant été réduit par le dumping de briques en provenance de Grande-Bretagne, Montréal cesse vite d'être une ville de pierre. En 1900, elle est déjà rouge, comme ses sœurs états-uniennes et britanniques. Elle adopte aussi, pour la plupart de ses édifices, la couverture en terrasse répandue dans les villes britanniques depuis le xviii^e siècle et exportée très tôt en Nouvelle-Angleterre.

Anglo-américaine dans ses édifices, Montréal le devient rapidement dans son tracé. Le non-urbanisme de New York et de Chicago que nous avons évoqué plus haut est la conséquence logique de la démocratie municipale qui règne en Amérique du Nord. En revanche, au milieu du xix^e siècle, les modèles opposés qui apparaissent en Europe sont tous issus de sociétés en voie d'industrialisation, mais dirigées par des régimes « forts ». Le Paris du Second Empire et du baron Haussmann (1852), la Vienne impériale (1857), la Barcelone royale (1859), doivent leur transformation à des monarchies autoritaires. Ils jettent les fondements de la planification urbaine centralisée et pluridisciplinaire que le xx^e siècle nommera urbanisme en 1910.

Aux États-Unis, les premières voix qui s'élèvent pour critiquer le pragmatisme simpliste et monotone des quartiers neufs et des *boomtowns* de l'Ouest sont inspirées par le romantisme britannique et par le développement des parcs urbains en Grande-Bretagne. Les deux principales figures de ce mouvement, Andrew Jackson Downing (1815-1852) et Frederick Law Olmsted (1822-1903), séjournent toutes deux en Angleterre en 1850. C'est là que Downing rencontre l'architecte Calvert Vaux, qui l'accompagne aux États-Unis et qui deviendra son collaborateur à l'occasion du concours pour Central Park, à New York, qu'ils remportent en 1858.

À peine quelques années plus tard, des Montréalais lancent une campagne pour l'acquisition des terrains qui formeront le parc du

Mont-Royal. En 1874, son dessin sera confié au même Olmsted. Cette opération, remarquable dans le contexte de l'époque, illustre, d'une part, la vitesse de propagation des idées et des événements à travers le continent; de l'autre, les forces et les faiblesses d'un développement urbain basé sur le consensus (on pourrait le qualifier de « jeffersonien ») de la bourgeoisie essentiellement anglophone qui règne sur la ville. En 1860, cette bourgeoisie est locale et « citoyenne ». Elle partage le culte britannique de la nature et du jardin. Pour la gloire de l'Empire, pour son propre agrément et pour l'élévation de la valeur de ses propriétés du Mille carré, elle est prête à des dépenses substantielles, et sait où trouver les compétences capables de réaliser ses idéaux. Qu'en sera-t-il lorsque ces conditions ne seront plus réunies?

Aux États-Unis, la guerre civile qui prend fin en 1865 marque un tournant majeur dans l'histoire du pays. Sauf dans les mythes, les États-Unis ne sont plus l'austère république rurale de Jefferson. La fin progressive de la marche à l'Ouest et le développement industriel accumulent, dans les métropoles industrielles, des foules immigrantes bigarrées, moins exclusivement britanniques ou nord-européennes, moins solubles dans le proverbial *melting pot*. Sûre de sa puissance économique et de son territoire, l'Union peut se retourner sans complexes vers l'Europe que la facilité accrue des voyages transatlantiques met à la portée de ses élites. Ce qui, dans un pays pionnier, avait pu passer pour de la frugalité simple et honnête devient indigence dans la première puissance industrielle du monde. À cet égard, le succès des architectes états-uniens formés à l'École des Beaux-Arts de Paris est significatif.

Désormais en mesure d'acheter les « arts élégants », les industriels du Nord-Est ne s'en privent plus, et des architectes intelligents et opportunistes, comme Daniel Burnham (1846-1912), leur proposent des reflets de la Ville Lumière à l'occasion de la World's Columbian Exposition de 1893, puis des plans de Washington (1901) et de Chicago (1909), qui assurent le succès de l'académisme parisien auprès des élites états-uniennes pour quelques décennies.

Montréal n'est pas longue à s'aviser du changement de climat politique et culturel. En 1908, la jeune Association des architectes de la province de Québec (AAPQ, fondée en 1890) propose à la ville un plan élaboré par son Comité d'améliorations municipales (Committee for Civic Improvements). Celui-ci comprend, entre autres, Percy Erskine Nobbs (1875-1964) et Jean-Omer Marchand (1873-1936). Il est présidé par William Sutherland Maxwell (1874-1952). Nobbs et Marchand sont des anciens de l'École des Beaux-Arts de Paris, proches de la City Beautiful. Leurs propositions seront hygiénistes, mais surtout ordonnées à l'embellissement de la ville suivant les principes haussmanniens et « washingtoniens ». Elles comprennent plusieurs avenues, dont quelques diagonales visant à briser la monotonie de la trame et à créer des perspectives élégantes, dignes de la métropole en pleine expansion d'un Canada qui sera bientôt majoritairement peuplé de citoyens.

« *American System*⁷ »

En 1867, la Grande-Bretagne amorce son retrait du jeu nord-américain, laissant derrière elle un Canada encore disparate et incomplet. Montréal est le centre d'où rayonnent ses voies d'eau et de terre, le siège de ses industries, de ses institutions financières, la résidence de ses élites économiques, le cœur problématique d'une identité à inventer, pleine de contradictions, de calculs, de non-dit.

Sous le régime colonial, le Canada avait pu s'identifier à une civilisation supranationale dont les succès servaient de modèle politique, militaire, scientifique, technique, économique à tout l'Occident. Le retrait progressif de la protection britannique impose à la Confédération une nouvelle conscience des réalités continentales. Une telle mutation n'est jamais chose aisée. Elle l'est moins encore dans une société que ses préoccupations habituelles et la politique

⁷ Plusieurs auteurs, dont Jeffrey W. Cody (voir note suivante), emploient ce terme pour désigner la forme particulière d'industrialisation qui se développe aux États-Unis au cours du XIX^e siècle.

coloniale ont mal préparée à l'autonomie et à la création. Le retrait de l'autorité coloniale rend désormais plus évidente l'essentielle unité des cultures nord-américaines. Comment faire face à l'expansion états-unienne sans reproduire le modèle états-unien?

De l'autre côté de la frontière, l'Ouest immense se stabilise et rivalise avec la Nouvelle-Angleterre dans la production de richesse et de puissance ainsi que dans la construction de l'identité nationale. Simultanément, le pays cesse d'être absorbé par son horizon pionnier. Son élan de conquête, ses intérêts culturels dépassent rapidement les limites du continent. Le monde entier prend acte de l'avènement d'une nouvelle puissance impériale qui, bien entendu, commence par revendiquer les Amériques comme sa chasse gardée, mais ne s'en tiendra pas là.

Dans une économie industrielle comme celle du Nord-Est américain, celui qui produit les matériaux détermine les méthodes de construction, et donc les formes générales. De plus en plus souvent, le détail du décor architectural échappe à l'artisan et à l'architecte pour relever de l'initiative et du goût du dessinateur industriel. Or les tôles embouties et profilées, les moulures de bois et de plâtre et autres ornements essentiels au décor de la rue montréalaise de 1900 sont dessinés et produits en masse de l'autre côté de la frontière ou, à tout le moins, suivant des modèles états-uniens, puisque c'est aux États-Unis que réside le génie de l'outillage et de la production en masse.

C'est là que se structure, à partir des années 1870, la formidable machine de guerre qui va déplacer tous les fronts de la technique et de la culture dans le monde. La première victime en sera la Grande-Bretagne, concurrencée dans son rôle d'ingénieur universel et d'exportateur mondial de techniques. À plus long terme, ce déplacement achèvera, au profit des entreprises états-uniennes et de l'État qui les appuie, la puissante mutation des cultures amorcée par la Grande-Bretagne un siècle plus tôt.

L'historien Jeffrey Cody situe autour de cette date les débuts d'un vaste mouvement qui trouve ses racines dans la colonisation interne des États-Unis – le paysage construit de l'Ouest a été largement préfabriqué dans l'Est et expédié par chemin de fer – puis prend conscience de sa propre existence à l'occasion des expositions de 1876 (Philadelphie) et de 1893 (Chicago)⁸. Le moteur essentiel de ce mouvement est le complexe sidérurgique et ferroviaire. Lancées par la demande du rail et stimulées par la guerre civile, les fonderies états-uniennes ont besoin de débouchés. Les deux expositions leur serviront de vitrine, et le monde entier sera bientôt informé du potentiel états-unien de solutions à des problèmes divers (transports, constructions industrielles).

Aucune des composantes du système n'est nouvelle : l'Angleterre a inauguré le complexe charbon-acier et la préfabrication métallurgique lourde dès le XVIII^e siècle, les expositions universelles en 1851. La supériorité des industries états-uniennes leur viendra de ressources abondantes et bon marché, de leur organisation supérieure et de l'intensité de la concurrence à l'intérieur même des États-Unis. L'expérience accumulée fera le reste.

Les premières exportations états-uniennes ont lieu dans le domaine des grandes structures ferroviaires : ponts, viaducs. Elles touchent peu le Canada, dont les chemins de fer sont encore fortement contrôlés par le capital britannique et dont les ingénieurs possèdent une expérience égale sinon supérieure.

Les bâtiments entrent en jeu dans les années 1880, lorsque Chicago, en proie à une intense spéculation foncière, invente un nouveau mode de construction rapide et sécuritaire basé sur une armature de poutres d'acier rivetées. L'électrification urbaine permettant l'ascenseur et facilitant l'éclairage de vastes surfaces de planchers s'y ajoutent, autorisant des hauteurs et des volumes sans précédent qui vont devenir, pour le monde entier, l'image prestigieuse de la ville « américaine », la ville des gratte-ciel.

⁸ Jeffrey W. Cody, *Exporting American Architecture, 1870-2000*, New York, Routledge, 2003, 205 p.

Par ailleurs, les grands industriels que la guerre civile a promus au rang de soutiens de l'État fédéral ne se sentent plus astreints à la discipline puritaine de leurs devanciers. Puissants parmi les puissants, ils revendiquent pour eux-mêmes et pour leur pays, les signes conventionnels de la puissance. Admirés pour leurs succès techniques et financiers, ils entendent l'être tout autant pour leur culture parmi les élites du Vieux Continent. Cela exige, entre autres choses, des édifices, des villes dignes de leurs revenus et de leurs ambitions. Ceux des États-Unis le sont déjà dans l'ordre de l'abondance spatiale, du confort, de l'hygiène, de l'efficacité, de l'ingéniosité technique. Il leur manque l'art, l'architecture, la qualité traditionnelle, qui demeure le privilège des académies et des écoles européennes. Bref, le pragmatisme brutal de Chicago ne leur suffit plus, il leur faut le vernis culturel de Paris.

Cela exige des hommes de confiance, des garanties sociales et professionnelles, des diplômes qui manquent notablement dans le pays où le titre d'architecte a été, jusque-là, en vente libre et l'architecture considérée comme un artisanat. Partis de loin, les États-Uniens rattrapent vite leur retard. En 1857, quelques architectes de New York fondent l'American Institute of Architects (AIA)⁹ qui obtient pour ses membres l'exclusivité du titre d'architecte que le Royal Institute of British Architects (RIBA) n'obtiendra qu'en 1938, l'Ordre des architectes français en 1940.

En 1855, un premier États-Unien, Richard Morris Hunt, revient à New York avec un Prix de Rome, la plus haute distinction décernée par l'École des Beaux-Arts de Paris. Il établira la tête de pont d'une véritable colonisation parisienne des grandes villes. Mais l'adhésion à la méthode et à l'esthétique de l'école française se fera dans l'ordre universitaire états-unien de la Ivy League. En 1868, le

⁹ En 1867, l'AIA inscrivait dans ses statuts : « L'objectif de cet institut est de regrouper en une confrérie les architectes du continent... » (Traduction de l'auteur.) Aujourd'hui, l'AIA est au centre d'une grande entreprise de normalisation des qualifications professionnelles à l'échelle des Amériques.

MIT ouvre la première école d'architecture universitaire, bientôt suivie par Cornell (1871).

Paradoxal dans une perspective américaniste, cet épisode « parisien » qui dure jusque dans les années 1920 est pourtant le tremplin de l'architecture états-unienne. À partir de là, elle accomplit son émancipation finale par rapport à la tradition britannique pour apparaître dans le grand jour cosmopolite des publications architecturales en pleine expansion.

Des États-Uniens (l'architecte Frank Lloyd Wright, le penseur de la ville Lewis Mumford) voient le succès des Beaux-Arts dans le Nouveau Monde comme une trahison un peu honteuse de la modernité américaine. Des Européens (Le Corbusier) s'étonnent que le « pays de toutes choses ouvertes et de toutes choses possibles¹⁰ » souffre de « déficience de l'imagination architecturale¹¹ ». Mais – est-ce un hasard? – les architectes états-uniens les plus libres (Richardson, Sullivan) sont des « retours d'Europe » où ils ont fréquenté l'École des Beaux-Arts, mais aussi vu et entendu bien d'autres choses. Dorénavant, pour le meilleur et pour le pire, l'architecture moderne devient une affaire transatlantique.

Ce qui est possible aux architectes de grandes firmes productrices et installatrices de structures d'acier « clé en main » à Buenos Aires ou à Tokyo sera un jeu d'enfant à Montréal, où la culture urbaine est déjà proche de celle du Nord-Est états-unien. Souvent, l'occasion première est fournie par la construction de la succursale locale d'une société états-unienne, comme la New York Life Insurance Company qui confie son édifice de la place d'Armes (1887) à la firme new-yorkaise Babb, Cook & Willard. Les hommes d'affaires canadiens, de plus en plus liés à des intérêts états-uniens, ne manquent pas d'être impressionnés par l'efficacité et la qualité des services intégrés fournis par les grandes sociétés de construction de New York ou de Boston.

¹⁰ Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Gonthier, 1965 (1937), p. 49.

¹¹ *Ibid.*, p. 70.

Ils n'en trouvent pas l'équivalent sur place. Pourtant, une certaine effervescence architecturale existe dans la métropole, en ce troisième quart du XIX^e siècle.

La fréquence et la facilité des communications, la présence d'architectes états-uniens sur la scène montréalaise et la circulation facile des images photographiques rendent désormais les échanges architecturaux constants et immédiats entre Montréal et les grandes villes du Sud. Ainsi, leur phase « parisienne » ne pouvait manquer de toucher la ville. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, ce sont aussi les besoins de service de la finance, du commerce, de l'industrie qui commandent la naissance d'une architecture institutionnalisée. Nées elles-mêmes des besoins immédiats de la mine et du rail, les écoles d'ingénierie inaugurent les premiers enseignements universitaires : à l'École polytechnique (1873) la section architecture devient autonome en 1909; à l'Université McGill, l'École d'architecture est fondée en 1896. En 1890, l'Association des architectes de la province de Québec (AAPQ) obtiendra bientôt pour ses membres l'exclusivité du titre d'architecte et de la pratique dans la province.

Mais alors qu'aux États-Unis, la profession architecturale bénéficie d'un marché interne dynamique et du rayonnement extérieur des industries nationales, celle du Canada pense d'abord à barrer la route à une concurrence menaçante. Pour ce faire, on emploiera divers arguments architecturaux et urbanistiques (hauteur excessive des bâtiments, sécurité douteuse), mais ils résistent mal à la logique des donneurs d'ouvrage et à l'évidente supériorité des architectes états-uniens dans l'ordre de la gestion, de la technique et même de la qualité esthétique.

À Montréal, la concentration des bureaux des grandes sociétés dans l'ancienne ville close en fera le premier secteur à ressentir l'influence du nouvel empire qui règne sur les Amériques. Ses rues étroites, pensées en fonction de constructions d'un à trois niveaux sont déjà encaissées par des édifices administratifs et commerciaux de quatre à huit niveaux rassemblés là par le prestige du lieu et la lenteur des déplacements. Au tournant du siècle, le premier code

complet du bâtiment limite la hauteur des édifices à 130 pieds (environ 40 mètres), ce qui correspond à dix niveaux. On est loin des tours de New York qui atteignent le double ou de Chicago où des hauteurs semblables sont déjà atteintes dans les années 1880, mais la technique est prête pour le jour (1929) où cette limite sera abolie. Montréal entre dans le nouveau siècle en phase avec ses sœurs états-uniennes. Elle aussi se compose désormais d'un centre-ville en hauteur, entouré par une mer de résidences de plus en plus dispersées le long de rues larges et rectilignes qui n'attendent que l'automobile pour s'étaler encore davantage.

Identités

Montréal reste la métropole du Canada pendant la première moitié du ^{xx}e siècle. Durant ces années marquées par deux guerres mondiales et une crise économique majeure, la construction montréalaise passe par des alternances d'activité et de torpeur, mais les contextes, occidental et local, rendent cette période particulièrement intéressante dans le domaine de la critique architecturale. La question de l'identité y tient une place appréciable qui ne saurait surprendre dans la ville des « deux solitudes », mais cette préoccupation correspond en outre à une inquiétude plus générale face à l'évolution du monde occidental entre les racismes les plus virulents et les ouvertures les plus généreuses. Enfin, entre le début du siècle et la Seconde Guerre mondiale, dans un échange entre les deux rives de l'Atlantique, prennent forme deux courants architecturaux souvent confondus, mais dont, rétrospectivement, les différences sont aujourd'hui visibles : le Mouvement moderne et le Style international. On peut les lire, eux aussi, comme des identités architecturales.

Gonflée par les annexions territoriales et l'immigration intérieure comme extérieure, la population de la ville, partie d'environ 250 000 habitants en 1900, dépasse le million vers 1950. Les francophones, majoritaires depuis le milieu du siècle précédent, y détiennent désormais un pouvoir important, mais leur relation au milieu urbain est

souvent passive, analogue à celle de l'immigrant extérieur. Pour eux, Montréal est la « ville des autres », le moins canadien-français des milieux de vie de la province. À l'est du boulevard Saint-Laurent où ils se concentrent, ils recomposent en partie leur milieu d'origine autour des églises paroissiales. Ces dernières constituent leur principale expression architecturale dans un ensemble essentiellement nord-américain.

Les classes dirigeantes se répartissent de façon inégale entre bourgeoisie anglophone et bourgeoisie francophone. Les éléments les plus anciens de la première dominent l'administration municipale et sont donc les mieux placés pour « dessiner » la ville, mais leur sentiment de propriété et de responsabilité envers la ville s'érode avec leur pouvoir sous la double poussée de la majorité francophone et du capital étranger; la seconde, composée de petits et moyens commerçants et de professionnels, possède désormais une appréciable supériorité électorale, cependant, elle manque notablement de traditions urbaines et d'intérêt pour l'aménagement de la ville. Elle s'urbanise dans un environnement prédéterminé par l'élite anglophone, dont les images de succès inspirent son propre idéal social.

Le processus est graduel. Dans le Canada d'après 1867, l'avènement spectaculaire de la puissance industrielle des États-Unis n'a pas encore totalement balayé le capital britannique, et le patriotisme impérial va se manifester avec éclat lors des deux guerres mondiales. Les notables anglophones exercent leur pouvoir dans la ville en vertu d'un consensus des gens raisonnables et financièrement responsables. Cet idéal de démocratie « aristocratique » (Jefferson, Wright) peut donner des résultats convenables dans une agglomération moyenne dont la population partage une même culture de la ville. À Montréal, en 1900, cela suppose une homogénéité ethnique et sociale aussi grande que possible, d'où le développement, à l'ouest du centre des affaires, de banlieues résidentielles plus ou moins exclusives sur le modèle britannique repris aux États-Unis depuis de nombreuses années, par exemple, dans le plan d'Olmsted pour Riverside, près de Chicago (1868).

En ce début de siècle, les anglophones de Montréal, dont les rangs sont encore régulièrement renouvelés par une immigration en provenance de Grande-Bretagne, trouvent dans leur culture de référence de quoi alimenter leur imaginaire urbain. La Grande-Bretagne édouardienne voit en effet l'épanouissement architectural des principes semés cinquante ans auparavant par les écrits de John Ruskin (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849) et l'œuvre littéraire et artistique de William Morris (l'architecture et le décor de sa maison, *Red House*, 1859). En réaction au bouleversement de la société et de l'environnement par l'industrie, le mouvement des *Arts & Crafts* propose un retour à l'artisanat. À la standardisation classique, il opposait la richesse des formes médiévales et des terroirs régionaux. En outre, il accorde une valeur quasi sacrée à la résidence familiale, refuge des valeurs de l'esprit menacé par l'utilitarisme et le pragmatisme sans âme de la ville industrielle.

Dans les premières années du xx^e siècle, l'école d'architecture de l'Université McGill fait venir à Montréal deux professeurs formés dans cette tendance à l'école d'architecture d'Édimbourg : Percy Nobbs, qui dirige l'école montréalaise de 1903 à 1911, et Ramsay Traquair, qui lui succède et restera en poste jusqu'en 1939. À ces deux architectes est due une paradoxale « découverte » : celle de l'architecture ancienne et des traditions vernaculaires du Québec. Les campagnes de relevés d'églises et de maisons de Traquair allaient aboutir à la publication, en 1947, du recueil fondamental *The Old Architecture of Quebec*. Nobbs s'intéressa également à ce corpus, mais il est plus connu par son œuvre bâtie qui comprend des résidences et des édifices publics comme la Student's Union (1904, aujourd'hui Musée McCord) ou commerciaux, comme l'édifice Birks (1911). Ses écrits nuancés, mais parfois astringents, comptent aussi parmi les premiers témoignages d'une véritable pensée architecturale au Canada.

Les citations qui suivent, tirées d'une conférence prononcée par Nobbs à Londres, en 1924, devant les membres du Royal Institute

of British Architects (RIBA)¹² en donnent une idée. Pour lui, l'architecture canadienne reste à faire : « Pour le moment, l'architecture canadienne est une fiction polie. » Mais, dans une profession de foi régionaliste, il fait confiance au climat pour « dissoudre les traditions exotiques ». « Donnez du temps au vent du nord ! » Ces traditions exotiques, ce sont surtout les influences venues des États-Unis.

Il reconnaît d'ailleurs que l'architecture états-unienne partage avec la canadienne des racines britanniques, donc (en son langage) essentiellement saines, et que certains architectes états-uniens méritent leur réputation sur la place de Montréal. C'est le cas de McKim, Meade & White, la grande agence qui venait de terminer (1901) la rénovation de la Banque de Montréal selon les règles classiques de l'École des Beaux-Arts de Paris¹³ : « McKim nous a influencés... Il a montré aux Canadiens pour la première fois [...] la vraie signification d'une composition classique moderne de grand style ; il nous a aussi donné une leçon très nécessaire sur le coût d'un travail de première classe¹⁴ ! » Mais il reproche aux États-Uniens la standardisation, l'impersonnalité et l'artificialité qui rend leur influence – ou pire, leur présence directe sur les chantiers du pays – d'autant périlleuse pour le Canada qu'elle y est grande. Il propose donc aux Canadiens d'y opposer une architecture *nationale* qui unirait les traditions anglaises et françaises : « La manière anglaise d'aborder la relation entre la fabrication des choses et la forme qu'elles prennent [...] n'est nullement incompatible avec l'insistance caractéristique de la tradition française sur l'usage et les besoins dans la production des formes. » Cette phrase contient toute l'ouverture d'esprit et toute la sensibilité de Nobbs. La distinction

¹² Percy E. Nobbs, « Architecture in Canada », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. 1, n° 3 (juillet-septembre 1924), p. 91-95. (Traduction de l'auteur.)

¹³ Charles McKim avait étudié à l'École des Beaux-Arts. Lui et Stanford White avaient travaillé pour Henry H. Richardson, dont il sera question plus loin.

¹⁴ Percy E. Nobbs, « Present Tendencies Affecting Architecture in Canada », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. 7, n° 7 (juillet 1930), p. 248. (Traduction de l'auteur.)

qu'il établit entre la forme déduite du processus de production (anglo-américaine) et la forme déduite de l'usage et des convenances (française) mériterait une attention qui s'est bien souvent perdue dans les débats entre tenants et adversaires de la « fonction ». En revanche, on peut se demander si les « essences » britannique et française qu'il a dû distiller pour parvenir à cette distinction correspondent bien à la réalité canadienne de 1924.

Ces identités essentielles, Nobbs ne se contentait pas de les reconnaître dans le passé. Bon patriote du Canada et de l'Empire, il entendait mettre la forme architecturale au service de la construction nationale. Sa démarche rappelle celle de Jefferson un siècle plus tôt, mais le Virginien souhaitait détacher son pays d'une identité britannique jugée corrompue et le ramener à la Nature et à la Raison classiques dont Andrea Palladio, le célèbre architecte vénitien du xvi^e siècle, offrait l'exemple éternel; l'Écossais propose au contraire le ré-enracinement d'une architecture errante dans le terreau des traditions.

Cependant, Nobbs n'est pas un radical. Il n'approuve pas l'anti-modernisme des *Arts & Crafts* et n'est pas insensible à la « révolution » que mènent, à la même époque, le Bauhaus, Le Corbusier et les CIAM¹⁵ et qui se lance à la conquête des Amériques à partir des années 1930. Quant à Ramsay Traquair, il publie dans *Le Nigog*, revue culturelle qui parut de janvier à décembre 1918, un article intitulé *The Artist and the Public*¹⁶, où il insiste sur la nécessité pour l'artiste, d'être utile à la société : « L'utilité est le lien véritable entre l'artiste et le public » et il emprunte à l'actualité un exemple étonnant : « Les Anglais, bien sûr, sont une race intrinsèquement artiste. Les lignes délicieusement simples du “tin hat” [casque] anglais, la puissance

¹⁵ CIAM : Les Congrès internationaux d'architecture moderne, inaugurés en 1928 à l'initiative de Le Corbusier, regroupaient les partisans de la nouvelle architecture afin d'en préciser les règles. Ils se réunirent jusqu'en 1956.

¹⁶ Ramsay Traquair, « The Artist and the Public », *Le Nigog*, n° 3 (mars 1918), p. 69-77 de l'édition fac-simile, Montréal, Comeau & Nadeau, 1998. (Traduction de l'auteur.)

impressionnante du “tank” anglais sont de l’art inconscient, d’autant plus vrai qu’on l’a voulu pratique... » Cette phrase patriotique est révélatrice d’une théorie en transition entre le discours anti-industriel de Ruskin (qu’il répudie explicitement) et celui du Bauhaus qui s’ouvrira à Weimar, l’année suivante. Ni Traquair ni Nobbs ne sont hostiles aux techniques nouvelles, mais, de façon typiquement édouardienne, ils posent sur les enthousiasmes néerlandais, allemands, français pour « l’architecture moderne » le regard blasé de la première nation industrielle. Cette sensibilité de fin d’époque marque le Canada naissant et son architecture du sceau de la retenue et de la modération qui les caractérisent encore aujourd’hui¹⁷.

L’« invention » de l’architecture ancienne du Québec par les deux architectes de l’Université McGill ne pouvait rester sans écho chez les francophones. Elle en trouve, mais elle se heurte aussi à une certaine résistance. En effet, les Canadiens français susceptibles de s’intéresser à l’architecture comme clients, ou comme praticiens, appartiennent généralement à une bourgeoisie ascendante de convictions libérales. Plus qu’à des racines anciennes et rurales, désormais associées à un conservatisme rétrograde, ils désirent s’identifier à l’image progressiste et conquérante de la France moderne, image d’autant prestigieuse qu’elle est cautionnée par la mode des Beaux-Arts qui règne de l’autre côté de la frontière et qui a conquis une portion appréciable des élites anglophones.

L’enseignement de l’architecture à l’École polytechnique de Montréal s’oppose discrètement aux réticences de la toute-puissante Église catholique qui s’inquiète de voir les élites canadiennes-françaises embrasser les carrières « matérialistes » de l’ingénierie et de l’architecture ou celles de la finance et du commerce (École des hautes études commerciales, 1907).

La fondation des Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal, en 1922, vise à moderniser un domaine que l’enseignement catholique

¹⁷ Voir, par exemple, Andrew Gruft, *Substance over Spectacle*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2005, 223 p.

confinait alors à un rôle d'artisanat de service. L'adoption du modèle parisien et l'engagement de professeurs issus de l'École de Paris (Hébrard, Marchand, Doumic, Poivert) sont en outre accueillis comme un *rebranchement* du Canada français sur sa prestigieuse culture mère.

La brève aventure du *Nigog* est symptomatique de l'atmosphère du début du siècle. Dirigé par Robert de Roquebrune, Fernand Préfontaine et Léo-Pol Morin, le *Nigog* exprime, avec un savant dosage de prudence et de provocation, des idées modernistes et une intense francophilie qui peut s'expliquer en partie, comme le patriotisme de Nobbs et Traquair, par le climat de surenchère nationaliste qui accompagne la Grande Guerre.

Roquebrune ne laisse aucun doute quant à ses allégeances littéraires et nationales : « Nous sommes nés de cette civilisation [française] et nous devons chercher à nous y rattacher. Que la France disparaisse un jour et nous n'aurons plus de raison d'être », écrit-il dans un article de mars 1918¹⁸. Pour lui, l'avenir du pays passe par la France retrouvée, mais il s'agit de la France de 1918, pas de celle de 1759. *Le Nigog* est résolument opposé à la littérature de « terroir » et Roquebrune entend chercher la qualité où qu'elle se trouve : « L'Angleterre et les États-Unis, entre autres, devraient [...] nous intéresser. L'originalité propre à un art canadien, ne serait-ce pas d'être française avec un aspect spécial conquis à l'influence anglaise et à l'influence américaine¹⁹? » Roquebrune, comme Nobbs, reprend, sur un mode mineur, le thème du métissage apparu aux États-Unis à l'époque de l'indépendance (Hector Saint John de Crèveœur) et rajeuni au xx^e siècle dans la formule du *melting pot* ou dans celle, fort différente, il est vrai, de la *Raza Cósmica* du Mexicain José Vasconcelos, dont nous reparlerons plus loin. Pour autant, il serait difficile d'attribuer aux auteurs du *Nigog* une pensée proprement américaniste. La France demeure la mère patrie.

¹⁸ Robert de Roquebrune, « Littérature », *Le Nigog*, n° 3 (mars 1918), p. 79-87.

¹⁹ *Ibid.*

Plusieurs écrivains du *Nigog*, en particulier l'abbé Olivier Maurault, portent une grande attention à l'architecture de Montréal et se montrent fort critiques. L'un des collaborateurs de la revue, Fernand Préfontaine, qui avait reçu une formation d'architecte à l'École polytechnique, écrit : « Notre bonne ville de Montréal n'est malheureusement pas une belle ville... Ces maisons avec leurs escaliers, leurs balcons quelquefois énormes, leurs corniches en tôle découpée aux silhouettes les plus inattendues, ont un aspect de construction temporaire... » Dans le numéro d'avril, Maurault, futur recteur de l'Université de Montréal, avait exprimé le même point de vue en y ajoutant une remarque : « À force de vivre parmi les poteaux du télégraphe, les cubes de brique ou de pierre, les escaliers tourmentés et périlleux, on finit par ne rien concevoir de mieux²⁰. »

La ville décrite et son inertie stigmatisée, Préfontaine identifie les causes du mal : « C'est d'ailleurs la manie générale dans la province de Québec de détruire tous les vestiges des architectures du passé, pour les remplacer par des horreurs; combien de vieilles maisons [...] ont été [...] remplacées par des boîtes à toit plat...²¹ » La génération de Préfontaine assiste, entre autres évolutions, à la disqualification et à la destruction du Vieux-Montréal résidentiel. Sans le nommer explicitement, il identifie le mal : la maison urbaine nord-américaine à terrasse plate avec son ornementation industrielle et les excroissances (balcons, escaliers extérieurs) qui brouillent la perception claire du volume primaire. Avec une précaution oratoire significative, il suggère un remède :

Je ne suis pas de ces gens sentimentaux qui admirent aveuglément tout ce qui est ancien [...] mais je dois avouer que nos pères bâtissaient leurs maisons avec plus de bon sens et un sentiment de l'art inconnu de tous les constructeurs de ces trente dernières années.

L'architecture de la province de Québec aurait dû se développer dans ce sens...²²

²⁰ Olivier Maurault, « Ambiance », *Le Nigog*, n° 4 (avril 1918), p. 126.

²¹ Fernand Préfontaine, « L'architecture à Montréal », *Le Nigog*, n° 6 (juin 1918), p. 191.

²² *Ibid.*

Ces phrases sont typiques des discours franco-qubécois de la première moitié du xx^e siècle. Le thème national chassé par la grande porte revient par le « haut côté ». Préfontaine se défend de toute motivation nostalgique dans son éloge de « nos pères ». Derrière sa condamnation de la superficialité décorative et ses choix de références transparaît une connaissance de la scène moderniste européenne.

Comme Traquair, Préfontaine proclame la beauté utile des machines modernes : « on a su faire des locomotives et des machines-outils qui sont de vraies œuvres d'art », mais, si elles sont proches de celles des deux Écossais de McGill, les idées de Préfontaine s'en distinguent par leurs références parisiennes et clairement Art déco : « ... un art décoratif industriel existe. Mais il est peu connu. J'ai vu à Paris, au salon du mobilier, des meubles très intéressants; je ne parle pas du "Modern Style" en faveur vers 1900, mais des créations de Maurice Dufrené, de Jallot, de Follot, de Lalique...²³ » Il invoque aussi le *Mission Style* californien et le Style colonial du nord-est des États-Unis comme des pistes à suivre en direction d'une architecture « canadienne » qui devra s'inspirer de la tradition canadienne (française, évidemment) assassinée par les imitations étrangères : « Nous aussi nous avons une architecture. N'allons donc pas à l'étranger chercher des inspirations²⁴. » Par ailleurs, les écrivains du *Nigog* ne sont pas unanimes. Certains d'entre eux, comme l'abbé Maurault, adoptent un ton plus nettement nationaliste. Malgré les dénonciations du « canadianisme », il leur est pratiquement impossible – sauf par l'exil – d'échapper aux inquiétudes nationales des élites canadiennes-françaises.

Ces inquiétudes atteignent un sommet en 1921, avec la vente aux enchères du manoir de Montebello. L'année suivante, le gouvernement Taschereau fait voter la *Loi sur les monuments historiques*, qui crée le Conseil du même nom. La fondation contemporaine des

²³ Fernand Préfontaine, « Les styles dans l'ameublement et la décoration », *Le Nigog*, n° 8 (août 1918) p. 259.

²⁴ Fernand Préfontaine, « L'Architecture canadienne », *Le Nigog*, n° 7 (juillet 1918), p. 211.

deux Écoles des Beaux-Arts est à comprendre dans un contexte où la modernité est associée à un retour aux origines françaises.

Autres Amériques

À défaut d'une véritable conscience de l'américanité, on peut constater, dans le Montréal architectural de l'entre-deux-guerres, une sensibilité au problème de l'identité architecturale qu'il est possible de rapprocher de phénomènes semblables ailleurs sur le continent.

Lewis Mumford situe dans les années 1880 la naissance d'une véritable architecture états-unienne. Il en retrouve les racines intellectuelles et esthétiques bien au-delà, chez Thoreau, Emerson, Whitman, voire chez des paysagistes et des architectes, comme Downing ou Olmsted, mais l'architecture des « *Brown Decades* » (1865-1895)²⁵ était demeurée, selon lui, insensible à cette « tradition américaine ».

Dans un recueil de 1952, *Roots of Contemporary American Architecture*, il écrit : « Qu'est-ce que la tradition architecturale américaine ? C'est la tradition architecturale moderne telle que l'ont modelée les circonstances, les besoins et les possibilités de la vie aux États-Unis²⁶. » Il rejette ainsi le mouvement folkloriste né dans les années qui suivent la guerre civile, mais qui s'épanouit dans les années 1920 et plus encore dans la foulée de la crise de 1929. Pour lui, le père de la tradition moderne états-unienne est Henry Hobson Richardson (1838-1886), dont l'œuvre, centrée sur le Massachusetts, manifeste une originalité remarquable et dont l'influence débordera largement les frontières de sa région, voire du continent. Plusieurs architectes de Montréal y seront attentifs. Richardson a fréquenté Paris et l'École des Beaux-Arts. Mais il partage également les préoccupations identitaires de l'école britannique de

²⁵ Lewis Mumford, *The Brown Decades: A Study of Art in America, 1865-1895*, New York, Dover, 1972 (1931), 266 p.

²⁶ Lewis Mumford, « What The American Tradition Is Not », dans Lewis Mumford, dir., *Roots of Contemporary American Architecture: A Series of Thirty-Seven Essays Dating from the Mid-Nineteenth Century to the Present*, New York, Dover Publications, 1972 (1959), p. 3. (Traduction de l'auteur.)

Ruskin. Le contexte américain provoque chez lui une démarche originale : il emprunte à l'architecture coloniale (*shingle style*), mais avec un éclectisme créatif et une sorte de primitivisme qui le distinguent du stylisme littéral de l'époque. L'architecture romane qu'il sollicite volontiers n'a évidemment aucune prétention à une généalogie américaine directe, mais elle évoque adéquatement à ses yeux la simplicité austère, le caractère technicien et franc de la culture états-unienne, ainsi que son aspect d'ébauche. Le « roman » richardsonien, qui confine parfois au cyclopéen et au mégalithique, est tout sauf imitatif et servile.

On s'entend généralement pour attribuer à Richardson le premier pas d'une aventure qui se prolonge dans l'école architecturale de Chicago, puis dans l'œuvre de Frank Lloyd Wright (1867-1959) et, par là, constitue l'une des prémisses du Mouvement moderne, mais le cas de Wright souligne justement les détours et les complexités de la modernité du xx^e siècle dans ses relations avec « l'Amérique ».

Frank Lloyd Wright est l'un des rares architectes à avoir trouvé place dans la mythologie populaire des États-Unis. Artiste de génie, mais aussi expert dans la production de sa propre image, il se met en scène dans le personnage du « *free spirit* », du héros solitaire de l'Ouest. Il ne se reconnaît de dette envers aucune école, se faisant gloire d'avoir refusé le séjour à Paris que son patron, Louis Sullivan, proposait de défrayer. Wright se veut absolument États-Unien et il est reconnu comme tel. Cela n'interdit pas de constater des sympathies entre sa pensée et son œuvre et celles de quelques contemporains étrangers. Son insistance même à se vouloir autonome le situe dans la tradition romantique. Architecturalement parlant, dans le monde anglophone, cela renvoie à Ruskin et aux *Arts & Crafts*. La révolte de Sullivan et de Wright contre l'Exposition de 1893 est une protestation moderne contre les conventions académiques, mais aussi une défense de la vieille « liberté » anglo-américaine face au « Continent » (incarné aux États-Unis par les architectes « Beaux-Arts » de Boston et de New York).

S'il récuse tout emprunt à l'histoire, Wright refuse également toujours de se ranger dans le camp des modernes qu'il considère comme une nouvelle académie inventée, une fois encore, par l'Europe. Il a raison... et tort.

Est-il paradoxal que Wright le romantique, le régionaliste ait fourni au Mouvement moderne européen l'étincelle d'un univers formel qui manquait à ses théories? L'hostilité entre modernistes et régionalistes n'est pas fondamentale. Elle tient à l'attachement des régionalistes à des formes historiques. Or Richardson, puis Wright réussissent là où Nobbs échoue. Ils créent des formes régionales relativement libérées des citations historiques (ou dont les sources sont exotiques pour l'observateur étranger). En fait, il n'y a pas de Mouvement moderne sans la composante romantique des *Arts & Crafts*. Par exemple, la première dissidence de Le Corbusier par rapport à sa formation régionaliste est, encore, un régionalisme qui oppose la lumière méditerranéenne aux brumes du Nord germanique. Inversement, les premiers régionalistes entendent moderniser les régions. L'hostilité entre les deux écoles se précise à la fin des années 1920, avec leur mobilisation au service de causes politiques et le rejet officiel du Mouvement moderne comme apatride et bourgeois en Italie, en URSS et en Allemagne. Les tenants de la nouvelle architecture se groupent alors autour d'une architecture dont la « pureté » moderne s'oppose à la pureté ethnique, ou prolétarienne, revendiquée par l'adversaire et dont le caractère international correspond à l'internationalisme révolutionnaire.

La corrélation historique entre le rejet institutionnalisé de la nouvelle architecture par certains pays européens et son expansion au-dehors – singulièrement en Amérique – est remarquable. De l'autre côté de l'Atlantique, cette architecture qui vient de se proclamer internationale sera souvent accueillie comme symbole « national » par des sociétés qui considèrent la modernité comme un trait identitaire.

Le modernisme latino-américain, qui ne procède pas tout à fait du même ordre de préoccupations, affronte pourtant les mêmes

difficultés que son équivalent québécois dans la conciliation de ses identités et des réalités du monde contemporain. La fin du XIX^e siècle amène une certaine prospérité dans toute l'aire « latine », et les modernismes européens y rencontrent des échos. Là aussi, Paris jouit d'un grand prestige auprès des élites. Les villes du Chili, de l'Argentine, de l'Uruguay et du Brésil sont européanisées par une immigration massive, porteuse d'espoirs brimés de progrès social qu'elle espère réaliser dans une Amérique idéalisée. Rio de Janeiro et Buenos Aires sortent de leur assoupissement postcolonial et se dotent de boulevards haussmanniens, d'architectures milanaïses, madrilènes, parisiennes, londoniennes et, déjà, de banques ou de bureaux new-yorkais.

Au Mexique, ces espoirs de progrès universel coïncident avec un réveil de la vieille révolte autochtone contre la persistance de l'ordre colonial. En 1910, éclate une insurrection des paysans indigènes et métis dont les héritiers vont tenter, après 1920, de formuler une culture à la fois moderne et mexicaine. Là comme plus au sud, les élites regardent vers Paris et les architectes plus que d'autres, mais le choc révolutionnaire et la profondeur de l'histoire et des traditions mexicaines confèrent au besoin de réforme une pertinence et une adhésion populaire dont on chercherait en vain l'équivalent plus au nord. Loin de partager la discrétion ou l'indifférence de ses voisins nord-américains en matière de culture, l'État mexicain voit dans les arts des symboles rassembleurs puissants. Certains architectes s'inspirent de l'architecture de l'ère coloniale afin de répondre à l'idéal de la *Raza Cósmica* de José Vasconcelos²⁷, mais, acquis à l'universalisme classique, la plupart reprochent vite à Vasconcelos son *mexicanisme* – les conservateurs au nom des normes académiques; les modernistes au nom de la liberté créatrice de l'artiste. Aussi, après quelques essais d'architecture néocoloniale, voire néo-aztèque, les architectes mexicains produisent une variante de l'Art déco caractérisée par l'usage du béton

²⁷ José Vasconcelos, « La Raza Cósmica: Misión de la raza iberoamericana », *Obras Completas*, t. II, Mexico, Libreros Mexicanos, 1958, p. 903-942. Ce texte a été publié pour la première fois à Barcelone en 1925.

et des formes anguleuses et inspirée par l'archéologie précolombienne. Cette dernière est d'ailleurs en pleine expansion, encouragée par l'État dans la perspective d'une « renaissance » mexicaniste.

L'évolution architecturale du Mexique va se poursuivre au-delà des années 1920 en direction d'une modernité plus radicale, mais toujours préoccupée de *mexicanité*. Elle a pour fond de toile, ne l'oublions pas, l'héritage de la colonisation espagnole qui a laissé à toute l'Amérique ibérique un sens de la ville comme ensemble symbolique et lieu de vie publique bien différent de l'urbanisme pragmatique et individualiste généralement pratiqué en Amérique britannique.

C'est typiquement le cas du Brésil, où le titre de l'ouvrage de Stefan Zweig, *Brasil, país do futuro* (1941) devient presque la devise du pays. Ici comme au Mexique, le mouvement correspond sans doute à des aspirations populaires, mais il est encadré par l'*Estado Novo*, une dictature populiste instaurée en 1937 par Getulio Vargas. Son ministre de l'Éducation et de la Santé, Gustavo Capanema, y joue un rôle décisif, parallèle, en ce qui touche à l'architecture, à celui du Mexicain Vasconcelos.

L'*Estado Novo*, comme le communisme ou les fascismes des années 1920, comme aussi le New Deal de Roosevelt dans les années 1930, s'appuie sur la jeunesse et sur des images de modernité, et Capanema appuie ouvertement l'architecture du Mouvement moderne contre un establishment politique et académique oscillant entre le classicisme « parisien » et le style néocolonial. Ses protégés sont, entre autres, Lúcio Costa, le futur urbaniste de Brasília (1902-1998), le paysagiste Roberto Burle-Marx (1909-1994) et surtout l'architecte Oscar Niemeyer (né en 1907). Avec eux, il lance un programme de constructions d'intérêt social (hôpitaux, écoles, etc.) dont le vaisseau amiral, l'édifice du ministère de l'Éducation et de la Santé, à Rio de Janeiro, sera réalisé entre 1936 et 1945 en collaboration (houleuse) avec Le Corbusier.

Proches de la pensée « anthropophage » d'Oswald de Andrade qui proclame : « Seul m'intéresse ce qui n'est pas à moi. Loi de

l'homme. Loi de l'anthropophage²⁸ », Capanema et ses architectes ne voient aucune contradiction entre *brésilianité* et emprunts théoriques et pratiques au Mouvement moderne européen, emprunts qui leur sont dus, comme la chair du colonisateur était due aux Indiens Tupi.

Il en résulte une école brésilienne d'urbanisme et d'architecture moderne extrêmement active et originale qui atteindra à la notoriété mondiale avec la construction de la nouvelle capitale, Brasília, entre 1957 et 1960, sur les plans de Lúcio Costa, avec la collaboration d'Oscar Niemeyer pour les principaux édifices gouvernementaux.

Style international

L'aventure états-unienne du Style international est plus ambiguë. En 1929, l'effondrement du marché secoue la traditionnelle indifférence des industriels à l'esthétique et au potentiel des images. Désormais, ils reconnaissent leur utilité en tant qu'outils de *propagande*²⁹. En architecture, le *streamlining* et le *Skyscraper Style* illustrent cette prise de conscience plus que la « fonction » évoquée par Louis Sullivan dans sa (trop) célèbre formule « *Form follows function* ». Il est symptomatique que la famille qui fait édifier le Rockefeller Centre au cœur de Manhattan (1930-1939) finance au même moment, en Virginie, la reconstitution de Colonial Williamsburg, tout comme, sur le Mall de Washington, John Russell Pope élève la National Gallery (1937) et le Jefferson Memorial (1939-1943) alors que le New Deal de Roosevelt s'empare de l'esthétique moderniste pour la mettre au service du redressement national.

M^{me} John D. Rockefeller Jr. est également partenaire de la fondation, en 1929, du Museum of Modern Art dont le directeur,

²⁸ Oswald de Andrade, « Manifesto antropófago », *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n° 1 (mai 1928). Le texte du Manifeste est accessible à l'adresse Internet suivante : <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>.

²⁹ Le concept venait d'être théorisé par Edward Louis Bernays dans *Propaganda*, New York, H. Liveright, 1928, 159 p.

Alfred H. Barr Jr., nommé bientôt un responsable pour l'architecture : le jeune Philip Johnson (1906-2005) qu'il présente à l'historien Henry-Russell Hitchcock (1903-1987), à Paris, en 1930. De leur commun voyage à travers l'Europe sort, en 1932, l'exposition *The International Style: Architecture since 1922*.

Au moment même où elle en fait connaître les œuvres majeures aux États-Unis, ce titre astucieux vide le Mouvement moderne européen de son contenu critique et le réduit à une question de style parfaitement soluble dans le capitalisme. Avec le concours inespéré de l'Allemagne nazie, qui pousse les vedettes du Bauhaus à l'exil, et du réalisme socialiste stalinien, qui lui fournit le repoussoir idéal d'une régression académique, le Style international allait devenir, après 1945, l'un des emblèmes du « monde libre » et du progrès « américain ». En fait, l'administration états-unienne comprend si bien le potentiel de l'art moderne et du Style international qu'elle charge la CIA d'appuyer discrètement (et financièrement) le MoMA (Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse? La CIA et la Guerre froide culturelle*, Paris, Denoël, 2003).

Pratiquement, le Style international devient la nouvelle orthodoxie esthétique. Exilé à Boston, le Berlinoise Walter Gropius (1883-1969), qui avait fondé, en 1919, le célèbre Bauhaus de Weimar, tente de ranimer, au MIT, la flamme « sociale » du Mouvement moderne. En 1956, il énonce une fois encore l'idéal qu'il avait pensé réaliser aux États-Unis dans la foulée du New Deal : « Aujourd'hui, le planificateur a pour tâche de découvrir comment l'habitat humain [...] doit se développer pour échapper au chaos actuel. Pour ce faire, l'architecte et l'urbaniste [...] ont besoin d'une *imagination sociale* jadis détenue par la société elle-même³⁰. » Mais cet idéal est bien peu conforme à la tradition locale. D'une part, il investit l'architecte d'une autorité qu'il n'a pas aux États-Unis, et puis, comme le remarquera

³⁰ Walter Gropius, *Architecture et vie collective*, Paris, Denoël Gonthier, 1980, p. 141 (*Architektur und Gemeinschaft*, 1956).

Leonardo Benevolo : « Les Américains n'importent pas des problèmes, mais des solutions³¹. »

Il est intéressant de noter que Gropius rejette l'étiquette « Style international ». Rappelant les caractères régionaux des premières architectures modernes, il constate l'émergence d'un nouveau régionalisme. Il ne s'y oppose pas, bien au contraire : « Le nouveau régionalisme pose des problèmes particulièrement urgents dans les pays dits "techniquement sous-développés". De nombreuses villes nouvelles y naissent [...] dans les régions nordiques (Canada), mais la plupart sont situées sous des climats tropicaux³². » Le régionalisme de Gropius, on pouvait s'y attendre, se fonde sur des facteurs climatiques objectifs. Il n'en contredit pas moins l'idée d'un Mouvement moderne monolithique.

Le *Beaux-Arts Style* est culturellement dépassé et techniquement impraticable, mais les universités ont besoin d'un académisme de rechange. À ce jeu, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), installé à Chicago, aura plus de succès que son collègue et compatriote Gropius. Peu bavard, il est aussi moins soucieux d'« imagination sociale », mais sa technique impeccable et son esthétique *apparemment* simple et reproductible à volonté, lui valent une foule d'imitateurs, dont plusieurs à Montréal où il réalise les tours de Westmount Square (1967) ainsi que plusieurs édifices résidentiels et une station-service à l'Île des Sœurs (1969).

Au Canada francophone, l'architecture moderne demeure timide et exceptionnelle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les discours de « résistance » des années 1920 et 1930 trouvent encore un écho dans la presse architecturale d'après-guerre. Par exemple, en 1949 paraît *L'architecture en Nouvelle-France* de Gérard Morisset dont la conclusion rend aujourd'hui un son exotique³³. Pour l'auteur de la

³¹ « Americans do not import problems but solutions ». Leonardo Benevolo, *History of Architecture*, t. II, Cambridge, MIT Press, 1977, p. 630-633.

³² Gropius, *Architecture et vie collective*, p.150. Gropius classait-il le Canada parmi les pays « techniquement sous-développés » ?

³³ Gérard Morisset, *L'architecture en Nouvelle-France*, Québec, [s.n.], 1949, p. 121-122.

première histoire de l'architecture du Québec, la Nouvelle-France n'est pas seulement le passé, elle est aussi l'avenir.

Constatant la force d'attraction du modèle états-unien, il écrit : « Nous imitons nos puissants voisins [...] nous ne nous apercevons point qu'ils ratent les trois quarts et demi de leur production architecturale précisément à cause de leur funeste improvisation³⁴. » Côté anglophone, l'urbaniste britannique Raymond Unwin constate encore, en 1934, la fidélité de McGill à la tradition britannique. Au tournant des années 1930, au moment même où le Mouvement moderne s'affirme des deux côtés de l'Atlantique, Montréal connaît une vague Art déco. L'œuvre la plus remarquable de cette tendance est l'Université de Montréal d'Ernest Cormier, saluée par Morisset comme un « vaste et courageux essai d'architecture grandiose ». Le même auteur ajoute : « L'année 1925, qui a vu l'exposition des Arts décoratifs de Paris et l'élaboration des plans de l'Université de Montréal, est aussi la date de naissance de notre architecture libérée du "fétichisme du passé mort"³⁵. » Cependant, on sent déjà un vent nouveau passer dans les revues d'architecture. Les jeunes tournent de plus en plus leurs regards vers l'Europe. En Grande-Bretagne, l'évolution est déjà avancée. La Crise et son cortège de problèmes sociaux ont donné une pertinence nouvelle aux idées de planification et de logement social développées en Allemagne et ailleurs en Europe et systématisées par les Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM). Dans un article de 1934, James H. Craig écrit, comme s'il s'agissait d'une évolution inévitable : « *The United States followed in the path of the industrial revolution, but only since March 1933, has she followed in the path of social revolution*³⁶. »

Avec la bénédiction de la Grande-Bretagne et du New Deal états-unien, certains architectes canadiens raniment alors les projets

³⁴ *Ibid.*, p. 120.

³⁵ *Ibid.*, p. 117.

³⁶ James H. Craig, « What can be learned from State Housing in Great Britain and the United States », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, vol. 11, n° 5 (mai 1934), p. 79.

urbains du début du siècle et appellent de leurs vœux une prise en main par l'État des problèmes du logement. En 1937 et 1939, à l'occasion des expositions de Paris et New York, plusieurs voix s'élèvent pour dénoncer, d'une part, l'absence de politique du logement; de l'autre, l'image basement commerciale qui se dégage des pavillons du Canada.

De retour à Montréal après des études d'urbanisme en Angleterre et une expérience de travail au London County Council, haut lieu du modernisme social, urbanistique et architectural en Grande-Bretagne, John Bland (1911-2002) devient directeur de l'École d'architecture de McGill en 1941. À partir de là, le climat de l'enseignement change rapidement à McGill pour s'aligner sur le modèle Bauhaus/MIT. Quant à elle, l'École des Beaux-Arts de Montréal flotte encore entre le modèle des Beaux-Arts, celui de Polytechnique pour les aspects techniques et un restant de régionalisme nostalgique qui se manifestera encore jusqu'aux années 1960. À cette date, bien sûr, plusieurs architectes de Montréal, comme Marcel Parizeau (1898-1945), ont réalisé des œuvres dans le vocabulaire du Mouvement moderne européen. Les études de temples antiques et les exercices de taille de la pierre ont le même statut que les langues mortes des collèges classiques. Ils ne survivront pas à la Révolution tranquille, mais le « paradigme Beaux-Arts³⁷ » aura encore marqué la formation des architectes francophones de cette période.

À la fin des années 1950, l'Amérique du Nord vit une période d'optimisme et de construction, mais le mouvement qui fait perdre à Montréal son rang de métropole est déjà perceptible. Le déplacement général de l'économie continentale vers l'ouest laisse le Québec dans son sillage. Les notables anglophones de la finance et du commerce quittent peu à peu la ville pour Toronto. L'équilibre entre les deux composantes linguistiques traditionnelles de la ville penche de plus

³⁷ J'emprunte la formule à François Giraldeau. *L'enseignement de l'architecture à l'École de Beaux-Arts de Montréal de 1923 à 1957*, mémoire de maîtrise (aménagement), Université de Montréal, 1982, p. vi et passim.

en plus en faveur des francophones. Les années 1960 verront un nouveau développement, mais le capital qui le finance est de plus en plus étranger à la ville, essentiellement états-unien, et sa vision urbaine est acquise au Style international, qui concilie temporairement intérêt financier et « vertu » architecturale.

L'expérience de la guerre a changé les perspectives. La fin de l'ère Duplessis libère l'énergie brimée des organisations ouvrières, des intellectuels, des artistes. L'homme qui va symboliser et réaliser la très fragmentaire modernisation urbanistique de Montréal, le maire Jean Drapeau, est cependant un concentré des contradictions et des tensions de l'époque. Indiscutablement, Drapeau « voit grand ». D'une ville menacée de minorisation dans l'ensemble canadien, il veut faire un centre continental de l'ensemble francophone, le « Paris des Amériques ». Il évoque volontiers, comme des exemples à imiter, les aspects les plus connus de la capitale française qu'il admire sans réserve (les Champs-Élysées, la tour Eiffel). L'ère du Plan, cher aux architectes modernes, serait-elle arrivée à Montréal? Les astres semblent alignés, puisque, pour une fois, le grand capital et les forces de progrès social convergent en direction de la transformation radicale de la ville.

Les compétences manquent? On ira, au besoin, les chercher ailleurs. Ce sera le cas des urbanistes Daniel et Blanche Van Ginkel, membres actifs des CIAM, les architectes états-uniens Ieoh Ming Pei et Mies van der Rohe, ou bien on trouvera sur place des experts formés ailleurs, comme Victor Prus (né en 1917), André Blouin (né en 1920) ou Peter Dickinson (1925-1961). Enfin, localement, les architectes de McGill sont généralement plus en mesure de répondre à la demande. Ce sera le cas de John Bland, Ray Affleck (1922-1989), Moshe Safdie (né en 1938), Louis-Joseph Papineau et ses associés, etc.

Pendant une vingtaine d'années, Montréal met résolument de côté ses inquiétudes identitaires et son impuissance urbaine pour projeter et réaliser. L'autorité et les passions personnelles de Drapeau l'emportent parfois sur la compétence très réelle de ses collaborateurs, mais les deux réunis transforment effectivement la ville en

profondeur et parviennent dans quelques cas à la placer dans le peloton de tête des villes nord-américaines en matière d'urbanisme et d'architecture. Le métro, le réseau souterrain du centre-ville sont à inscrire à l'actif. Le réseau des autoroutes est plus problématique. Outre sa qualité technique discutable, il relève d'un urbanisme de fuite en avant au service de l'automobile et du camion qui contredit les effets du métro et conduit à douter de la cohérence de la planification de l'époque. De même, si la qualité de plusieurs édifices du centre-ville (place Ville-Marie, Banque de Commerce, Westmount Square, etc.) n'est pas douteuse, on peut s'interroger sur le bien-fondé de la multiplication des tours et de l'accentuation du caractère monofonctionnel du centre, toutes choses que le Style international n'a pas inventées, mais qu'il se garde bien de remettre en question. Après tout, il s'agit encore de « style ».

Les années 1960 et l'Expo 67 qui les couronne ont encore pour elles d'avoir réveillé la ville et donné aux Montréalais une ouverture sur le monde et le goût – jamais tout à fait oublié – d'un milieu où vivre et pas seulement à traverser et à subir. Ont-elles remis en cause sa conformité urbanistique et architecturale aux modèles nord-américains?

En 1986, sur la couverture d'un livre de Jean Baudrillard intitulé *Amérique*, c'est une vue éloignée des tours de Montréal qui personnifie le continent...

Aujourd'hui et demain

En 1970, à Strasbourg, où je logeais dans un camping en périphérie de la ville, une fissure est apparue dans ma représentation du monde. Arrivé à la nuit tombée, je me suis endormi en rêvant à la vieille ville que je visiterais le lendemain. La révélation eut lieu au lever du soleil : le camping, adroitement isolé par un petit boisé, faisait partie d'un superbe *shopping mall*. Outre la langue des enseignes, pas la moindre trace de régionalisme ou d'« européenité ». J'aurais

pu me trouver à Casper (Wyoming), Medicine Hat (Alberta) ou... Montréal (Québec).

Aujourd'hui, ce pourrait être quelque part au Brésil, en Afrique du Sud, en Chine... Si la tendance se maintient, les prolétaires de tous les pays seront bientôt unis dans l'Internationale des *shopping malls* inaugurée en 1923 à Kansas City (Missouri) par deux authentiques visionnaires: J. C. Nichols et Edward Buehler Delk, respectivement promoteur immobilier et architecte du Country Club Plaza, inspiré, dit-on, par l'architecture de Séville.

La ville « américaine », dont Montréal offre une image de plus en plus conforme, est-elle bonne ou mauvaise? La question ne se pose guère: ELLE EST. Elle exprime la culture d'un temps – qui se trouve être celui des États-Unis d'Amérique – plutôt que celle d'un lieu. Nous avons évoqué plus haut l'envol des techniques qui aujourd'hui affranchissent le constructeur des contraintes du lieu pour le soumettre à celles de l'économie mondiale. Nous avons constaté le rôle clé des États-Unis dans cet envol. Nous le vérifions chaque jour dans les effets urbains et architecturaux de cette économie dont, pour un temps encore, des protagonistes essentiels résident aux États-Unis, mais cet aspect national importe de moins en moins.

Convient-il de nommer « américanité » cette culture contemporaine bâtie pour abstraire et transcender les lieux, pour les conquérir et les niveler? Dans la mesure de son enracinement dans l'histoire américaine, dans la conquête de l'Amérique par les sociétés européennes, en particulier par la société anglo-américaine des États-Unis, il conviendrait peut-être de parler d'« états-unicité ». Je ne tiens pas à parrainer le mot, mais du moins, il serait juste dans son exclusion du lieu Amérique et dans son allusion à l'uniformité.

Même en Amérique du Nord, le constat de cette uniformité contemporaine a suscité des refus, des réactions. En Amérique ibérique, cette résistance s'appuie en outre sur des bases historiques anciennes. Les cultures ibéro-américaines aussi sont nées d'une colonisation européenne essentiellement fermée aux cultures et aux populations du continent, prompte à imposer partout un urbanisme

et une architecture uniques qui jouent un rôle majeur dans la conscience unitaire de l'Amérique dite latine, *Nuestra América*, selon le titre d'un article de 1891 dans lequel le Cubain José Martí appelle à la formation d'une « Amérique nouvelle [...] du Rio Bravo au détroit de Magellan » dans un esprit nettement critique de l'hégémonie états-unienne.

Ces « autres Amériques » ont suivi les États-Unis sur la voie de l'émancipation nationale. Mais l'éparpillement et l'isolement des colonies et, localement, la présence de fortes populations autochtones ou d'esclaves africains et de leurs traditions, puis la relative négligence des puissances occidentales après les indépendances y ont engendré un paysage politique et culturel plus fragmenté, peu favorable au développement de pouvoirs continentaux. Il résulte de cette histoire une tradition culturelle tendue entre les séductions de la norme internationale (européenne ou états-unienne) et sa critique au nom de l'identité latino-américaine.

Longtemps, l'économie mondiale s'est contentée d'exploiter les ressources naturelles des territoires ibéro-américains, laissant les cultures locales survivre dans l'isolement et l'indigence; mais aujourd'hui, des fractions croissantes des populations urbaines deviennent exploitables à leur tour, et les mécanismes culturels de cette exploitation – cinéma, musique, églises évangéliques, centres-villes à gratte-ciel, *shopping malls*, *gated communities* et *New Urbanism* – sont à pied d'œuvre pour liquider les traditions et les résistances. La ville latino-américaine ressemble de plus en plus à ses sœurs du Nord.

La *différence* ibéro-américaine a-t-elle engendré un modèle d'américanité moderne? Certains le pensent en Amérique latine. Ici même, on l'a suggéré au temps où le Mouvement moderne faisait surgir des cités nouvelles à Bogota, Brasília ou Santiago, éveillant l'espoir de « villes canadiennes à caractère latin³⁸ ».

³⁸ Claude Beaulieu, *Architecture contemporaine au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1969, p. 11.

Simplificatrice, sans doute, la vision latino-américaniste a pourtant le mérite de revendiquer l'existence de plusieurs Amériques, de conjurer le sort qui voudrait condamner tout un continent à la *manifest destiny* d'une culture homogène. Elle nous rappelle aussi, par sa référence constante (et constamment ambiguë) à l'histoire précolombienne du continent, qu'il a déjà existé de ce côté-ci des océans des cultures diverses, des arts de vivre et de disposer de l'espace adaptés non pas aux généralisations vagues que la colonisation européenne a plaquées sur la totalité du continent, mais à d'authentiques *régions* ayant chacune son climat, sa topographie, ses ressources.

En bonne logique, l'architecture a partie liée avec ces régions tout autant et sans doute davantage qu'avec les aléas des découvertes et des guerres coloniales des siècles passés. En bonne logique, elle en aura de plus en plus à mesure que le temps et les migrations viendront diluer les identités héritées du passé colonial.

Un siècle durant, Montréal aura été un bourg français; un siècle durant, un port colonial britannique. Comme celles de toutes les colonies du continent, son identité d'alors se distingue de celles de ses mères patries successives par une sorte de simplification, de schématisation *moderne* des identités des colonisateurs, par une élision de toutes les traces sociales, culturelles, architecturales de l'histoire antérieure qui font la saveur, mais aussi la pesanteur des identités européennes (peu d'aristocratie, pas de féodalité, pas de dialectes régionaux, pas de villes antérieures au ^{xvii}e siècle).

Elle a ensuite gravité vers les États-Unis au rythme même de leur évolution hors de l'orbite culturelle de la Grande-Bretagne et de leur accession à l'hégémonie continentale puis mondiale. Comme celui des autres villes nord-américaines, son visage urbain s'est écarté du particularisme britannique en fonction des innovations techniques et quantitatives associées à la formidable expansion des sociétés de construction états-uniennes et, dans une moindre mesure, en fonction des innovations architecturales de l'école de Chicago, mais elle a surtout accompagné l'alignement de ses voisins sur les formes « universelles » de l'académisme classique.

Après des débuts timides, marqués par des modèles européens autant que nord-américains, l'architecture moderne y débouche, dès la fin des années 1960 sur le Style international, qui sera l'emblème architectural de la Révolution tranquille. Faut-il le déplorer? On l'a fait bien souvent, à partir des années 1970, au nom d'une « réappropriation » (de quoi? par qui?) commodément oublieuse de ce qu'elle doit elle-même à la *doxa* internationale régnante. Le Montréal des années 1950 et 1960 marchait, il me semble, dans la bonne direction en acceptant la condition technique contemporaine. Non qu'elle soit idéale – nous connaissons aujourd'hui quelques-unes de ses limites, de ses erreurs –, mais parce qu'on n'en peut sortir que par devant.

À partir de là, il est certainement souhaitable que les urbanistes et les architectes de Montréal repensent continuellement leur rapport au lieu américain spécifique où ils opèrent. Une identité spécifique pourrait en résulter qui serait l'indice et la mesure d'une conscience authentique et critique du territoire que nous occupons, mais que, peut-être, nous n'*habitons* pas encore vraiment.

Lewis Mumford souligne une condition de cette prise de conscience:

Les gens parlent souvent des caractères régionaux comme s'il s'agissait de la même chose que les caractères aborigènes. Le régional est assimilé au brut, au primitif, au purement local. C'est une erreur sérieuse. L'adaptation d'une culture à un environnement particulier étant un processus long et compliqué, c'est en dernier que mûrit pleinement un caractère régional.

Nous commençons à peine à en savoir assez sur nous-mêmes et sur notre environnement pour créer une architecture régionale³⁹.

L'Amérique postcolombienne ne pourra jamais se réclamer de l'âge d'or où Vitruve situe les racines de l'architecture ou d'une quelconque condition « première ». Elle est venue d'ailleurs, tout armée, et s'est bâtie *contre* les lieux du continent. L'un des projets qui peuvent la

³⁹ Lewis Mumford, *The South in Architecture*, cité dans Vincent B. Canizaro, dir., *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, p. 100. (Traduction de l'auteur.)

rendre plausible, bienfaisante, vivante est donc, plus qu'ailleurs, une véritable découverte des lieux que l'esprit de conquête a trop volontiers survolés dans sa marche vers l'Ouest. Ici, le Québec trouve peut-être un atout paradoxal dans la défaite qui l'a isolé des cultures « conquérantes » du continent et limité depuis longtemps à un territoire précis et qui l'oblige à porter à ce territoire une attention plus minutieuse.

L'évidence géographique, économique et culturelle de la condition américaine – l'américanité, si l'on veut – du pays peut aussi constituer une prémisse simple et saine. Tout dépend de ce qu'on entend par là. S'il fallait en déduire que toute divergence par rapport aux idées et pratiques volontiers unanimistes et autoritaires du monde anglo-américain actuel est irréaliste et illégitime, il faudrait aussi renoncer à tout avenir spécifiquement local.

Le bilan de l'histoire et le constat du présent assoient une critique, fondent l'avenir sur des bases réalistes. La suite est affaire d'imagination, de *divergences*. Ce terme renvoie ici à une idée de l'architecte, critique et historienne argentine Marina Waisman qui la définit ainsi : « Diverger, c'est développer, à partir de ce qu'on est, ce qu'on peut devenir⁴⁰. » Elle ajoutait : « ... vues du centre, les marges ne peuvent apparaître comme génératrices de projet, seulement, peut-être, comme un refuge. Vu des marges, tout est – ou devrait être – projet. » Aujourd'hui, à quelques exceptions près, l'état de l'environnement bâti qui nous entoure en est un de déculturation avancée, mais, dans d'autres domaines, l'histoire a fait au Québec le cadeau complexe et ambigu d'une identité distincte. Comme celle des Amériques ibériques, cette identité crée un gradient, une tension qui permet d'imaginer d'autres paysages bâtis, d'autres Amériques, d'imaginer, de construire, d'habiter *une autre* Amérique parmi *les* Amériques.

⁴⁰ Marina Waisman, *El interior de la historia: Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*, Bogotá, Escala, 1990, p. 72. (Traduction de l'auteur.)

Peinture et territoire en dialogue. Regard de Paul-Émile Borduas sur l'Amérique

Louise Vigneault
Département d'histoire de l'art
et d'études cinématographiques
Université de Montréal

Résumé

Cet article propose d'analyser la manière dont Paul-Émile Borduas a peu à peu intégré, au cours de ses exils aux États-Unis et en France, les fondements culturels et l'imaginaire spatial du continent nord-américain, comment ces modèles ont pris forme et se sont exprimés sur le plan esthétique et plastique. L'examen des œuvres de la période tardive (1953-1959), en fonction de la vision que l'artiste aurait entretenue de sa position et de sa condition dans l'espace géographique et social, a permis également de compléter les analyses formalistes et sémiotiques menées jusqu'à ce jour.

Abstract

This article explores the manner in which Paul-Émile Borduas gradually incorporated the cultural foundations and the spatial imaginary of the North American continent into his work during his self-exile in the United States and France, and how these models took form and expressed themselves esthetically and plastically. An examination of Borduas' later work (1953-1959) as a function of the vision that he held of his position and of his geographic and social condition completes previously published formalist and semiotic analyses.

Lorsqu'au cours des années 1940, les artistes nord-américains ont été confrontés sur leur propre terrain à la présence des avant-gardes européennes en exil, les sentiments qu'ils éprouvaient alors à leur endroit avaient pour effet d'éveiller le besoin d'outrepasser leur position périphérique, de définir une modernité artistique solide, susceptible d'être reconnue sur le plan international, mais aussi, de cerner les particularités de leur culture dont les traits demeuraient encore imprécis. Au cours de cette période charnière qui a engendré un bouleversement de l'hégémonie artistique occidentale, Paul-Émile Borduas reconnaît progressivement l'importance des modèles artistiques états-unien dans le développement de la modernité picturale. Cet éveil s'effectue au cours de ses séjours aux États-Unis (1953-1955) et en France (1955-1960), des expériences qui ont alors pour effet d'éprouver sa perception de l'imaginaire nord-américain de l'espace, et ce, malgré la méfiance que le milieu artistique montréalais entretient en général à l'endroit de la culture états-unienne et de ses productions. L'examen des expériences extrafrontalières de Borduas, partagées entre l'essor artistique états-unien et le réseau européen, permettra de mieux saisir comment l'artiste percevait sa propre situation dans l'environnement physique et social, ainsi que la manière dont cette vision aurait orienté sa démarche et ses choix esthétiques. Dans une plus large mesure, cette étude de cas vise à mieux saisir le rôle de l'imaginaire spatial continental dans le processus de définition de la modernité artistique québécoise.

En cherchant à relativiser les rapports bilatéraux qu'entretenaient les créateurs québécois et états-unien du XIX^e siècle, et les traits proprement américains attribués à leurs productions, David Karel avait recouru au schéma triangulaire, de manière à rendre justice à la présence intermédiaire des intervenants européens qui avaient orchestré en partie les développements stylistiques¹. Bien que cette initiative louable ait participé aux premiers comptes rendus

¹ David Karel, « L'expérience continentale de l'art québécois au XIX^e siècle », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, dir., *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides, 1993, p. 197-225.

scientifiques consacrés à la question de l'américanité, elle méritait à notre avis d'être complétée par l'examen de l'imaginaire spatial et des moteurs de création qui ont forgé les cultures visuelles. Les idéaux humanistes et universalistes que caressaient les artistes, ainsi que la mobilité croissante qui leur permettait de « tester » les possibilités de leur concrétisation, ont d'ailleurs fait en sorte de complexifier cette triangularité d'échanges. Dans ce contexte, les anciens schèmes dichotomiques qui avaient opposé jusque-là les idéaux modernes à toute forme d'appartenance ou d'ancrage géographique se trouvaient ébranlés.

Définir la culture américaine

En 1983, Serge Guilbaut publiait *Comment New York vola l'idée d'art moderne* dans lequel était examiné le rôle de certains événements de l'histoire états-unienne dans la consolidation de sa culture artistique, ainsi que les échos idéologiques et les circonstances sociopolitiques qui ont mené au transfert de l'hégémonie artistique de Paris à New York : montée du nationalisme, essor économique, création d'une culture issue de la classe moyenne, d'un marché et d'un mécénat libérés de la suprématie parisienne². Cette étude avait eu le mérite d'insister sur la genèse du phénomène plutôt que sur son triomphe³, et de révéler la manière dont l'avant-garde américaine avait été en mesure de conjuguer l'exercice de rattrapage des critères artistiques européens et la mise en place d'une pratique picturale solidement ancrée dans la culture locale. Le défi avait été relevé notamment grâce à l'efficacité de l'appareil mythologique qui avait comme effet de résoudre

² Serge Guilbaut, dir., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal (1945-1964)*, Cambridge, MIT Press, 1990, 418 p.; *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, Paris, Hachette Littératures, 1996 [1983], 342 p.

³ L'auteur rapporte notamment le discours de Sam Hunter, *Modern American Painting and Sculpture*, New York, Dell, 1959, 256 p.; Irving Sandler, *Triumph of American Painting*, New York, Praeger Publishers, 1970, 301 p. et Barbara Rose, *American Art Since 1900*, New York, Praeger Publishers, 1967, 320 p.

certaines conflits idéologiques, et grâce à l'adaptation des idéaux modernes à la condition américaine et à ses impératifs de développement⁴. Tout en maintenant un dialogue avec la tradition européenne, le milieu culturel avait été en mesure, par exemple, d'assumer certaines contradictions, comme celle de se montrer progressiste sans adhérer à des aspirations politiques révolutionnaires ou de gauche. C'est ainsi que les valeurs modernes se sont trouvées parfaitement intégrées aux mailles de son tissu social, culturel et politique. Les événements de la Seconde Guerre, mais également les luttes menées par les intellectuels de part et d'autre de l'Atlantique pour la défense de la culture moderne contre le fascisme, puis le communisme, ont contribué par la suite à faire basculer les dominos en faveur de l'*american democratic way of life*, au détriment de la capitale française qui avait été jusque-là réputée pour son contexte de liberté d'idées et de mœurs⁵. Guilbaut souligne toutefois la contradiction que renferme cette prise de position :

Le modernisme rejeté par le fascisme était aux U.S.A. confondu et assimilé avec une définition large et abstraite de la culture. Ainsi, la grande presse défendait, sans le savoir, le concept de modernité avec toutes les ambiguïtés et contradictions que cela comportait. Ce modernisme, qui n'avait jamais réussi auparavant à prendre racine aux U.S.A., s'introduisait par une porte dérobée, par erreur en quelque sorte, dans la conscience nationale⁶.

Cette modernité ne pouvait pourtant produire un art valable au sein de la culture nationale qu'en se libérant de l'héritage européen et en assumant ses positions spécifiques, malgré ses malades apparentes. Il devenait nécessaire, du même coup, de reconsidérer la place que cette culture occupait dans la pensée internationaliste. En 1940, une table ronde organisée à l'Université de Chicago, et retransmise à la radio, révèle le rôle que les instances politiques

⁴ Guilbaut, dir., *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, p. 73-74.

⁵ *Ibid.*, p. 64-71.

⁶ *Ibid.*, p. 71.

entendent accorder à l'art. À cette occasion, le critique littéraire Clifton Fadiman déclare :

Nous sommes parvenus à un seuil critique de la vie de notre pays. Le pays des pionniers, c'est fini; aujourd'hui, c'est une véritable civilisation que nous allons développer. [...] l'art est un moyen d'unifier le peuple. [...] Dans ce pays, [l'unité] ne signifie pas, comme dans d'autres pays, se laisser enrégimenter. Pour nous, ce sont des gens qui se mettent d'accord, ou essaient de se mettre d'accord, plus ou moins sincèrement, sur quelques points fondamentaux, et qui n'arrivent pas à se mettre d'accord sur beaucoup d'autres⁷.

Au Québec, le courant personnaliste, qui vise notamment à contrer le « malaise civilisationnel », permet de réconcilier les implications spirituelle et sociale, grâce à un solide enracinement dans le réel et à un retour aux sources de l'Être⁸. Pour Borduas et ses collègues, cette éthique constitue, pour en temps, un compromis efficace entre le respect des besoins essentiels de l'individu, le maintien d'une équité au sein de la collectivité moderne, et l'engagement spirituel et moral de ses membres. Le renforcement de l'opposition entre les forces progressistes et conservatrices poussera toutefois Borduas à abandonner tout modèle idéologique et à endosser une position anarchiste qu'il considère comme la « seule forme sociale ouverte à la multitude des possibilités des réalisations individuelles⁹ ». Cette réclamation radicale d'autonomie face aux institutions prendra diverses formes, dont celle de l'exil qui, malgré les ruptures qu'elle engendre, lui offrira de nouvelles perspectives susceptibles de réconcilier les conflits qui le tenaillent.

⁷ Table ronde réunissant Eleanor Roosevelt, Fadiman, le bibliothécaire du Congrès A. MacLeish, et le sociologue Louis Wirth. Retransmis par la NBC, le 24 novembre 1940. (Traduction de l'auteure.)

⁸ Voir à ce sujet E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la « Grande noirceur »*. *L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*, Sillery, Septentrion, 2002, 207 p.

⁹ Paul-Émile Borduas, « Refus global », *Refus global et autres écrits*, édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, L'Hexagone, 1990, 301 p.

L'analyse des fondements culturels qui, en Amérique, ont assuré le maintien d'un équilibre entre individualisme et collectivisme, entre matérialisme et spiritualité, permet de saisir la manière dont les artistes canadiens et états-uniens en sont venus à représenter leur « modernité culturelle », au-delà des catégorisations opposant les tenants de la figuration et de l'abstraction, de l'expression et du synthétisme¹⁰, et au-delà de la prétention américaine à englober l'expérience moderne. Un bref détour historique aux origines de la colonisation révèle, par exemple, qu'en dépit de son absence de mémoire historique substantielle, le territoire nord-américain a été exploité comme une entité culturellement chargée, grâce à la fusion des réalités spatiale et temporelle. Cette articulation trouvait notamment sa source dans les déplacements successifs vers la frontière, zone liminale et mouvante, qui délimite l'inconnu et le connu, la nature et la culture, et convie à une confrontation avec l'altérité et avec soi-même¹¹. Le fonctionnement nomade, qui caractérise les expériences de transit, d'exil ou d'exode, permettrait à ce titre d'échapper aux contraintes sociales et politiques, et offrait une possible amélioration des conditions de vie¹². Forts de ce potentiel de renouvellement, les pionniers nord-américains ne se seraient donc pas engagés dans une dynamique d'errance, comme c'est le cas en Europe des groupes marginalisés, mais dans un mouvement renouvelable d'exploration et d'expansion, qui a contribué à combler l'absence de mémoire et d'historicité. Ces

¹⁰ À ce titre, la conservatrice Bernice Rose concluait, en 1980, à propos de l'École de New York : « On passe ainsi de la métaphore de la "scène américaine" et des récits des images symboliques/mythologiques des années trente et quarante à la subjectivité et à l'abstraction de l'œuvre de la maturité, avec son désir d'universalité – de "refléter l'expérience de notre temps". Il faut se demander ce qui se reflète là de la société en général et de la société américaine en particulier. » *Jackson Pollock: Drawing into Painting*, New York, MoMA, 1980, p. 23. Traduction de Catherine Fraixe tirée de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, p. 25.

¹¹ Les données qui suivent ont été explicitées dans notre article « Le pionnier : acteur de la frontière », dans Bernard Andrès et Gérard Bouchard, dir., *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique, 2007, p. 275-311.

¹² Voir à ce sujet Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994, 258 p.

expériences de transit et de confrontation des espaces inconnus ont engendré des croisements significatifs dans la construction des cultures et de l'imaginaire spatial des communautés, comme l'ont notamment analysé Jean Morency et Gérard Bouchard¹³. Dans ce contexte, la thématique du paysage, qui a d'abord monopolisé les productions picturales des XVIII^e et XIX^e siècles, a permis aux artistes d'insuffler au territoire une charge culturelle significative et distincte. Les artistes de la Hudson River School, ceux des campagnes d'exploration de l'Ouest, ainsi que les photographes et peintres canadiens qui ont témoigné du développement du territoire, ont tenté en premier lieu d'exprimer les effets de l'environnement sur les populations. Réinterprétée en fonction de l'expérience de la frontière, la réalité territoriale était représentée comme une zone de mise en tension des forces fondamentales, attribuant ainsi à l'héritage romantique un tout nouveau sens. Cette réorientation des modèles européens motivait, par la suite, les artistes à se détacher progressivement des rhétoriques traditionnelles afin d'investir un rapport plus direct à la réalité, à recourir à une approche ontologique et heuristique de l'espace, laquelle a engendré un véritable retour aux sources du langage pictural. Au Québec toutefois, les difficultés qu'ont éprouvées les factions progressistes à mettre de l'avant les valeurs de renouveau et d'ouverture les ont forcés le plus souvent à reconsidérer leur appartenance géosociétale, et à chercher des modèles de représentation en périphérie.

Si, dans le contexte moderne, le territoire a été le plus souvent perçu comme un ancrage duquel les artistes ont tenté de s'arracher, afin d'adhérer aux idéaux universalistes, l'avant-garde nord-américaine l'aurait abordé comme un lieu de confrontation et de réflexion sur la condition humaine. Marqués par le trauma de la crise et du second conflit mondial, les artistes ont cherché à se détacher des référents locaux ou sociaux, afin d'exprimer l'expérience générique de l'humanité moderne confrontée à sa destinée. En raison des afflications que

¹³ *Ibid.*; Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000, 503 p.

partageaient les Nord-Américains, natifs ou migrants, par rapport aux années de crise, à la montée du fascisme et à la recrudescence des mouvements de déplacement, les productions artistiques se sont trouvées imprégnées des mythologies fondatrices revues et corrigées qui permettaient d'exprimer cette « tragédie existentielle », comme l'a exprimée notamment le peintre d'origine lettonienne Mark Rothko, au début des années 1940 :

[l'émotionnalisme universel] en rapport avec l'individu ne se trouve que dans l'émotionnalité tragique. [...] la douleur, la frustration et la peur de la mort semblent être le liant le plus constant entre les êtres humains, et nous savons qu'un ennemi commun réussit beaucoup mieux à souder les énergies et bien plus efficacement à effacer les singularités qu'une fin positive commune¹⁴.

Ce croisement des imaginaires de rupture et de transit a d'ailleurs engendré certaines synchronies dans le développement de l'art moderne, au Canada et aux États-Unis. À ce titre, on constate par exemple que, sans avoir entretenu des contacts significatifs, les automatistes montréalais et les expressionnistes abstraits new-yorkais ont réinterprété sensiblement de la même manière les expériences surréalistes de l'automatisme surrationnel ou mécanique. Au cours des années 1940, les expressionnistes abstraits (Arshile Gorky, William Baziotes, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Hans Hofmann, Adolph Gottlieb, pour ne nommer qu'eux)¹⁵, qui investissent comme leurs collègues européens un espace-écran destiné à recevoir l'expression spontanée des pulsions inconscientes, éprouvent toutefois des réserves à l'égard de la notion freudienne du désir qui est ramenée, selon eux, à des considérations trop strictement intimes, à des « tragédies personnelles »¹⁶. Leur moteur de création consiste d'ailleurs

¹⁴ *Mark Rothko. La Réalité de l'artiste*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2004, p. 40. La majeure partie du texte aurait été rédigée en 1940-1941.

¹⁵ Le lecteur consultera le site suivant, pour une liste exhaustive des artistes, ainsi que des exemples d'œuvres : <http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstractexpr.html>.

¹⁶ Dore Ashton, *L'École de New York. Histoire d'un mouvement*, Paris, Hazan, 1992 [1973], 265 p.

moins en une dynamique de révolte et de réaction face à la collectivité et au passé, comme le vivent leurs collègues européens, qu'en un acte primaire d'existence et d'affirmation¹⁷. Se tournant plus spontanément vers les modèles mythologiques ou archétypaux, qu'ils prennent soin d'adapter à la réalité américaine contemporaine, les artistes font davantage appel à l'inconscient dans le processus même, en misant sur la dimension performative et en maintenant un rapport de proximité avec leur environnement. Libérées des intermédiaires rhétoriques qui marquent une distance entre l'objet et son interprétation, les œuvres présentent en somme une interpénétration de l'espace réel et de l'espace imaginé.

Bien que les artistes européens cherchent également à libérer l'activité artistique de ses références traditionnelles à des champs parallèles – philosophique, littéraire, etc. –, leur exercice de déconstruction se trouve à contenir intrinsèquement, à travers les marques de leur réaction, ces mêmes références contestées, tandis que le langage choisi pour exprimer cette réaction conserve le plus souvent une rhétorique complexe, hautement intellectualisée, comme en témoignent notamment les initiatives des surréalistes. Dans ce contexte, la déconstruction des anciens schèmes aurait pris le pas sur un réel renouvellement du langage artistique et de ses codes. Chez les Nord-Américains, en revanche, l'expression individuelle se voit plutôt guidée par une expérience pragmatique et un rapport sans détour avec le réel objectif, que les surréalistes ont pourtant choisi eux aussi d'investir afin de servir leurs désirs enfouis, mais qui s'inscrivent plus spécifiquement, en Amérique, dans le sillage des valeurs modernes issues des mythologies fondatrices, revues à la lumière des « nouvelles frontières » à conquérir. À ce titre, Margit Rowell soutient qu'en éliminant l'histoire, les « peintres d'action » ont instauré un espace « mythique » dont le sens et la pertinence ont

¹⁷ Comme le souligne Margit Rowell, « il ne leur incombait pas de fuir mais d'agir » (*La peinture, le geste et l'action*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 24).

été réitérés par la dimension rituelle de l'acte artistique¹⁸. L'établissement d'une filiation entre la démarche de l'artiste et celle des générations d'immigrants et de défricheurs a été souligné par bon nombre de critiques, d'historiens et de théoriciens¹⁹. Dore Ashton, par exemple, rappelle l'identification des artistes à la condition pragmatique des ouvriers et des pionniers : « Les expressionnistes abstraits se faisaient souvent gloire d'être nés dans la classe ouvrière, et certains d'entre eux saisissaient les occasions de se distinguer dans la sphère des activités matérielles – le genre de *vrai* travail qu'ils associaient à l'esprit pionnier des bûcherons et des défricheurs²⁰. » Rowell insiste pour sa part sur la dimension performative de l'ascendance mythique : « Le pionnier se trouva responsable de lui-même et de ses actes; l'action fut sa seule expression, l'événement immédiat la seule réalité contre laquelle se mesurer²¹. » Bien qu'elles n'aient pas été considérées par la critique formaliste comme une composante significative de l'œuvre et une partie intégrante du résultat, les dimensions performative, empirique et matérielle des productions auraient permis à l'avant-garde de contourner les oppositions traditionnelles (figuration/abstraction, expression/géométrisation), et d'inaugurer un nouveau rapport entre la forme et l'espace. Si le contexte socioculturel états-unien a encouragé cette entreprise, l'avant-garde montréalaise a rencontré des résistances majeures, attribuables en partie aux contraintes conservatrices, mais aussi à la méfiance des artistes à l'égard des fondements culturels continentaux en lesquels peu se reconnaissaient, et à leur fidélité aux modèles culturels français qui continuaient de faire autorité.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ Voir notamment Harold Rosenberg, *Tradition of the New*, New York et Toronto, McGraw Hill, 1960, 285 p.; Margit Rowell, *La peinture, le geste, l'action*, Paris, Klincksieck, 1972, 162 p.; Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, New York, Abrams, 1989, 283 p.; Kirk Varnedoe et Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, New York, The Museum of Modern Art, 1998, 336 p.

²⁰ Ashton, *L'École de New York. Histoire d'un mouvement*, p. 15.

²¹ Rowell, *La peinture, le geste, l'action*, p. 17.

Dans le collectif *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles* (1995), Gérard Bouchard et Yvan Lamonde ont exploré la dimension culturelle de la réalité continentale, en tentant d'établir une première mise au point de la perception qu'a entretenue la communauté québécoise de l'expérience « américaine », au-delà de la stricte question des relations et des influences. Dans le cadre de cette étude, François-Marc Gagnon a examiné la manière dont l'avant-garde montréalaise a abandonné les paramètres européens au profit des modèles états-unis, ainsi que la vision qu'elle a entretenue de l'*American-Type Painting*²². L'auteur y stipule que la définition d'une américanité picturale serait d'abord passée par une prise de conscience de la peinture états-unienne et de son importance dans le contexte de l'après-guerre. Un examen des circonstances qui ont mené Borduas à découvrir la peinture états-unienne, et des perceptions qu'il aurait entretenues de sa situation d'exilé dans les différents environnements, nous permettra de saisir un peu mieux la complexité de ses motivations, et les tournants esthétiques qui ont marqué les dernières années de sa carrière.

Borduas et les États-Unis

Le premier séjour de Borduas aux États-Unis remonte à 1928. Suivant les conseils d'Ozias Leduc, il se rend d'abord à Boston²³, afin d'y admirer notamment Puvis de Chavannes, puis au Metropolitan Museum de New York dans le but de découvrir non pas l'art nord-américain contemporain, mais la modernité artistique européenne. Au cours de sa deuxième visite en 1943, Borduas tente alors, sans succès, de prendre contact avec André Breton et ses collègues, dont

²² François-Marc Gagnon, « La première expérience de la peinture américaine abstraite (les années 1950) », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, dir., *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides, 1995, p. 258.

²³ Rapporté par François-Marc Gagnon, *Borduas and America/et l'Amérique*, The Vancouver Art Gallery, Musées Nationaux du Canada, 1978, p. 27. Musée d'art contemporain de Montréal. *Notes biographiques* (T261).

la présence rayonne au sein de l'élite culturelle new-yorkaise depuis leur exil, et de renforcer les liens entre le mouvement parisien et le groupe de Montréal²⁴. L'avant-garde américaine ne connaît pas, au cours de cette période, une diffusion et une reconnaissance suffisamment importantes pour qu'il puisse en juger. Au cours des années 1940, Borduas expérimente la technique de l'automatisme psychique. Les touches picturales exécutées spontanément produisent des motifs évocateurs qui évoluent dans un espace lyrique, lequel est libéré des lois de la gravité, tout en continuant de respecter l'effet creusant de la perspective²⁵. Ces œuvres, qui engendrent un éclatement des structures traditionnelles et un affranchissement des moyens plastiques, suggèrent alors, par extension symbolique, la libération de l'artiste des cadres sociaux et moraux qu'il considère aliénants. Pour cette raison, Borduas maintient, jusqu'au début des années 1950, que l'expression d'un contenu intime refoulé constitue la finalité première des œuvres, et que l'intervention de la conscience dans le processus créatif doit être minimisée, en raison de son adéquation à la rationalité, à la censure, aux « intentions » qui constituent un frein à l'expression de l'inconscient, au plein épanouissement de l'individu. En cela, il se démarque à la fois des surréalistes et des expressionnistes abstraits qui tiennent à assurer un équilibre entre les décharges

²⁴ *Ibid.*, p. 28. Borduas bénéficie également d'informations sur les avant-gardes européennes de passage à New York par l'intermédiaire de Louise Renaud, qui avait été engagée par Pierre Matisse comme gouvernante, et de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud qui s'étaient installées à New York pour étudier la danse moderne. François-Marc Gagnon, « New York as Seen from Montreal by Paul-Émile Borduas and the Automatists », dans Guilbaut, dir., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal (1945-1964)*, p. 133.

²⁵ À ce propos, Thérèse Martin explique : « Ces tableaux récupéraient les normes du paysage pour créer un champ visuel infini qui englobait une multitude d'objets dans son atmosphère unificatrice. La lisibilité était obtenue du fait que certains procédés classiques : toile de fond, figures principales en gros plan étaient conservés » (« La structure spatiale de l'œuvre new-yorkaise de Paul-Émile Borduas (1953-1955) », p. 13). Voir également Nathalie Clerk, *La peinture de Borduas de 1941 à 1948 : en quoi reste-t-elle encore attachée à la figuration?*, Mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université de Montréal, 1974, 201 p.

spontanées de l'inconscient et l'intervention structurante de la conscience. Vers 1947, deux de ses anciens étudiants de l'École du meuble tentent pourtant de repousser les limites de l'automatisme. Les œuvres de Jean-Paul Riopelle (*Ontario*, 1947-48; *Piège*, 1948; *Boisé*, 1949) et de Marcel Barbeau (*Le tumulte de la mâchoire crispée*, 1946²⁶; *Forêt vierge*, 1948) présentent alors une structure enchevêtrée de lignes ou de taches qui a pour effet d'éliminer l'illusion de profondeur et de ramener le regard en surface. Réduites à l'essentiel et multipliées, les composantes tendent également à perdre leur charge émotionnelle, et à devenir de purs signes qui témoignent de la présence physique de l'artiste. Ce type de composition déhiérarchisée (*all-over*) rejoint les productions que réalise Jackson Pollock à la même époque. Face aux œuvres de Riopelle et de Barbeau, Borduas manifeste d'abord des réserves, critiquant notamment l'aspect homogène et décoratif de cet exercice qu'il considère comme régressif et insignifiant, en raison notamment de l'abandon du contenu expressif. Dans ses « Commentaires sur les mots courants » (1948), il explique que les motifs « sont peu révélateurs de la personnalité de leur auteur²⁷ », révélant par conséquent son incapacité de détecter le potentiel de développement de l'automatisme, en fonction des particularismes de l'expérience spatiale américaine.

Son ambition de s'installer sur la Côte-Est américaine, de 1953 à 1955, était motivée, selon Gagnon, par la possibilité d'y voir ses œuvres exposées et vendues, et d'y trouver l'ouverture idéologique et culturelle qui lui avait cruellement manqué en sol québécois²⁸. Ce voyage doit alors constituer la première étape d'un périple que Borduas envisage comme suit : deux ans à New York, un temps indéterminé

²⁶ L'œuvre de Barbeau est disponible dans le site suivant : <http://www.davidrumsey.com/amico/amico1221280-97572.html>.

²⁷ Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur les mots courants », 1948, *Écrits I*, édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987, p. 302.

²⁸ *Ibid.*, p. 139.

à Paris, un an à Londres, puis un séjour à Tokyo²⁹. Cette pulsion de départ se justifie par sa crainte de subir un étouffement culturel, par le besoin d'acquérir la reconnaissance qu'on lui refusait au Québec et de briser la « fatale destinée » de sa communauté, comme il l'avait exprimé plus tôt dans le manifeste automatiste. Mais ce réflexe réactif contre son milieu côtoie aussi celui d'atteindre un univers éloigné, en marge, une altérité en laquelle il pourrait se reconnaître (comme il se reconnaissait dans les enfants et ses étudiants), qui le transformerait radicalement et contribuerait à nourrir son idéal de retour aux sources et de renouvellement intégral de la pratique artistique³⁰. Dès les années 1930, il avait d'ailleurs caressé le rêve d'émigrer, comme Gauguin, à Tahiti, dans les Nouvelles-Hébrides ou en Amérique du Sud³¹. Les circonstances favorables n'étaient toutefois pas au rendez-vous. Une vingtaine d'années plus tard, les conséquences de la publication du *Refus global* ravivent de nouveau l'appel de l'exil. Endeillé par la détérioration de ses liens familiaux, celui que Guilbaut avait baptisé le « triste vagabond de la modernité³² » prend alors la difficile décision de rompre avec ses origines.

À l'été 1953, Borduas s'installe d'abord à Provincetown, où travaille une colonie d'artistes – comme Hans Hofmann, qui y tient

²⁹ Lettre de Borduas à Fernand Leduc et Thérèse Renaud, Saint-Hilaire-Est, 20 juin 1952. Fonds privé. *Écrits II*, édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, t. I, p. 484.

³⁰ Voir à ce sujet Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH/ Les Cahiers du Québec, 2002, p. 126-133.

³¹ François-Marc Gagnon, « La peinture des années trente au Québec », *The Journal of Canadian Art History* = *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, n^{os} 1-2 (automne 1976), p. 17.

³² Serge Guilbault, « Introduction », dans Guilbault, dir., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal*, p. xiii. Voir notamment Pierre Gauvreau, « Borduas et le déracinement des peintres canadiens », *Le Journal musical canadien*, novembre 1954, p. 6; Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatistes », dans Lise Gauvin, dir., *Les automatistes à Paris, actes d'un colloque*, Montréal, Les 400 coups, 2000, p. 79-92.

une école —, mais entretient peu de contacts avec elle, préférant s'enfermer dans son atelier pour y travailler avec acharnement³³. Le résultat, qui est présenté à la Passadoit Gallery en janvier 1954, récolte un franc succès. À la fin de septembre, il élit domicile dans Greenwich Village, et prend connaissance des productions états-uniennes contemporaines au *Whitney Annual of American Art*. L'événement regroupe alors aussi bien des œuvres figuratives que de l'abstraction géométrique et de l'expressionnisme abstrait, Motherwell, Gottlieb, Baziotes, ainsi que Pollock qui, après sa période de *dripping*, effectue un retour à la figuration³⁴. Borduas juge toutefois ces productions inférieures à celles des Européens, en raison de l'association qu'il établit avec le réalisme social qui, selon lui, demeure tributaire des nécessités externes³⁵ : « [...] jamais dans ces exemples je n'ai ressenti la fortifiante impression de jamais vu, qui seul peut nous enrichir. Je considère toutes ces œuvres comme futiles, illusoire ou grossières³⁶. » Quelques mois plus tard, il précise : « Dans l'ensemble, la peinture américaine souffre de son manque de cohésion; comme il n'y a pas de véritable esprit artistique, avec ses hérauts c'est la technique qui est l'élément primordial³⁷. » Cette perception révèle alors son incompréhension des productions et ravive sa conviction que le renouveau viendra non pas du Sud, mais de l'autre côté de l'Atlantique³⁸.

Pourtant, Borduas s'éveille bientôt au potentiel d'ouverture spatiale des œuvres de Pollock et de Kline qu'il situe « au-delà du

³³ Gagnon, *Borduas and America / et l'Amérique*, p. 31. Voir également, au sujet du séjour new-yorkais, Thérèse Martin, « La structure spatiale de l'œuvre new-yorkaise de Paul-Émile Borduas (1953-1955) ».

³⁴ Gagnon, *Borduas and America / et l'Amérique*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 28. Musée d'art contemporain de Montréal. *Notes biographiques* (T130).

³⁷ Propos cités par Rodolphe de Repentigny (alias François Bourgogne), « Chez Borduas à New York », *L'Autorité du peuple*, 6 février 1954, p. 7.

³⁸ François-Marc Gagnon, « New York as Seen from Montreal by Paul-Émile Borduas and the Automatists », dans Guilbaut, dir., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal*, p. 138.

surréalisme³⁹ ». Avouant sa fascination pour les dimensions dynamique et matérielle de l'espace que – selon lui – Pollock assume totalement, il écrit : « L'accident, qu'il multiplie à l'infini, se montre alors capable d'exprimer à la fois la réalité physique et la réalité psychique sans le support de l'image ou de la géométrie euclidienne⁴⁰. » Or, Pollock nie l'accident⁴¹. L'intervention d'un « hasard contrôlé » lui permet de justifier l'équilibre entre l'ordre et le chaos, entre l'intervention spontanée du geste et les efforts conscients qu'il doit fournir pour uniformiser et équilibrer les composantes dans de vastes formats. Quant à la ligne, elle revêt un intérêt moins pour le contenu expressif qu'elle charrie ou ses conditions de réalisation par accidents successifs, que pour son potentiel spatial et dynamique. Au contact de cette nouvelle sensibilité, Borduas effectue un retour à l'aquarelle et à l'encre (après une première série en 1950-1951), dont la fluidité et la malléabilité lui permettent de vaquer à des expérimentations plus mécaniques et gestuelles⁴². Inspiré par les techniques du *dripping* et du *splashing* popularisées par Pollock⁴³, mais sans toutefois faire

³⁹ Lettre de Borduas à Claude Gauvreau, New York, 25 septembre 1954. Musée d'art contemporain de Montréal, Fonds Borduas (T. 218). *Écrits II*, t. II, p. 651.

⁴⁰ Borduas, « Objectivation ultime et délirante », New York, 26 février 1955. *Écrits I*, p. 522-524.

⁴¹ Jackson Pollock, « Entretien avec William Wright », entrevue non diffusée. Script publié par F. V. O'Connor, dans *Jackson Pollock*, New York, MoMA, 1967, p. 79. Repris et traduit dans le catalogue *Jackson Pollock*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, 420 p.

⁴² Thérèse Martin souligne également que ce médium offrait une qualité de séchage propice aux expérimentations diverses, et qu'elle s'est avérée également moins coûteuse et donc plus rentable que l'huile (« La structure spatiale de l'œuvre new-yorkaise de Paul-Émile Borduas (1953-1955) », p. 42).

⁴³ François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 340; Martin, « La structure spatiale de l'œuvre new-yorkaise de Paul-Émile Borduas (1953-1955) », p. 59-60. L'expression *dripping*, tirée du verbe « drip » – laisser couler, tomber goutte à goutte, dégouliner – consiste non plus à appliquer le pigment sur la toile à l'aide du traditionnel pinceau, mais à laisser couler verticalement la peinture – désormais à l'émulsion, beaucoup plus fluide – sur la toile. Le résultat présente alors des entrelacs sinueux. Le *splashing* consiste, pour sa part, à « éclabousser » la surface, en projetant énergiquement le pigment, de manière à générer des segments plus saccadés. Le lecteur pourra consulter à ce sujet le site : <http://www.tate.org.uk/liverpool/ima/rm4/resources/>.

appel au *all-over composition*, Borduas réalise notamment *Le Chant du guerrier*, *Gerbes légères*, *Bombardement délicat*, *Les Baguettes joyeuses*, *Figure cabalistique* (1954)⁴⁴. Contrairement au *dripping*, la forme prend toutefois le dessus sur le mouvement, reléguant ainsi son travail à une étape antérieure de la tradition tachiste. L'articulation entre l'espace et le mouvement, entre la forme et la vie, qui se trouve synthétisée, chez Pollock, dans le concept de « potentiel », n'est pas assimilée à ce stade chez Borduas, qui ne conçoit l'accident que comme un moyen d'organiser le monde à partir d'un éclatement de sa structure et de ses formes.

Borduas réalise ensuite une série, comprenant notamment *Blanches figures*, *Trouées blanches*, *Échancrure*, *L'Aigle à la blanche famille* (1954), inspirée cette fois de l'aspect calligraphique des œuvres de Franz Kline, de leur disposition à lier l'espace et la forme⁴⁵. Thérèse Martin a souligné que, chez Kline, la tension entre le trait noir et l'espace blanc se trouve maximisée, jusqu'à intervertir leur statut (la forme se veut espace et inversement), alors que chez Borduas, cette tension entre les masses sombres et claires tend plutôt à se maintenir et à s'équilibrer, créant une « lutte vibratoire »⁴⁶. Les œuvres *Frais*

⁴⁴ Plusieurs des œuvres mentionnées peuvent être consultées dans le catalogue de Gagnon, *Paul-Émile Borduas*. Le catalogue raisonné en ligne (<http://borduas.concordia.ca/catalogueRaisonne/Recherche.php>), présenté par Gagnon, n'offre pas encore, à ce jour d'illustrations des œuvres.

⁴⁵ François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 362. À ce titre, Gagnon suggère, sous toute réserve, que Borduas aurait vu les œuvres de Kline à l'exposition *Younger American Painters* présentée au Guggenheim Museum en mai 1954 (*Borduas and America let l'Amérique*, p. 36). Thérèse Martin a rapporté le témoignage de la peintre Yvonne Thomas, qui avait côtoyé Borduas lors de son séjour, et attesté que ce dernier a participé à des discussions au Club où se réunissaient plusieurs artistes de l'École de New York. Kline et Borduas seraient alors entrés en relation. (« La structure spatiale de l'œuvre new-yorkaise de Paul-Émile Borduas (1953-1955) », p. 55, note 16). Voir également *Écrits II*, t. II, p. 651, note 239. Pour un aperçu des œuvres de Kline, consulter : <http://www.beatmuseum.org/kline/newyork.html>.

⁴⁶ Martin, « La structure spatiale de l'œuvre new-yorkaise de Paul-Émile Borduas (1953-1955) », p. 65. Rodolphe de Repentigny soulignait à propos de l'œuvre *Blanches figures* : « [...] les espaces blancs sont traités avec autant d'attention que

jardin, *L'on a trop chassé*, *Coups d'ailes à Bonaventure* (1954), *Forêt métallique*⁴⁷ ou *Ardente* (1955) renferment toutefois des composantes qui, davantage libérées de leur statut représentationnel et soutenues par de généreux empâtements, tendent à lier forme et matière. Malgré cet apport, les œuvres évoquent par moments l'espace réel, renforcé par l'intervention de l'accident qui produit des entrechoquements entre les motifs, mais également par les titres, comme en font foi les taches rouges qui ponctuent la surface de *L'on a trop chassé*, ou encore les facettes grisâtres juxtaposées aux taches blanches dans *Coups d'ailes à Bonaventure*. L'uniformisation progressive de l'organisation spatiale a toutefois pour effet, paradoxalement, de ramener les éléments connus à des effets purement sensitifs, comme l'exprime Borduas : « La sensation de la profondeur est devenue immédiate et infinie. Complète objectivation qui élimine toute l'illusion de la perspective aérienne⁴⁸. » « Mon seul jugement valable en face de mon travail est le *vertige* d'une reconnaissance essentiellement émotive provoquée par la sensation d'une synthèse généreuse⁴⁹. » Cette nouvelle conception de l'espace en termes de sensation et d'expériences génériques éloigne désormais l'œuvre de la « nécessité interne » des surréalistes.

Entre l'espace réel et l'espace pictural

Malgré les nombreux virages et détours inattendus qui caractérisent la production borduasienne des années 1950⁵⁰, on remarque que la dimension matérielle de la matière picturale (*painterliness*) tend à s'affirmer progressivement pour atteindre une certaine « pureté

les [...] taches noires » (« Trois peintres : Borduas, Raymond et Wilson », *La Presse*, Montréal, 29 octobre 1955, p. 1-2, 75).

⁴⁷ Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 387.

⁴⁸ Lettre de Borduas à Noël Lajoie, New York, 11 février 1955. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 717.

⁴⁹ Borduas, Paris, 10 avril 1956. Réponse à un questionnaire envoyé par Jean-René Ostiguy. L'auteur souligne.

⁵⁰ Martin, « La structure spatiale de l'œuvre new-yorkaise de Paul-Émile Borduas (1953-1955) », p. 28.

plastique⁵¹ », sans abandonner complètement les références au réel. Malgré une uniformisation progressive de la surface, la dichotomie figure/fond se trouve partiellement conservée, comme le démontrent *Figures aux oiseaux* et *Danse sur le glacier* (1953). Les éléments réduits à des facettes claires et sombres ponctuées d'éclats colorés sont peu à peu libérés de leur charge expressive, et deviennent de purs signes picturaux, qui gagnent en dynamisme, comme l'atteste par son titre *Les signes s'envolent* (1953) présenté à l'exposition solo *En route!* (galerie Agnès Lefort, octobre 1954)⁵². Les facettes colorées, qui sont peu à peu absorbées par la dominance des zones lumineuses, ont pour effet de diluer peu à peu les détails et les ombres, et de minimiser par conséquent les contrastes et l'effet creusant. Dans une entrevue qu'il accordera en 1957, Borduas explique rétrospectivement les transformations provoquées par l'abandon de la couleur et le renforcement de la structure dialectique des éléments :

Cette perte de la couleur s'est faite très graduellement pour rejoindre une plus grande efficacité, une plus grande visibilité, une plus grande objectivité de contraste [...] il n'y a plus de perspectives : ni aérienne ni linéaire, mais quand même, toujours, la troisième dimension, mais une troisième dimension qui est exprimée sans le recours de toute une série de plans. Dans les derniers tableaux, [...] 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...⁵³

Borduas accorde désormais une plus grande importance à la matière et à la structure, comme le témoigne *Les Boucliers enchantés* (1953) dont les touches étalées plus en espace qu'en volume décrivent un élan vertical⁵⁴. Cette structure dynamique, qui bloque toute percée

⁵¹ Rodolphe de Repentigny avait souligné ce tournant, dans un article consacré à la première exposition de Borduas à New York : « Exposition Borduas à la Galerie Passadoit », *L'Autorité du peuple*, Montréal, 6 février 1954, p. 7.

⁵² Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 318.

⁵³ Entrevue accordée à Judith Jasmin, émission *Carrefour*, Radio-Canada, 1957. Retranscription dans Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 291-293.

⁵⁴ Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 332.

du regard, est d'ailleurs suggérée par le titre. Si de nombreux titres renvoient à des éléments de la nature⁵⁵ (rochers, oiseaux, branchages, glaces, plans d'eau, etc.) et ramènent le spectateur à une expérience connue, celle-ci évoque non pas directement un motif, mais plutôt son mouvement dans l'espace (envolée, avancée, danse, flottaison), une condition de stagnation ou encore le mouvement qui suit cette immobilité (dégel). Des titres comme *Pulsation* (1955) et *Expansion rayonnante* (1956) (figure 1) charrient d'ailleurs littéralement la dimension sensitive de l'élan, la dynamique dualiste de l'action d'un corps succédant à son immobilité. Ce mouvement élémentaire surgit d'un épicycle synthétise étrangement la situation de l'artiste face à son environnement. Dans une lettre qu'il rédige au tout début de janvier 1953 à Saint-Hilaire, à l'attention de sa fille Jeanine, alors que son départ pour les États-Unis est retardé par les complications administratives pour l'obtention de son visa, Borduas exprime, entre deux faits divers, cet état dualiste : « J'ai l'impression d'être au seuil d'une certaine fureur [...] La glace est prise. C'est la blanche immobilité pour jusqu'au printemps⁵⁶. » Un an plus tard, alors qu'il est installé à New York, le même sentiment d'entre-deux ressurgit : « J'ai l'impression d'être entre mon passé et l'avenir : plus près cependant de l'avenir – dans une action où de nouveaux espoirs se précisent chaque jour davantage [...]»⁵⁷. » De sa peinture, Borduas tient le même discours : « J'ai l'impression qu'elle a fait un bond, comme un bouchon qu'on aurait longtemps retenu sous l'eau et qui se sent libre tout à coup. Des œuvres sombres et sévères du passé je vais à l'éblouissement, au vertige prochain, j'espère, de la lumière, de

⁵⁵ Selon Nathalie Clerk, les productions des années 1940 conservaient également un « attachement à une thématique de la nature ou de l'homme » (*La peinture de Borduas de 1941 à 1948 : en quoi reste-t-elle encore attachée à la figuration?*, p. 54).

⁵⁶ Lettre de Borduas à sa fille Jeanine, 4 janvier 1953. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 501.

⁵⁷ Lettre de Borduas à Rodolphe de Repentigny, New York, 12 janvier 1954. Publiée dans *L'Autorité du peuple*, le 6 février 1954, p. 7. et dans *la Presse*, le 27 février 1960, p. 33. *Écrits II*, t. II, p. 569.

l'espace, de la matière⁵⁸! » Cette transition est d'ailleurs soulignée par Jean Éthier-Blais : « Les toiles peu à peu se libèrent de tout sauf du mouvement et de la lumière. [...] La matière-lumière passe entièrement au service de la forme-mouvement⁵⁹. » Cette dynamique traverse d'ailleurs des œuvres comme *Figures aux oiseaux* (1953), *La Blanche envolée* (1954), *Sea Gull* (1956)⁶⁰, qui évoquent un mouvement aérien ou des volatiles qui se déploient dans un espace ouvert, tandis que *L'Étang recouvert de givre*, *Miroir de givre*, *Jardin sous la neige* (1954), *Forêt métallique* (1955), *Le Chant de la pierre* et *Le Dégel* (1956)⁶¹, réfèrent à la surface uniformisée et infinie des paysages enneigés, des glaces polaires, ou à une structure tectonique comparable au mouvement de débâcle. Si certains critiques nient toute référence au réel, d'autres soulignent l'évocation d'une expérience nordique, non seulement par la clarté lumineuse des motifs, mais surtout par l'uniformité spatiale et une certaine « turbulence » des composantes⁶². À ce titre, les références à l'espace réel, à une perspective icarienne ou aérienne⁶³, renvoient à l'expérience sensitive ou conceptualisée d'un mouvement d'ouverture et d'un décloisonnement des frontières à la fois géographique et psychologique.

La récurrence de la condition hivernale présente un autre registre de sensations qui caractérise l'expérience des populations nordiques. Les spécialistes de la littérature et des mythologies canadiennes

⁵⁸ Lettre de Borduas à Guy Viau, New York, 4 mars 1954. Musée du Québec. Fonds Guy Viau. *Écrits II*, t. II, p. 572.

⁵⁹ Jean Éthier-Blais, « Épilogue et méditation », *Liberté*, vol. 4, n° 22 (avril 1962), p. 257.

⁶⁰ Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 339, 351. Une reproduction de *Sea Gull* est également disponible à l'adresse suivante : http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/enthusiast/thirties/artwork_f.jsp?mkey=3989.

⁶¹ Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 353, 386, 447.

⁶² Carlyle Burrows, « Art: Native and Foreign Features », *The New York Herald Tribune*, 24 mars 1957, p. 11.

⁶³ Fernande Saint-Martin soutient que « Borduas posa les constantes du paysage où les éléments sont pour ainsi dire fusionnés par le lien atmosphérique et il élaborait une dialectique si particulière de la perspective aérienne » (*Les structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, 1968, p. 133).

s'entendent pour affirmer que la nature et le climat canadiens auraient sur ses habitants l'effet contemplatif d'élever l'âme au grandiose, tout en s'imposant du même coup comme une force essentiellement hostile, qui écrase et tend à réduire à néant les efforts d'adaptation et de survie⁶⁴. Cette condition qui implique un rapport dualiste à l'environnement rejoindrait l'expérience de Borduas, non pas dans sa dimension proprement physique ou climatique, mais plus précisément dans les instabilités émotionnelles de l'artiste, peuplées d'emballements et de vertiges. Provoquées par ses contraintes d'exil, ces instabilités se trouveraient synthétisées dans la présence de plus en plus affirmée des blancs et des noirs, de la lumière et de l'ombre, de l'ouverture et du renoncement⁶⁵. L'apaisement que procure à l'artiste son éloignement des épuisantes frustrations du milieu québécois, ainsi que les premières reconnaissances qu'il récolte du milieu new-yorkais, ont toutefois pour effet de neutraliser en partie ces va-et-vient. Rodolphe de Repentigny remarque d'ailleurs, à propos des œuvres, que, malgré les tensions qui l'animent, la surface uniformisée engendre un sentiment de liberté et de « sérénité », comme l'a résumé Gagnon : « [...] le traitement *all over* a un effet apaisant sur le spectateur. Comme il ne lui impose aucun point focal, il invite au vagabondage du regard, à l'errance insouciance d'un point à un autre de la surface, et il engendre une sorte d'euphorie et de paix⁶⁶. » Malgré l'arbitraire de sa réception, ce

⁶⁴ Voir notamment Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, traduit de l'anglais par Hélène Filion, Montréal, Boréal, 1987 [1972], p. 47; Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 1971, 256 p.; Douglas Gordon Jones, *Butterfly on Rock. A Study of Themes and Images in Canadian Literature*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1970, 197 p.; Bruce Littlejohn et Jon Pearce, *Marked by the Wild. An Anthology of Literature Shaped by the Canadian Wilderness*, Toronto, McClelland and Stewart, 1973, 287 p.; Gaile McGregor, *Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, 473 p.

⁶⁵ Françoise Cloutier-Cournoyer, *Structure de l'espace pictural dans l'œuvre parisienne de Paul-Émile Borduas (1955-1960)*, Mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université de Montréal, 1974, p. 42.

⁶⁶ Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 319. Rodolphe de Repentigny, « Incessante évolution de Borduas », *La Presse*, Montréal, 16 octobre 1954, p. 74.



Figure 1 – Paul-Émile Borduas, *Expansion rayonnante*, 1956; huile sur toile. Musée des beaux-arts de Montréal (Don du D^r et de M^{me} Max Stern; n° 1978.22; photo : Marilyn Aitken, MBAM).

dispositif tend néanmoins à concilier les tensions que provoquent l'ancrage de l'artiste et son mouvement nouvellement assumé en terre étrangère.

Prise de conscience de l'américanité

*À New York nous avons cette communion,
une communion qui est assez abstraite, mais avec
l'univers et qui a été pour moi un stimulant considérable.*

Lettre de Borduas à Robert Élie, New York, 11 mars 1954.

Le discours de Borduas à l'égard de l'art contemporain états-unien s'accompagne également, par moments, d'une prise de conscience de certains traits culturels. Dans les échanges épistolaires qui suivent son passage à Montréal, en 1954, à l'occasion de l'exposition *La Matière chante*, le peintre s'efforce de réviser les préjugés que ses collègues montréalais entretiennent à l'égard des productions états-uniennes, en affirmant que les valeurs d'expérience, de métier et de savoir-faire des créateurs européens, auraient été remplacées en Amérique par une approche heuristique et un potentiel de dynamisme. Quelques mois auparavant, le théoricien Clement Greenberg exposait d'ailleurs les divergences qui caractérisent, selon lui, les contextes respectifs, en concluant que, malgré la confluence de leurs visées, l'avant-garde française défend avant tout les qualités picturales (*paint quality*) qui permettent de pallier l'abandon de l'espace creusant, alors que les Américains assument plus volontiers la dimension ontologique de la matière et de l'espace, la réalité d'un vide à remplir : « *The American version is characterized, in failure as well as in success, by a fresher, opener, more immediate surface. Whether it is enamel reflecting light, or thinned paint soaked into unsized and unprimed canvas, the surface breathes*⁶⁷. » Si le nom de Greenberg et ses théori-

⁶⁷ Clement Greenberg, « Symposium: Is the French avant-garde overrated? », *Art Digest*, vol. 27, n° 20 (septembre 1953), p. 12.

sations du travail des avant-gardes ne circulent pas encore largement à l'époque, Borduas reconnaît d'instinct que l'orientation artistique américaine s'inscrit non seulement en continuité avec la tradition européenne, mais qu'elle en renouvelle le développement. Il prend également conscience de la brèche qu'elle opère dans les schèmes européens. À la veille de son départ pour Paris, en septembre 1955, il explique alors à un journaliste du *Montreal Star* ce qui, selon lui, distingue les peintures européenne et américaine :

*Yet the feeling of the North American painter is entirely different from the European. This feeling is still very loose and indefinable; it is an emotional, not an intellectual one. Our sensibility to life is perhaps a bit « rough » and not so sophisticated as the old world's, but it is this very naïveté that gives us youthfulness and freshness*⁶⁸.

Selon Gagnon, Borduas réalise que, chez ses homologues états-uniens, les dimensions pragmatique, empirique, et la réalité concrète l'emportent sur l'intériorité et la pensée, contrairement aux avant-gardes européenne et montréalaise qui misent plus spécifiquement sur les valeurs de l'esprit et les nécessités internes⁶⁹. Il entrevoit alors la possibilité de réconcilier ces réalités : « Les plus profondes résonances humaines, de notre époque, viennent de cette intimité, Esprit-Matière. Équivalence totale, où l'esprit n'apparaît que l'*accident* organique de cette matière; ou la matière l'*accident* organique de l'esprit⁷⁰. » La dichotomie traditionnelle entre l'*esprit* associé à la réflexion européenne, et la *matière* attribuée à une Amérique longtemps perçue comme matérialiste et mercantile, se voit ainsi transcendée au profit d'une

⁶⁸ Paul-Émile Borduas, « New York. Talk with an artist », *The Montreal Star*, 9 juin 1955.

⁶⁹ Gagnon, « La première expérience de la peinture américaine abstraite (les années 1950) », p. 277. Dans une lettre à Fernand Leduc, Borduas précise : « Bien des fois je l'ai dit, ESPRIT et MATIÈRE sont inséparables; si l'un est éternel l'autre l'est aussi [...] ESPRIT?... Qualité de la matière; ou, la MATIÈRE serait la qualité de l'esprit » (Lettre à Fernand Leduc, Saint-Hilaire, 1^{er} novembre 1949. Fonds privé. *Écrits II*, t. I, p. 347-350). À propos de l'avant-garde états-unienne, Margit Rowell soulignait que « La nouvelle peinture précède la pensée; elle ne peut être saisie par l'esprit qu'ultérieurement » (*La peinture, le geste et l'action*, p. 30).

⁷⁰ Lettre de Borduas à Claude Gauvreau, New York, 25 mars 1954. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 578.

tension créatrice. L'ancien professeur, qui a longtemps souffert d'un complexe d'infériorité auprès de ses pairs en raison de ses origines modestes et d'une soi-disant carence d'instruction, aurait probablement trouvé un réconfort dans ce contexte où le clivage entre culture savante et culture populaire est atténué, et où les valeurs de l'expérience et de l'expérimentation sont reconnues. Pourtant, son manque de recul face à l'importance que prend alors l'avant-garde américaine sur l'échiquier de l'avenir de l'art le pousse à regagner Paris. Sa difficulté à maîtriser l'anglais a sans doute participé également à sa décision⁷¹. Fortement marqués par le pôle d'attraction que constitue encore la capitale française, en dépit de ses commotions récentes, la majorité des artistes du Québec ressentent d'ailleurs le besoin de compléter le processus de rattrapage culturel et de neutraliser certains conflits séculaires issus de la dynamique coloniale. De son premier voyage en France, Borduas conserve également l'image d'une prestigieuse terre de culture et d'histoire, ainsi que le souvenir de découvertes trop brusquement interrompues par la crise. Il continue du même coup d'y voir un ultime espoir de consécration : « Seul Paris peut faire vivre un peintre et sa peinture⁷². » En réalité, il y récoltera plus de contrariétés qu'à New York, comme nous le verrons⁷³.

La proximité que les artistes états-uniens assument avec l'environnement immédiat, et qui se trouve exprimée, dans les œuvres, par une interpénétration de l'espace réel et de l'espace du tableau, et par l'assomption de la matérialité du pigment et du support, rejoint également certains préceptes primitivistes selon lesquels les artistes se croient plus aisément disposés à effectuer un retour aux sources,

⁷¹ Jean-Pierre Denis, « Borduas hors frontière. Le *One Big world* », dans Guy Bellavance, dir., *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000, p. 39.

⁷² Lettre de Borduas à Marcelle Ferron, New York, 8 février 1954. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 571.

⁷³ Gagnon, *Borduas and America / et l'Amérique*, p. 43. Borduas avoue un an après son arrivée : « Il semble qu'il eût été préférable de ne pas quitter New York » (Lettre à Renée Borduas, Paris, décembre 1956, cachet postal du 15 décembre. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 877.

à une dimension pré-culturelle aussi bien intime qu'historique, compte tenu de leur relatif isolement du fardeau culturel et historique européen⁷⁴. L'écrivain Amin Maalouf a récemment montré ce paradoxe : « Quand la modernité porte la marque de l'«Autre», il n'est pas surprenant de voir certaines personnes brandir les symboles de l'archaïsme pour affirmer leur différence⁷⁵. » En 1957, Borduas émet un nouveau bilan de la situation de la peinture, en notant un changement significatif dans la conception américaine de l'espace :

Depuis cinq ou six ans, à New York, un mouvement vers un changement d'échelle s'est opéré : les tableaux sont devenus de plus en plus grands, de plus en plus simples, en comportant de moins en moins d'éléments. On a l'impression que la peinture de New York va vers des généralisations possibles, tandis que l'impression que nous avons à Paris est, au contraire, que ça va vers un art de plus en plus intime, de plus en plus personnel, de plus en plus psychique⁷⁶.

L'artiste laisse alors entendre que l'élargissement de l'espace et la simplification de son contenu seraient justifiés par l'affirmation d'un point de vue générique, « impersonnel », sur une condition humaine élargie, qui assume ses tiraillements, ses contradictions et son dualisme, alors que l'échelle plus restreinte de la peinture européenne serviraient l'expression d'un contenu davantage individuel, intime, spécifique. Au-delà des idéaux universalistes que l'Amérique incarne dans le climat d'après-guerre, Borduas entretient d'ailleurs, dès 1954, dans la conscience ce qu'il appelle un « sentiment nord-américain », une vision du mythe du renouveau perceptible à travers les valeurs d'action :

Ce sentiment venait d'une certaine verdeur retrouvée dans la musique américaine et un peu partout dans les gestes : verdeur lyrique et virginale. Ce sentiment ne m'a plus quitté depuis [...]

⁷⁴ Rowell, *La peinture, le geste, l'action*.

⁷⁵ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 99.

⁷⁶ Entrevue de Paul-Émile Borduas par Judith Jasmin, Paris, le 2 mai 1957, Télévision française, Émission *Carrefour*, Archives en ligne de Radio-Canada. Transcription dans Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 292-293.

Certes il est épatant qu'en Amérique l'on soit si ardent pour les aventures sportives. Nous sommes ainsi en pleine magie du mouvement et Dieu sait si les corps m'intéressent. Il est bon de sentir un enthousiasme collectif quelque part⁷⁷.

Dans ce contexte, l'expression synthétique du mythe, qui demeure universellement partageable et renouvelable, permet de réitérer les enjeux existentiels et de dénouer ses tensions collectives, grâce à une dynamique d'accomplissement⁷⁸. C'est toutefois au cours de sa période parisienne que sera éprouvé, chez Borduas, ce sentiment qui donnera alors naissance à une nouvelle perspective spatiale :

Ma peinture a fait un bond simplificateur considérable. Elle est devenue de larges taches noires comportant leur propre lumière par la modulation de la matière sur un fond blanc également modulé dans la pâte et par des gris qui s'y noient. Contraste limite, objectivation limite, et je pense aussi, distance limite entre les idées si claires, si primaires qui les suscitent et l'émoi incompréhensible qui en résulte⁷⁹.

Au cours de l'été 1956, Borduas entame un long périple en solitaire à travers l'Italie, la Sicile, puis l'Espagne et la Grèce. Cet arrachement à sa réclusion parisienne a alors un effet bénéfique. À bord d'une voiture décapotable, il parcourt des milliers de kilomètres pour découvrir non seulement les sources de l'art occidental, mais aussi une nouvelle conception de l'espace. À son retour, il déclare : « Je me sens [...] gourmand, gourmand. Je voudrais meubler tout l'*Espace* d'un seul plan⁸⁰! »

Un long voyage en Sicile a eu le don d'accentuer la rupture avec l'échelle européenne au profit d'une certaine *grandeur* grecque et romaine qui n'existe plus à partir du christianisme. Grandeur morale. Prise de possession de l'espace à l'échelle du paysage. C'est déjà le germe des meilleures réalisations nord-américaines.

⁷⁷ Lettre à Gilles Corbeil publiée sous le titre « Paul-É. Borduas nous écrit au sujet d'Ozias Leduc », *Art et Pensées*, juillet-août 1954, p. 177-179.

⁷⁸ À ce sujet, voir Andrès et Bouchard, dir., *Mythes et sociétés des Amériques*.

⁷⁹ Lettre de Borduas à Michel Camus, Paris, 5 août 1956. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 853-854.

⁸⁰ Lettre de Borduas à Bernard A. Bernard, Paris, 11 novembre 1956. L'artiste souligne. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 869.

Un monde merveilleux se construit qui va tout faire sauter de l'exécrable isolement chrétien : isolement de l'âme dans le refus de l'univers⁸¹.

En établissant un parallèle entre l'héritage mythologique de l'Antiquité grecque et latine et celui de l'Amérique de la frontière, Borduas saisit la manière dont l'action signifiante de l'individu dans l'espace confère au territoire une dimension mythique. À travers ce périple, le retour aux sources qu'il avait longtemps envisagé prend un sens nouveau, direct, pragmatique. Marqué par cette vision, le peintre réitère ses convictions : « ma peinture file vers un autre monde plus *impersonnel*, plus *général*. Fini, pour moi, les petites bêtises sympathiques. C'est tout l'univers que j'ai besoin de saisir à la grecque, à la romaine, à l'américaine⁸²!... »

Entre l'arrachement et l'enracinement

*Il faut être profondément enraciné quelque part :
les êtres et les esprits flottants sont d'un pauvre intérêt.*

Lettre de Borduas à Claude Gauvreau, New York,
16 sept. 1954

Projetée à une telle échelle, cette condition ne s'avère toutefois vivable que si un point d'ancrage modère le vertige qu'elle provoque⁸³. Borduas se surprend d'ailleurs, parallèlement, à ressentir une nostalgie occasionnelle à l'égard de New York ou de Saint-Hilaire. En 1956, à la suite du décès de sa mère et d'Ozias Leduc, il avoue : « J'envie les destins bien enracinés, que rien de dérange, et qui s'écoulent tout

⁸¹ Lettre de Borduas à Noël Lajoie, Paris, 29 nov. 1956. L'artiste souligne. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 875.

⁸² Lettre de Borduas à Claude Gauvreau, Paris, 22 décembre 1956. L'artiste souligne. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 889.

⁸³ Sur la nécessité d'établir des repères dans les représentations de l'infini, voir Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Quadrige/PUF, 2000, p. 108-109, 124-125.

doucement sur place⁸⁴. » Au terme de chacun de ses périple à travers l'Europe, il ressent toutefois une répugnance à l'idée de retrouver le contexte parisien envers lequel il ne ressent pas de réelles affinités et qui entre d'ailleurs en conflit avec son reniement du mythe de la parenté culturelle avec la France. En conséquence de cette rupture, Borduas accorde au confort de son atelier, à son efficacité à distribuer la meilleure lumière, une importance centrale, obstinée, dont il se plaint lui-même de l'ampleur à travers sa correspondance⁸⁵. Cette hantise révèle alors sa difficulté à s'adapter aux nouvelles données sensibles de la vie parisienne. Gilles Lapointe note à ce sujet : « Véritable représentation du monde intérieur de l'artiste, l'atelier prend valeur de symbole, recrée le microcosme, représente le cordon ombilical qui relie le peintre à son passé et à son lieu d'origine⁸⁶. » Sur le plan esthétique, Borduas se tourne du même coup vers la dimension matérielle de la peinture, qui assure une inscription dans un univers familier, un espace significatif, en accord avec les valeurs d'authenticité et d'intégrité qu'il n'a jamais reniées. Les épais empâtements qui caractérisent les œuvres semblent alors jouer un rôle d'ancrage dans le réel⁸⁷, sans toutefois évoquer le terroir ou contrevenir à l'idéal d'universalisme, comme l'exprime l'artiste, qui

⁸⁴ Lettre de Borduas à Margot Bernard, Paris, 30 avril 1956. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 835. Plus tard, en 1958, il déclarera encore : « si je ne crève pas en route, un jour je retournerai au pays, m'achèterai un petit coin au bord d'un lac, y construirai une cabane et vivrai – jusqu'à ce que mort s'ensuive – de pêche et de chasse!... » Lettre de Borduas à Jeanne Brisebois, Paris, 7 février 1958. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 972.

⁸⁵ À Paris, Borduas aurait passé un temps considérable à chercher un atelier et à assurer son confort, en se plaignant de l'exiguïté, du manque de commodité et du froid.

⁸⁶ Gilles Lapointe, « Borduas, entre New York et Paris », dans Gauvin, *Les automatistes à Paris, actes d'un colloque*, p. 27. L'auteur s'appuie notamment sur le témoignage de Robert Élie qui affirmait que sa visite de l'atelier de Borduas, à New York, lui avait laissé l'impression qu'il y avait recréé celui de Saint-Hilaire (« Témoignage sur Borduas », dans *Œuvres*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 605).

⁸⁷ Voir Marcel Saint-Pierre, « La pensée plastique de Borduas », *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Les 400 coups, 1998, p. 40.

va même jusqu'à confondre la matière picturale aux réalités territoriale et tellurique : « Au fond, l'élément du monde qui demeure le plus permanent, le seul peut-être, c'est la peinture, la peinture physique, la matière, la pâte. C'est là mon sol natal, c'est ma terre. Sans elle je suis déracinée. Avec elle, que je sois à Paris ou ailleurs, peu importe – je suis chez moi⁸⁸. » C'est ainsi que l'artiste a transposé dans la matière picturale les idéaux de plénitude individuelle qu'il n'a pas été en mesure de concrétiser au sein de sa propre communauté. Comme si, en abandonnant ses anciens repères nationaux et régionaux, la matière s'était substituée à ses aspirations, et du même coup, aux intermédiaires rhétoriques et à la charge expressive qu'elle révélait auparavant.

Redéfinir les attaches culturelles

La réévaluation des schèmes d'appartenance donnera naissance, chez Borduas, à une réflexion sur la redistribution éventuelle des espaces culturels nord-américains, et sur la place que le Québec occupera sur ce nouvel échiquier. En 1958, le peintre explique à Claude Gauvreau le rôle de l'avant-garde américaine dans le renouvellement de l'espace pictural, lequel s'accorde avec l'idée de renaissance culturelle forgée par la mythologie américaine :

Une équipe nombreuse de peintres exceptionnels a donné au Monde les deux éléments indispensables à l'élaboration d'un futur prestigieux : la libération et l'accident « objectif » impersonnel (contrairement à l'accident psychique « personnel » de Wols) et un nouveau concept de l'espace. Pour une fois, de toute l'histoire de l'art, l'appréhension méditerranéenne (visuelle) du Monde éclate. Et pour une fois tout signe peut rejoindre ses inconnues. Quelle aventure et combien débordante ! Un vertigineux début

⁸⁸ Jean Éthier-Blais, « Conversation rue Rousselet », *Vie des arts*, vol. 5, n° 19 (été 1960). *Écrits I*, p. 674. Johanne Lamoureux a également relevé cette adéquation en parlant de « greffe territoriale », dans le cadre d'une table ronde radiophonique, Radio-Canada, 1^{er} avril 1997. Propos rediffusés dans la 15^e émission de la série « Du Refus global au village global », Radio-Canada MF, 22 mai 1998.

de synthèse (des races d'abord – des éléments de tous les peuples de la Terre réunis en Amérique épousent spontanément un même enthousiasme – de la connaissance ensuite – de toute l'expérience historique) s'élabore dans une étendue vierge à l'échelle cosmique laissant infiniment loin en arrière les exemples du passé. Comment, devant ces réalisations, attacher encore de l'importance à nos petites misères entachées d'archaïsme quand en plus, tragiquement, nous poursuivons le même destin? Et voilà le deuxième article de ma foi : L'Amérique du Nord poussera suffisamment la synthèse universelle pour rayonner sur la Terre entière ou nous n'existerons pas; ni elle, ni nous. C'est l'enjeu capital de l'histoire⁸⁹.

De l'avis du peintre, cette synthèse constitue du même coup un moyen par lequel la communauté canadienne-française serait en mesure de résoudre certains conflits séculaires, comme il le confesse cette fois à David A. Gibbs :

Il est étrange [...] que l'on nous prête deux natures s'opposant : l'une canadienne ou américaine, l'autre européenne. Il est douloureux d'entendre que nous ayons à opter pour ou contre l'Amérique du Nord quand nous sommes de vieux Canadiens d'un seul jet. La trahison ne peut certes pas être une solution ni aimable, ni généralisable. Non! Si nous n'arrivons pas à faire la synthèse du passé, des passés dans le présent, la synthèse de la connaissance de l'Homme, nous n'existerons pas⁹⁰.

Quelques semaines plus tard, Borduas précise d'ailleurs à Gauvreau le nécessaire détachement du mythe de la continuité de la culture française pré-moderne en Amérique : « Oublions, si nécessaire, les belles histoires de nos grands-mères et contribuons en toute sincérité, de tout notre poids à l'extraordinaire aventure nord-américaine. Un avenir illimité, exceptionnel, nous attend qui vaut mieux que tous les passés de l'histoire⁹¹. » Parallèlement, Borduas tient à réviser l'idéal universaliste que les factions progressistes avaient

⁸⁹ Borduas, *Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés*, adressée à Claude Gauvreau, Paris, novembre-décembre 1958. *Écrits I*, p. 543-546. Repris dans *Situations*, vol. 3, n° 2 (mars-avril 1961), p. 60-64.

⁹⁰ Lettre de Borduas à David A. Gibbs, Paris, 1^{er} novembre 1958. Fonds privé. *Écrits II*, t. II, p. 1019.

⁹¹ Lettre de Claude Gauvreau à Borduas, Montréal, 19 janvier 1959. Musée d'art contemporain de Montréal. Fonds Borduas (T. 128). *Écrits II*, t. II, p. 1041.

caressé à Montréal en réaction au nationalisme ethnique, en élargissant sa perspective et en concevant la condition humaine en dehors des stricts référents politiques et culturels. À Claude Gauvreau, qui attribue cette nouvelle position à un mal du pays et à un retour à des valeurs rationalistes et conservatrices, il réplique :

J'ai en horreur tout nationalisme. Je reste apolitique. De se reconnaître d'un lieu donné, d'un temps précis, est autre chose. [...] Je me suis reconnu de mon village d'abord, de ma province ensuite, Canadien français après, plus Canadien que Français à mon premier voyage en Europe, Canadien (tout court, profondément semblable à mes compatriotes) à New York, Nord-Américain depuis peu. D'ici là, je souhaite *posséder* la Terre entière⁹².

Les œuvres tardives semblent marquées à la fois par le « vertige » que procure cette perspective élargie et la difficulté qu'éprouve Borduas à trouver sa propre place dans son environnement. Réduites à des masses blanches et noires, les composantes contreviennent d'abord à la logique perceptuelle traditionnelle selon laquelle le noir sert de repoussoir au blanc qui apparaît en saillie. En examinant la surface et la manière dont le pigment a été appliqué, on remarque que les masses sombres ne se trouvent ni superposées ni juxtaposées aux zones claires, mais le plus souvent à l'intérieur de celles-ci, grâce à l'effet de texture aux intervalles. À travers le jeu de leurs frontières communes, les deux valeurs tendent à conserver une ambiguïté spatiale⁹³. Même si, en proportion, une plus grande importance est accordée au blanc, qui tend par conséquent à être lu comme un fond, le noir semble agir comme une présence sous-jacente persistante, obscure, dont le rôle est d'éprouver, de révéler la lumière⁹⁴. En réduisant leur effet tridimensionnel au seul relief de la matière⁹⁵,

⁹² Lettre de Borduas à Claude Gauvreau, Paris, 19 janvier 1959. Musée d'art contemporain de Montréal. Fonds Borduas (T. 128). *Écrits II*, t. II, p. 1042.

⁹³ Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 348. L'auteur souligne : « Ces taches noires pourront alors se lire tantôt comme des formes plaquées *sur* le blanc et s'en détachant, tantôt comme des trous *dans* le blanc, révélant encore une fois un fond infini. »

⁹⁴ Borduas percevait d'ailleurs, chez Soulages, le même type de rapport antithétique. Cloutier-Cournoyer, *Structure de l'espace pictural dans l'œuvre parisienne de Paul-Émile Borduas (1955-1960)*, p. 14.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 5.

les œuvres radicalisent alors leur mise en tension et orientent notre regard sur la dynamique dramatique des formes réalisée par leur poids plastique, leur densité et leur interaction.

Le traitement plus synthétique que dynamique que Borduas réserve toutefois aux composantes des œuvres rejoindrait ainsi davantage le courant du *Color field painting* dans sa dimension matérialiste. À ce titre, les œuvres s'apparentent, par leur structure comme par leur contenu, à celles de Mark Rothko, dont les parallélogrammes (*multiforms*) aux contours flous et superposés synthétisaient les luttes physiques et psychologiques que l'artiste avait jadis menées de part et d'autre des zones frontières, entre des univers interne et externe, d'abord à travers son expérience de migration dans l'Ouest américain (en Oregon), puis dans les zones inconnues et « souterraines » du contexte urbain new-yorkais⁹⁶. Ce rapport de complémentarité n'est pas sans rappeler également la dynamique qu'avait exprimée Ozias Leduc au moyen de la rhétorique symboliste du passage du jour à la nuit ou du cycle saisonnier, et qui illustre une quête de dépassement de la condition humaine, en vue d'un accomplissement spirituel⁹⁷. Malgré sa distance à l'égard des valeurs religieuses, Borduas adhère à une quête similaire d'équilibre entre l'enracinement et l'ouverture, l'immanence et la transcendance, l'espoir initial à l'acte d'accomplissement, qui traverse l'imaginaire nord-américain. Contrairement à Leduc dont les œuvres proposent une unification des opposés, moyennant leur inscription dans une temporalité cyclique et un espace mythique, ces mêmes éléments synthétisent, chez Borduas, une lutte qui semble toutefois connaître un dénouement progressif. À Judith Jasmin qui le questionne en 1957 sur l'évolution de ses œuvres, il explique : « J'ai peut-être rejoint certains de mes désirs que j'avais déjà dans ce temps-là. Je crois vous avoir parlé de l'espace, de

⁹⁶ Georges Roque (CNRS, Paris), « Rothko : le corps et la ville (1935-45) », Congrès international d'histoire de l'art, Montréal, 22-27 août 2004. Un aperçu des œuvres de Rothko est disponible sur le site de la National Gallery of Art de Washington : <http://www.nga.gov/feature/rothko/>.

⁹⁷ Voir Laurier Lacroix, *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*, Musée du Québec, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, 318 p.

cette appréciation en espace... et ma peinture allait vers un sentiment qui n'était pas encore mûr, qui n'était pas encore exprimable je suppose⁹⁸. » Au cours de ses premiers mois d'exil aux États-Unis, Borduas exprime régulièrement, à travers sa correspondance, l'incessante valse entre l'enchantement et le désenchantement, causée par son besoin de reconnaissance, cet urgent appel au regard de l'Autre : « Euphorie et désespoir : production massive et destruction non moins massive jusqu'à ce qu'une certaine sérénité soit rejointe. Il me faut beaucoup piocher pour retrouver un peu de fraîcheur, de pureté, au fond de moi-même⁹⁹. » Questionnant le paradoxe et le sens de la condition d'exil chez les automatistes, Jean-Pierre Denis en note le principal enjeu : « [...] tout exil comporte de la souffrance, voire un sentiment d'échec : celui ne n'avoir pas convaincu sa propre communauté de sa valeur, de n'en avoir pas obtenu la reconnaissance¹⁰⁰. » Cette frustration s'accompagne pourtant d'une espérance indéfectible, comme le montre Gagnon : « L'exil s'enracine dans une expérience de rejet par son milieu et est vécu comme l'occasion de merveilleuses découvertes. Il [Borduas] ne doute pas un instant que le milieu d'accueil sera un milieu plus enrichissant que celui qu'il quitte¹⁰¹. » Accumulant les difficultés, l'artiste finit toutefois par avouer :

Quelque chose est brisé dont j'attends la réparation : une grave contradiction dont j'attends la solution. Impossibilité de m'accepter en bloc dans le milieu. Perdu ce sens de l'unité, de la liberté. [...] Ici je suis comme perdu dans mon passé sans avoir perdu la notion du présent. C'est exécrable et j'ai hâte de me remettre à peindre et de refaire cette unité en retrouvant l'univers des possibilités nouvelles¹⁰².

⁹⁸ Entrevue accordée à Judith Jasmin, émission *Carrefour*, Radio-Canada, 1957. Retranscription dans Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 291-292.

⁹⁹ Lettre de Borduas à Claude Gauvreau, Provincetown, 5 août 1953. Fonds privé. *Écrits I*, p. 538.

¹⁰⁰ Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatistes », dans Gauvin, dir., *Les automatistes à Paris, actes d'un colloque*, p. 79-80.

¹⁰¹ François-Marc Gagnon, « Les exils de Borduas », *Etc. Montréal*, n° 17 (février 1992), p. 10.

¹⁰² Lettre de Borduas à Noël Lajoie, Paris, 26 février 1956. Fonds privé. *Écrits II*, p. 819.

Pour Borduas, dont les espoirs sans cesse échafaudés et déchus ont fini par façonner son expérience avec le monde externe, le rapport à l'altérité et le sentiment d'éloignement en viennent à doubler l'expérience de sa propre collectivité, comme l'a remarqué Jean-Pierre Denis :

Borduas porte le rêve d'une nation qui cherche à rompre le cercle enchanté de son aliénation, c'est-à-dire son incapacité à exister avec force dans le regard de l'Autre, dans une perspective proprement universelle, où, certes, la part d'appartenance collective ou nationale peut et doit intervenir, mais à la condition d'être maintenue à bonne distance.¹⁰³

L'histoire en a fait, comme on sait, une véritable prosopopée des enjeux collectifs et de l'accomplissement de la Révolution tranquille. Ses tentatives – conscientes ou non – de s'élever lui-même en mythe, notamment à travers ses échanges épistolaires¹⁰⁴, dans lesquels il détaille sa pensée et ses actions, ont alors comme but de briser la paralysie qui le tiraille, mais aussi de s'incarner en modèle d'action, ou du moins, en modèle de résistance exemplaire. L'histoire a retenu la seconde option. Cette action fondatrice et créatrice sera quant à elle assumée par la génération suivante. Jean McEwen, par exemple, bénéficiera de l'influence de l'*Action painting* et du *Color field painting* par l'intermédiaire d'artistes états-uniens qu'il rencontre à Paris par l'intermédiaire de Jean-Paul Riopelle. Sensible aux champs colorés de Sam Francis, il exploite des surfaces colorées autonomes qui laissent alors la critique montréalaise dubitative. Il soutiendra d'ailleurs plus tard, à ce sujet : « Borduas, c'était encore des objets sur un fond, tandis que la peinture américaine, c'était des grands champs de peinture où pour moi il me suffisait de quelques éléments pour soutenir cette

¹⁰³ Denis, « Borduas hors frontière. Le *One Big world* », p. 35.

¹⁰⁴ Voir à sujet Gilles Lapointe, *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides, CÉTUQ, 1996, 272 p.

vibration : la révélation¹⁰⁵. » François-Marc Gagnon a soutenu, par ailleurs, que, bien que Riopelle ait précédé son ancien professeur, au début des années 1950, dans la prise de conscience de la peinture américaine, dont plusieurs représentants étaient installés comme lui à Paris (Sam Francis, Norman Bluhm, Joan Mitchell, Al Held, Shirley Jaffe et Ellsworth Kelly, etc.), l'installation de Borduas à New York aurait été jugée par plusieurs spécialistes québécois comme un événement davantage significatif¹⁰⁶. Nous croyons, à ce titre, que la chronologie des contacts et des influences doit être considérée à la lumière d'autres facteurs, comme celui de la dynamique relationnelle entre le sujet et son environnement, et de la résonance de cette expérience dans l'imaginaire spatial américain. À ce propos, bien que Borduas ait pris conscience de la dimension générique et dynamique de l'espace pictural nord-américain, Riopelle en aurait exploité la réalité spatiale ainsi que l'imaginaire et les mythologies fondatrices¹⁰⁷. En considérant dès le départ l'acte créatif comme un moyen non pas de transcrire les « nécessités internes », mais les tensions et drames de la réalité externe, le fonctionnement et le dynamisme de la nature, le « trappeur supérieur » se serait rapproché de ses compatriotes états-uniens, comme en témoignent ses encres sur papier de la seconde moitié des années 1940. Au début des années 1950, l'artiste prend le parti de libérer la forme de toute référence expressive et symbolique, en exploitant, à travers ses « mosaïques », une matière pleine et colorée, des contrastes structurants et une gestuelle assumée et contrôlée, afin

¹⁰⁵ Rapporté par Claire Gravel, « McEwen au Musée des beaux-arts », *Le Devoir*, 12 décembre 1987, p. C-1.

¹⁰⁶ Gagnon, « La première expérience de la peinture américaine abstraite (les années 1950) », p. 273. Riopelle participe d'ailleurs avec plusieurs d'entre eux à l'exposition *Véhémences confrontées*, à la Galerie Nina Dausset, en mars 1951.

¹⁰⁷ Au sujet de la manière dont Riopelle s'est approprié le modèle fondateur du pionnier/trappeur/coureur des bois qui participait aussi bien à la création de sa *persona* artistique que de sa démarche esthétique, voir Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, p. 278-315; ainsi que « Le pionnier : acteur de la frontière », dans Andrès et Bouchard, dir., *Mythes et sociétés des Amériques*, p. 300-305.

de maintenir l'uniformité de la surface murale. Lorsque Borduas visite l'exposition Riopelle présentée à la galerie Pierre Matisse au printemps 1955, il en livre un compte rendu partagé entre l'amertume et l'admiration : « Systématisation poussée à l'extrême limite. Efficacité totale. Égoïsme parfait où tout est en fonction de l'effet. Un art sans espoir; tout en certitude. Un art aussi sans angoisse en pleine sécurité. Il est juste que le succès couronne une telle volonté de puissance¹⁰⁸. » En fait, le parcours de Riopelle tout comme son attitude face à l'inconnu s'opposent en tout point à ceux de son ancien professeur : armé d'une bonne dose d'assurance et d'audace, de l'intuition du chasseur traquant pour éviter d'être traqué, l'artiste arbore, dans le contexte parisien, un détachement et une dégaine tout américaine. À ce titre, il assume l'individualisme et le détachement qui permettent un réel affranchissement des anciennes contraintes culturelles et sociales. Il fait d'un accomplissement dépourvu d'hésitation son *modus operandi*, en conservant néanmoins un pont entre l'expression américaine et la tradition européenne. Son immersion dans le milieu parisien a aussi l'avantage de n'avoir pas été précédée d'une reconnaissance aux États-Unis, contrairement à Borduas dont le séjour prolongé à New York et le succès ont contribué à nourrir la méfiance de la critique parisienne qui doit composer avec le récent essor de l'hégémonie artistique américaine.

Malgré les déceptions accumulées, tout retour en arrière signifiait, pour Borduas, une perte des acquis et l'aveu d'un relatif échec de reconnaissance à l'étranger¹⁰⁹. Éternel insatisfait, il entretient un

¹⁰⁸ Lettre de Borduas à Gilles Corbeil, 5 avril 1955. Musée d'art contemporain de Montréal. Fonds Borduas, double au carbone (T. 225). *Écrits II*, t. II, p. 750.

¹⁰⁹ À sa sœur Jeanne, Borduas explique : « Pour moi le retour sera difficile sans perdre les avantages acquis depuis ces cinq années d'exil. Il faudrait la fortune ou la gloire soudaine pour retourner sans regrets » (Lettre à Jeanne Brisebois, Paris, 7 février 1958. Fonds privé, *Écrits II*, t. II, p. 971). Malgré le fait que Borduas ait connu en réalité des succès attribuables à la vente de ses œuvres, les attentes qu'il cultive à l'égard de sa reconnaissance ne semblent jamais s'assouvir. L'écrivain Michel Camus, qui comptait parmi ses proches, explique qu'« [il] était réservé et peu entreprenant pour nouer des relations avec des inconnus » (« Souveraineté

sentiment de rejet dans ses épreuves de confrontation à l'Autre, multiplie les maladresses et les rendez-vous manqués. S'enfermant dans cette blessure, il se coupe du même coup de ceux qui, comme Riopelle, voient leur succès se solidifier. En parcourant sa correspondance, on note pourtant que le terme *espoir* revient sans cesse, jusqu'à devenir un véritable *leitmotiv*. L'artiste le traduira même à l'anglaise, comme pour mieux le rattacher à l'esprit américain : « En *expectation* qualifierait mieux l'état présent, où le fruit attendu compte plus que le mouvement qui le produit : restant d'ailleurs toujours un signe-témoin de ce mouvement¹¹⁰. » La nuance de la traduction rejoint ici plus spécifiquement la définition américaine de *destiny*, qui désigne non pas la soumission à un sort défini d'avance, comme le veut la définition pré-moderne et celle évoquée dans *Refus global* (« notre destin sembla durement fixé »), mais à l'idée judaïque d'une promesse, de ce qui doit être accompli et ne l'est pas encore, une annonce d'accomplissement, moyennant le bénéfice d'une action, un vide à remplir qui transforme les pertes de l'exil en exode fondateur. Dans les faits, Borduas, qui accorde selon son propre aveu plus d'importance au résultat qu'au cheminement lui-même, et qui en vient même à confondre les deux, amoindrit par conséquent son pouvoir d'action et se laisse dominer par des hésitations face à la mission qu'il s'est confiée.

Cette *expectation* semble d'ailleurs avoir trouvé un unique accomplissement à travers les œuvres : en opacifiant progressivement le contenu expressif, et en misant sur la présence ontologique de la matière à défaut d'une réelle appropriation de l'espace, Borduas intensifie sa seule présence et les conflits d'existence qu'il partage avec

et solitude de la quête de Borduas à Paris », dans Gauvin, dir., *Les automatistes à Paris, actes d'un colloque*, p. 119). Borduas attribuait cette attitude à son âge et à son état de santé : « Il me manque que l'on m'aime. Je suis trop vieux pour faire tous les premiers pas » (Rapporté par Jean Éthier-Blais, « Conversation rue Rousselet », dans *Écrits I*, p. 674).

¹¹⁰ Borduas, *Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés*, texte adressé à Claude Gauvreau, Paris, novembre-décembre 1958.

ceux qui vivent un déracinement, un nomadisme involontaire qui déstabilise en même temps qu'il renouvelle¹¹¹. À ce titre, le contenu des œuvres synthétise la condition universelle des promesses non accomplies, entre l'asile et l'exil, entre le réel et le mythe. En effectuant un retour à la forme, après avoir tenté en vain de s'en libérer, et en exacerbant sa matérialité et sa dynamique de projection dans l'espace, l'artiste assume ses luttes primordiales et en révèle le poids et l'ampleur. L'espace projeté, qu'il définit alors comme « cosmique », dans la perspective d'une participation à l'universel, est alors envisagé non plus en termes de reniement mais de potentiel à la fois absolu et matériel, comme il l'explique : « Le Cosmique ne serait plus le Chaos mais vertige d'un ordre exorbitant¹¹². » Des œuvres comme *Chatoiment* (1956), *Composition 64 (Monochrome gris, c1958)*, *Composition 59 (Monochrome blanc, c1958)* concrétisent ce tournant de la lumière devenue matière. En 1956, son œuvre *3 + 4 + 1* présente également cette dynamique. Françoise Cloutier-Cournoyer et François-Marc Gagnon, qui en ont fait l'analyse, notent que les chiffres ont alors pour fonction d'orienter la lecture du regroupement des formes¹¹³. Suivant ce principe, les trois taches noires qui attirent d'abord l'attention forment un arc de cercle qui circonscrit l'amas de quatre masses noires situées dans le coin inférieur gauche. Suivant le mouvement diagonal, le regard aboutit finalement dans le coin supérieur droit où se détache un minuscule losange noir dont la pointe la plus acérée est dirigée vers le coin opposé, renforçant ainsi une impression d'élévation et d'isolement des autres composantes. Réalisée la même année, *Sea Gull* présente une structure similaire circonscrite par un espace davantage illusionniste : renforcé par le

¹¹¹ Voir Michel Maffesoli. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1997, 197 p.

¹¹² Lettre publiée dans *Liberté*, vol. 4, n° 22 (avril 1962), p. 241.

¹¹³ Cloutier-Cournoyer, *Structure de l'espace pictural dans l'œuvre parisienne de Paul-Émile Borduas (1955-1960)*, p. 34-36; Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 344. L'œuvre peut être consultée dans l'ouvrage de Gagnon et au site suivant : <http://www.litterature-quebecoise.org/Noirceur/Images/borduas2.jpg>.

format vertical, le mouvement est cette fois assuré par l'allègement progressif de la densité des masses noires vers le sommet¹¹⁴. Avec *L'Étoile noire* (1957) (figure 2), Borduas reprend la même dynamique que $3 + 4 + 1$: imposant sa présence dans la partie supérieure du ciel clair de la « nuit cosmique », l'étoile exhibe sa pleine matérialité, malgré sa petite dimension. Elle se dresse sur sa pointe et s'élève dans l'espace, en s'isolant des masses noires et brunes qui s'agglutinent et imposent leur ampleur, leurs arêtes ciselées et leur stabilité. La récurrence du mouvement ascensionnel suggéré par la projection des formes dans l'espace rappelle celle qu'avait exploitée à travers l'essentiel de son œuvre Ozias Leduc, disparu deux ans plus tôt. Dans un texte de 1953, où il rend hommage au sage de Correlieu, Borduas admet que l'œuvre de ce dernier aurait marqué profondément son imaginaire :

De ma naissance à l'âge d'une quinzaine d'années ce furent les seuls tableaux qu'il me fût donné de voir. Vous ne sauriez croire combien je suis fier de cette unique source de poésie picturale à l'époque où les moindres impressions pénètrent au creux de nous-mêmes et orientent à notre insu les assises du sens critique [...] Ce sera étrange pour quelques-uns d'entendre que je sois resté fidèle à l'essentiel de ces premières impressions. [...]

Je lui dois l'une des rares permissions de poursuivre mon destin. [...] Je lui dois enfin de m'avoir permis de passer de l'atmosphère spirituelle et picturale de la Renaissance au pouvoir du rêve qui débouche sur l'avenir¹¹⁵.

À l'instar de Leduc, qui avait privilégié un long et lent cheminement, Borduas envisage désormais l'enracinement non plus comme un cantonnement, mais comme un *axis mundi*, un *correlieu* ou un *home* anglo-saxon qui réunit à la fois l'idée d'un chez-soi et du pays natal. Cette réalité lui permet alors d'ouvrir à une expérience existentielle élargie, et d'embrasser le réel pour mieux le transcender. Ce même

¹¹⁴ Cloutier-Cournoyer, *Structure de l'espace pictural dans l'œuvre parisienne de Paul-Émile Borduas (1955-1960)*, p. 53; Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 350.

¹¹⁵ Paul-Émile Borduas, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Canadian Art*, vol. 10, n° 4 (été 1953), p. 158-161, 168.

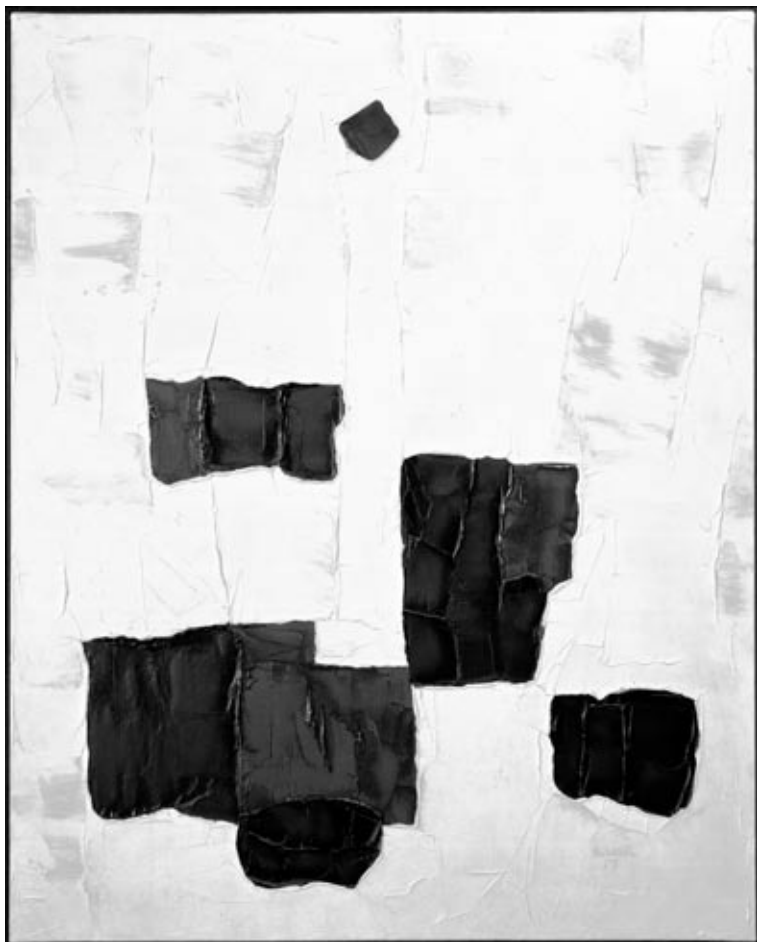


Figure 2 – Paul-Émile Borduas, *L'étoile noire*, 1957; huile sur toile, 162,5 cm x 129,5 cm. Musée des beaux-arts de Montréal (Don de M. et de M^{me} Gérard Lortie; n° 1960.1238; photo : Denis Farley, MBAM).

idéal, qui a contribué à nourrir de nombreux mythes américains comme celui de la Terre Promise, de la rédemption par le transit initiatique, et de l'amélioration des conditions de vie¹¹⁶, s'est trouvé renforcé, chez Borduas, à mesure qu'évoluaient ses déplacements. De ses premiers réflexes d'arrachement à son milieu, qui lui a d'abord permis de rejoindre des modèles périphériques susceptibles d'exprimer ses « nécessités intérieures », l'artiste réamorçait par la suite ses élans, plus radicaux, afin d'épurer les zones troubles qui le tenaillent, et de mener une lente réconciliation des oppositions. Ce processus se réalise au prix d'une élimination progressive des contenus strictement émotionnels et sensitifs, et au profit d'une prise de conscience élargie de sa condition dans l'environnement, de son mouvement à travers lui, entre le vertige du vide et un éveil libérateur. L'organisation des composantes des œuvres, tout comme les titres évocateurs de réalités territoriales, révèlent alors ces mouvements de transit et de devenir. La prise de conscience de l'artiste du pouvoir de l'action à travers l'espace lui donne finalement accès à la dimension mythique, laquelle confère à l'environnement une charge culturelle et un enracinement significatif, et permet de transcender les repères traditionnels et le clivage séculaire entre les appartenances américaine et européenne. Il aurait sans doute fallu quelques années encore pour que les conflits qui habitaient l'artiste se muent en une réelle rencontre avec l'Autre, au-delà du besoin de s'en faire reconnaître, afin d'assouvir les besoins d'ouverture et de renouvellement qui lui sont restés vitaux. L'idée qu'il se faisait alors de l'Amérique, de son point de vue européen, lui aurait fourni un sentiment à la fois d'absolu et de familier.

¹¹⁶ Patrick Imbert, « Les trois R – ruptures, routes, réussite – dans les Amériques : entre l'oubli et la promesse », dans Andrès et Bouchard, dir., *Mythes et sociétés des Amériques*, p. 139-172.

EXPLORER
LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

Les cahiers des dix

Fondés en 1936

SOMMAIRE

Numéro

62
2008



ÉGALEMENT
DISPONIBLE
EN LIBRAIRIE

Kebhek, Uepishtikueiau ou Québec : histoire des origines. 2^e partie – Le choc culturel : « le diable rusé fait le singe partout » • **Denys Delâge**

La colonisation des milieux humides en Nouvelle-France : le point de vue de l'archéologie • **Marcel Moussette**

Québec: chroniques d'une ville assiégée (III^e partie : 1759) • **Bernard Andrès**

La session ardente : fureur et violences au Parlement en 1849 • **Gilles Gallichan**

La collection comme temps de la Nation. Les premières acquisitions du Musée de la province de Québec en 1920 • **Laurier Lacroix**

La Relève (1934-1939), Maritain et la crise spirituelle des années 1930 • **Yvan Lamonde**

Budgets de famille et genres de vie au Québec dans la seconde moitié du XX^e siècle • **Simon Langlois**

De fraternelles agapes : Tavibois et quelques autres rendez-vous des Dix (1965-1967) • **Jocelyne Mathieu**

La vie culturelle à Québec (1791-2008). Essai d'interprétation • **Fernand Harvey**

Abonnement annuel 39,95 \$ (un numéro par année)

(anciens numéros également disponibles)



Les Éditions La Liberté

2360 Chemin Sainte-Foy

Québec (Québec) G1V 4H2

Téléphone et télécopieur : (418) 658-3763

Courriel : liberte@mediom.qc.ca

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 62 (2008), consulter le site Internet de la Société des Dix : www.societedesdix.info

L'iconographie rébellienne, la face cachée de l'historiographie des rébellions de 1837-1838 : quelques études de cas

France St-Jean
Centre de recherche en civilisation
canadienne-française
Université d'Ottawa

Résumé

Au contraire du sujet historique, l'iconographie des rébellions a suscité jusqu'ici bien peu d'intérêt de la part des chercheurs, et ce, bien qu'il s'agisse d'un vecteur significatif dans la construction de l'imaginaire collectif à l'égard de ce moment que l'on dit fondateur de l'histoire du Québec et du Canada. Ce regard attentif sur quelques-unes des œuvres qui composent ce corpus, produites tant au moment des insurrections qu'ultérieurement, en est d'abord un centré sur l'objet matériel. Ces œuvres remises par ailleurs dans leurs contextes de production et de première réception, leur analyse permet une autre lecture de la place occupée par le moment patriote dans la mémoire des générations qui les ont vues naître.

Abstract

Unlike the historical subject, the iconography of the 1837-1838 Rebellions has generated very little scholarly interest; and yet it constitutes a significant vector in the construction of the collective imaginary of what is said to be a founding moment in the history of Quebec and Canada.

The present examination of various works produced both during and after the Rebellions is drawn from a larger corpus and is centred on material objects. Placed in the context of their production and first reception, an analysis of these works allows for a new reading of the place occupied by the Patriots in the memory of the generations that witnessed their creation.

Les rébellions bas-canadiennes de 1837-1838 occupent dans l'histoire du Québec, tout comme dans celle du Canada, une place toute particulière. Perçues comme moment significatif ayant mené à l'union du Haut et du Bas-Canada en 1841, puis, à la Confédération canadienne en 1867, elles constituent, pour les uns, un moment phare de l'histoire du Québec, voire annonciateur du projet d'indépendance, alors que pour d'autres, elles sont l'élément déterminant qui a marqué la naissance de la société démocratique canadienne. En fait, depuis plus de cent soixante-dix ans, les insurrections ont suscité l'intérêt autant chez les historiens et les sociologues que chez les médiateurs de la mémoire patriote¹. Les artistes ne sont d'ailleurs pas en reste. Quelques centaines d'œuvres et d'illustrations² forment l'imposant corpus iconographique rébellien³. Des représentations qui sont tout autant le témoignage des acteurs de l'époque qu'une

¹ Pour avoir une idée de l'étendue des études abordant le sujet des rébellions, on consultera entre autres Gilles Laporte, « Introduction », dans Gérard Filteau, *Histoire des patriotes*, Sillery, Septentrion, 2003 [1938], p. xxxii-xxxiii; Jean-Paul Bernard, « Présentation », *Bulletin d'histoire politique: les Rébellions de 1837-1838 au Bas-Canada*, vol. 7, n° 1 (automne 1998), p. 11 et Jean-Paul Bernard, *Les rébellions de 1837-1838*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 347-349.

² Dans la discipline de l'histoire de l'art les termes œuvre et illustration ne sont pas équivalents. Le premier réfère généralement à l'unicité et à l'authenticité de l'objet (et ce, même s'il est reproduit), le second à sa reproductibilité inhérente. L'utilisation ici des deux termes rend compte du caractère complexe du corpus des représentations rébelliennes.

³ Le corpus visuel rébellien s'étend bien au-delà puisqu'il comprend également l'ensemble de la filmographie abordant le sujet des rébellions ainsi que les œuvres tridimensionnelles telles les sculptures et les monuments commémoratifs.

interprétation rétrospective sur le sujet. Pourtant, force est de constater qu'hormis la recension qu'a effectuée Robert-Lionel Séguin pour *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois* ou les articles de Daniel Vaillancourt et de Marianne Thibault à propos de l'aquarelle *Un Vieux de '37* d'Henri Julien⁴, l'iconographie illustrant les insurrections demeure un objet d'étude négligé, que ce soit de la part des historiens des rébellions ou des historiens de l'art. Ce constat n'est cependant pas unique aux représentations des rébellions. Jean Pirotte souligne que même si l'historien n'a « jamais totalement ignoré les documents figurés; ceux-ci [...] n'apparaissent souvent que comme un appui illustratif des récits⁵ ». Dans son ouvrage *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Peter Burke pousse plus loin la réflexion et soutient que

When they do use images, historians tend to treat them as mere illustrations, reproducing them in their books without comment. In cases in which the images are discussed in the text, this evidence is often used to illustrate conclusions that the author has already reached by other means, rather than to give new answers or to ask new questions⁶.

Présentes autant dans l'ouvrage savant que dans le discours commémoratif, les représentations visuelles illustrant les rébellions de 1837-1838 ont suscité, depuis leur création, de multiples et subséquents investissements idéologiques. Certaines d'entre elles sont

⁴ Robert-Lionel Séguin, *L'esprit révolutionnaire dans l'art québécois : de la déportation des Acadiens au premier conflit mondial*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1972, 579 p.; Daniel Vaillancourt, « Les têtes à Patriote: une figure retorse au XIX^e siècle », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 3 (printemps 2001), p. 456-473 et Marianne Thibault, « Les représentations des Patriotes dans l'art québécois: le cas d'Henri Julien », *Bulletin d'histoire politique: les patriotes de 1837-1838*, vol. 12, n° 1 (automne 2003), p. 28-42.

⁵ Jean Pirotte, « Écoute Clio!... Les images parlent. Ouvertures historiennes à l'analyse des documents iconiques », dans Jean-Louis Tilleuil, dir., *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon (Namur), Éditions modulaires européennes, 2005, p. 27. (Texte-Image)

⁶ Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, Cornell University Press, 2008 [2001], p.10.

même devenues des incontournables de l'histoire nationale, cristallisant dans l'imaginaire collectif autant l'événement lui-même, issu du passé, que sa récupération, au présent, notamment dans le projet politique d'un Québec souverain⁷. Force est toutefois de constater que les lectures perceptuelles qui découlent de ces réappropriations dissimulent le *vouloir dire* original d'œuvres ou d'illustrations réalisées à une autre époque.

L'histoire de l'art au Québec étant somme toute une discipline encore jeune, il est plausible de penser que les interprétations ou les mésinterprétations⁸ véhiculées à propos de ces représentations relèvent d'une méconnaissance du corpus. Sans prétendre livrer ici une étude exhaustive de l'ensemble de l'imagerie rébellienne, j'entends me pencher sur le contexte de production⁹, incluant l'iconographie, l'intention de l'artiste, celle des commanditaires dans certains cas et la première réception d'œuvres choisies. La perspective proposée ne se veut aucunement une relecture du fait historique. Néanmoins, il s'agit d'un regard différent, croisé pour utiliser un terme à la mode, sur la place occupée par les insurrections dans la mémoire collective; un regard centré sur l'objet matériel et la perception de celui-ci au moment où il est réalisé.

⁷ Dans ma thèse de doctorat, j'ai montré comment les images du Patriote ont été (et sont encore) un vecteur important dans la médiation de la mémoire des rébellions. J'y ai aussi fait état des investissements, réinvestissements, voire travestissements dont les œuvres et les illustrations qui composent l'imagerie rébellienne ont été l'objet, et ce, dès le lendemain des insurrections. Pour certaines, ces multiples lectures ont contribué à leur mythification. France St-Jean, *Images du Patriote : objets commémoratifs, intentions variables*, thèse de doctorat (histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009.

⁸ Cela va de la date de production, au nom de l'artiste qui a créé l'œuvre ou l'illustration, en passant par le sujet représenté.

⁹ L'évocation des contextes politiques et sociaux qui ont vu naître les œuvres et les illustrations représentant les rébellions semblera, pour le lecteur averti, manquer de nuances. Cela s'explique en raison de ma démarche, essentiellement centrée sur l'objet matériel, du nombre d'objets étudiés et de leur étalement dans le temps, d'autant que malgré le nombre restreint d'œuvres représentant les rébellions bascanadiennes présentées ici, mon corpus de recherche en compte au-delà de trois cents, couvrant cent soixante-dix ans d'histoire.

Compte tenu du nombre élevé d'œuvres et d'illustrations composant le corpus iconographique rébellien, un choix s'imposait. D'une part, la sélection reflète l'état d'avancement de mes recherches¹⁰, d'autre part, les œuvres choisies m'apparaissent comme exemplaires de leur acception en tant qu'*images* de Patriote. Il importe de noter ici que je fais une distinction entre les termes *œuvre* et *illustration* et la notion d'*image*. Les premiers désignent l'objet matériel représentant ou interprétant un sujet, une opinion ou un état d'esprit. Le dernier, dont j'emprunte la définition aux études urbaines, plus particulièrement à l'idée (l'*image*) que l'on se fait de la ville, indique « une manifestation sensible d'un total syncrétique mais invisible, continuenté par l'imaginaire¹¹ » ; non plus celle de l'imaginaire de l'artiste qui crée une œuvre ou une illustration, mais bien la manifestation imaginative de la collectivité qui investit cette même œuvre ou illustration de référents symboliques qui lui sont propres.

Parmi les œuvres témoignages laissées par des acteurs des rébellions, j'ai choisi *The Insurgents, At Beauharnois, Lower Canada (Quebec)*, une aquarelle réalisée par Katherine Jane Ellice (v. 1814-1864) en 1838, les trois aquarelles peintes par Robert-Shore-Milnes Bouchette (1805-1879) en 1837-1838 et représentant sa cellule dans la prison commune de Montréal, l'ensemble des portraits de patriotes dessinés par Jean-Joseph Girouard (1795-1855), aussi en 1837-1838, ainsi que les *Lithographic Views* tirées des esquisses de Lord Charles Beauclerk (1812-1861) et qui ont été publiées en 1840. Quant aux œuvres posant un regard rétrospectif sur les insurrections, elles ne sont qu'au nombre de trois : *Manifestation des Canadiens contre le*

¹⁰ Bien que dans ma thèse j'aie présenté l'ensemble du corpus rébellien et les multiples lectures perceptuelles que chacune des œuvres et des illustrations a suscitées, il n'en demeure pas moins que pour l'essentiel, l'analyse contextuelle de création des œuvres, les recherches restent à faire.

¹¹ Cette définition de l'*image* est empruntée à Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques, dir., « Entre la ville imaginaire et la ville identitaire : de la représentation de l'espace », dans *Ville imaginaire, Ville, identitaire : échos de Québec*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 5.

gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837, une huile sur toile peinte par Charles Alexander (1864-1915) en 1891, la maquette pour le monument Chénier réalisée par Louis-Philippe Hébert (1850-1917) en 1894, et *Papineau addressing meeting*, une aquarelle de Charles William Jefferys (1869-1951) produite vers 1912. En tout, sept œuvres ou ensemble d'œuvres seront étudiées, mettant ainsi au jour le *vouloir dire* originellement inscrit dans la matière picturale.

Vecteurs d'un imaginaire fluctuant selon les époques et les perspectives adoptées, ces œuvres ont été maintes fois reproduites, voire déconstruites, afin de soutenir un tout autre discours que celui qui leur était associé au moment de leur création. C'est le cas notamment de *The Insurgents, At Beauharnois, Lower Canada (Quebec)* et de *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837*. Ces deux œuvres ont été incluses dans le dispositif muséal de la Prison-des-Patriotes, lieu de mémoire des rébellions de 1837 et 1838¹². De la première, on ne présente qu'un détail, réduisant la portée significative de l'œuvre, alors qu'on a privilégié l'effet miroir pour la seconde, ce qui a pour résultat de décupler l'assistance de cette fameuse assemblée. Utilisée pour la promotion de la Journée nationale des patriotes, *Papineau addressing meeting*, quant à elle, ne se reconnaît plus que par certains fragments, éliminant par la même occasion certains éléments iconographiques, notamment l'église.

La prégnance dans l'imaginaire visuel des rébellions de la maquette pour le monument à Jean-Olivier Chénier relève d'un tout autre processus. Malgré la décision du comité du monument Chénier de confier la réalisation de la statue à un sculpteur américain, le projet proposé par Louis-Philippe Hébert demeura ancré dans la mémoire collective grâce à la diffusion d'un dessin largement inspiré du

¹² Ce lieu de mémoire dédié à l'histoire des patriotes a ouvert ses portes en 2003. Il est situé dans les locaux du siège social de la Société des alcools du Québec où, anciennement, se trouvait la prison commune du district de Montréal.

monument. Réalisé par Albert Fournier¹³, ce dessin représentant le leader patriote illustra la page de garde des romans *Le Patriote* et *L'Espion des Habits rouges* de Jean Féron (pseudonyme de Joseph-Marc-Octave Lebel), publiés respectivement en 1926 et 1928 aux Éditions Édouard Garand. En 1971, le dessin de Fournier fut de nouveau reproduit, cette fois dans l'opuscule *Culture et libération nationale*. Il était alors mis en parallèle avec la « Déclaration politique soumise aux membres et sympathisants du CDDP [Comité pour les droits démocratiques du peuple], aux organisations patriotiques, aux masses du Québec, par la Branche de Propagande Chénier du CDDP (21 janv. 71) pour approbation dans la lutte¹⁴ ». Depuis quelques années, la maquette d'Hébert, la source d'inspiration du dessin, a repris place dans l'imaginaire collectif. Elle a d'ailleurs été incluse dans deux expositions abordant la question des rébellions, la première, temporaire, *1837-1838 Rébellions – Patriotes VS Loyaux*, qui s'est tenue à Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal en 2007 et 2008, la seconde, *La rébellion de 1837 à Saint-Eustache*, que l'on peut consulter sur le site du Musée virtuel du Canada, sous l'onglet « Histoire de chez nous ».

Les dessins de Girouard et les *Lithographic Views* de Beauclerck méritent que l'on s'y attarde, et ce, même si elles n'ont pas fait l'objet de réappropriation. Œuvres incontournables, elles sont parmi les représentations des patriotes qui ont servi à illustrer et illustrent encore régulièrement le récit historique et la mise en mémoire des rébellions. Elles ont permis d'accoler un visage à des noms de patriote et de voir le déroulement des batailles de Saint-Charles et de Saint-Eustache, et ce, même si on souligne régulièrement que les points de

¹³ On connaît peu de chose au sujet d'Albert Fournier, pas même les dates de naissance et de décès, sinon qu'il a été le principal collaborateur d'Édouard Garand. Sa production visuelle semble toutefois avoir été exclusivement destinée aux ouvrages édités par ce dernier.

¹⁴ *Culture et libération nationale*, vol 1, n° 1 (été 1971), p. 9. Service des archives et de gestion des documents, UQAM, Collection de publications de groupes de gauche et de groupes populaires (21P-900:03/39).

vue illustrés par Beauclerk s'écartent de la réalité. Enfin, il était tout aussi important de discuter des aquarelles de Bouchette, ne serait-ce qu'en raison de l'attention que l'on a portée ces dernières années à la prison où furent emprisonnés les patriotes et où douze d'entre eux furent pendus. Leur étude offre non seulement un regard sur la disparité de traitement des prisonniers de l'époque, mais rend compte également d'une réalité qui, sans s'y opposer, diffère quelque peu de celle proposée dans les récentes œuvres cinématographiques abordant les rébellions.

L'aquarelle d'Henri Julien, *Un Vieux de '37*, est sans doute l'œuvre la plus connue de l'imagerie rébellienne, notamment en raison de sa récupération politique, sous une forme simplifiée, par le Front de libération du Québec (FLQ) lors de la crise d'Octobre 1970¹⁵. Considérée comme le symbole des rébellions, voire l'allégorie synthétique de l'ensemble des événements qui ont marqué le Québec, elle assure depuis plus d'une trentaine d'années une présence indéfectible dans le paysage commémoratif des rébellions et joue le rôle de porte-étendard des revendications indépendantistes. Comme je le soulignais précédemment, c'est aussi une des seules œuvres ou illustrations ayant suscité autant d'intérêt pour le *vouloir dire* inscrit dans le pictural. Mon objectif n'étant pas d'offrir une étude exhaustive, ni même une vue globale de l'ensemble des représentations des rébellions en tant qu'objet matériel, et m'étant déjà beaucoup attardée à *Un Vieux de '37*¹⁶, j'ai privilégié celles qui ont suscité peut-être moins d'attention mais qui, néanmoins, sont tout aussi importantes.

¹⁵ À la suite de l'enlèvement, le 5 octobre 1970, du diplomate britannique James Richard Cross, la cellule « Libération » du Front de libération du Québec (FLQ) faisait parvenir aux médias un communiqué sur lequel la silhouette d'*Un Vieux de '37* était reproduite en filigrane.

¹⁶ St-Jean, *Images de Patriote : objets commémoratifs, intentions variables*, particulièrement les chapitres III et V. Lire également, France St-Jean, « La lecture de la mémoire à travers le repère visuel : le cas du patrimoine commémoratif rébellien », dans Anne-Marie Broudehoux, dir., *Paysages construits : mémoire, identité, idéologies*, Montréal, Éditions MultiMondes, 2006 p. 73-90. De la même auteure, voir aussi « *Un Vieux de '37* : transcription visuelle d'un regard sur les rébellions ou

1. Témoignages visuels des acteurs des rébellions

Les premières œuvres réalisées représentant les rébellions remontent à l'époque des événements eux-mêmes. Jusqu'à maintenant, 118 œuvres et illustrations¹⁷ réalisées entre 1830 et 1840 ont été répertoriées, soit le tiers de l'ensemble du corpus inspiré de cette page d'histoire. Elles sont autant le résultat du regard britannique que du regard canadien (dénominateur par lequel on désignait les habitants du Bas-Canada à l'époque).

La majorité de ces œuvres dépeignant les acteurs, surtout les patriotes, la tension politique avant la prise d'armes, les scènes de bataille ou encore les lieux d'emprisonnement, qui sont aujourd'hui largement connues, n'étaient pas à l'origine destinées à un usage public. C'est le cas notamment des œuvres de Katherine Jane Ellice et de Robert Shore-Milnes Bouchette. Emprisonnés tous deux, la première au presbytère de Beauharnois par les patriotes en novembre 1838, le second à la prison commune de Montréal sous l'ordre du colonel Colborne à la fin de l'automne 1837 et au début de l'hiver 1838, ils mirent à profit leur talent de peintre amateur afin de rendre compte visuellement des lieux de leur détention. C'était là une façon d'instruire leurs proches de leur situation personnelle. *The Insurgents, At Beauharnois, Lower Canada (Quebec)* 1838, bien connue des amateurs de bière puisqu'elle figure sur l'étiquette de 1837 de la brasserie Unibroue¹⁸, ne semble avoir été *découverte*¹⁹ que dans les

actualisation de l'identité canadienne française héritée du colon français? », dans Monika Boehringer, dir., *(Se) Voir et savoir : constructions identitaires dans les espaces littéraire et pictural de l'Acadie et du Québec*, Moncton, Institut d'études acadiennes (à paraître) ainsi que « Représentations visuelles et territoires identitaires : le cas de deux "images" du Patriote dans le récit historique Canada/Québec », dans Jeanette den Toonder, dir., *Redécouvrir l'espace canadien*, Groningen (Pays-Bas), Barkhuis Pers (à paraître) (Série ACSN).

¹⁷ Il s'agit ici des œuvres incluses dans le répertoire accompagnant ma thèse de doctorat.

¹⁸ Cette bière est brassée depuis 1997.

¹⁹ On lira avec intérêt l'article d'Yves Bergeron, « L'astrolabe de Champlain : parcours d'un objet mythique du patrimoine canadien », *Encyclopédie du patrimoine de*

années 1960, au moment où les aquarelles illustrant le *Diary* d'Ellice furent retirées du manuscrit et transférées à la division de l'art documentaire des Archives nationales du Canada (maintenant Bibliothèque et Archives Canada). Les aquarelles de Robert-Shore-Milnes Bouchette ne sont quant à elles venues enrichir les collections muséales et d'archives publiques qu'à partir de 1956. La première exposition incluant l'une d'elles, *Bouchette en prison* 1838, fut présentée au Musée de la Province de Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec) trois ans après. Il en est également de même pour les portraits « souvenirs²⁰ » dessinés par Jean-Joseph Girouard. Destinés originalement aux familles des patriotes détenus à la prison commune de Montréal²¹, ils prirent rapidement place dans le domaine public. Dès 1873, plusieurs d'entre eux illustrèrent les panégyriques que signa Laurent-Olivier David pour *L'Opinion Publique*²². D'autres

l'Amérique française, 2009, <http://www.ameriquefrancaise.org>, consulté le 27 juin 2009. Il y décrit comment le moment même de la découverte d'une œuvre, même s'il est contestable, contribue à sa notoriété et, éventuellement, à sa patrimonialisation.

²⁰ C'est ainsi que Gérard Morisset les qualifiait dans ses lettres datées du 10 août 1959 et du 17 septembre 1957 adressées à Jeanne Girouard-Décarie. Cité dans Clément Laurin, *Jean-Joseph Girouard et les Patriotes de 1837-38: portraits*, Montréal, Bibliophile du Canadiana et Osiris, 1973, p. 3.

²¹ Les œuvres ont été peintes durant l'incarcération de Girouard, d'abord entre le 26 décembre 1837 et le 16 juillet 1838 puis, entre le 4 novembre et le 27 décembre 1838. Alain Messier, *Dictionnaire encyclopédique et historique des patriotes 1837-1838*, Montréal, Guérin, 2002, p. 213 et 249.

²² Le dépouillement de *L'Opinion Publique* a été fait du 15 février 1877 jusqu'à la fin décembre 1880. Il s'écoulait parfois plusieurs semaines, voire plusieurs mois entre la publication des articles. Quant à l'en-tête, il se déclinait autant sous « Événements de 37-38 », « Les Hommes de 37-38 » ou encore « Les Hommes de 37 », ne laissant parfois place qu'au seul titre tel : « Les prisonniers de 37 ». Après le 25 mars 1880, nous n'avons relevé aucune gravure qui aurait été tirée des dessins de Jean-Joseph Girouard. L'ensemble de ces articles fit l'objet d'une publication ultérieurement, en 1884, sous le titre : *Les Patriotes de 1837-1838*. Il s'agit là d'un des ouvrages que consacra David à la réhabilitation des patriotes. Mentionnons aussi *Jean-Olivier Chénier, le héros de Saint-Eustache* (vers 1893) et *Les deux Papineau* (1896).

furent reproduits dans le quotidien *La Presse*²³ en 1924, à l'intérieur de la série « La tragique épopée des patriotes de 1837-38 » tirée du *Journal d'un Fils de la Liberté, réfugié aux États-Unis, par suite de l'Insurrection Canadienne, en 1837* de Louis-Joseph-Amédée Papineau. Cette diffusion relativement soutenue²⁴ des œuvres de Girouard contribua à fixer dans l'imaginaire collectif les visages patriotes.

Seules les *Lithographic Views* de Charles Beauclerk s'adressaient, dès leur réalisation, à un large public. Publiées à Londres et destinées initialement à l'aristocratie, celles-ci trouvèrent néanmoins une place de choix dans les collections d'amateurs de *canadianas*, autant au Canada qu'aux États-Unis. Une réédition de l'ouvrage de Beauclerk

²³ Cette série parut entre le 5 janvier et le 24 mai 1924, parallèlement à la campagne de souscription qui avait cours afin que soit érigé sur le site de l'ancienne prison commune de Montréal un monument à la mémoire des patriotes qui y furent pendus.

²⁴ C'est à Clément Laurin que l'on doit de connaître l'ensemble de la production de cet artiste patriote. En 1973, il a réuni dans un seul ouvrage, *Jean-Joseph Girouard et les Patriotes de 1837-38 : portraits*, la plupart des dessins de Girouard qui, jusque-là, avaient été conservés par ses descendants. Conjointement à la publication de cet ouvrage, les œuvres furent exposées du 25 au 27 novembre 1973 à la Salle Dorée du Sheraton-Mont-Royal dans le cadre du troisième Salon du livre ancien de Montréal. Il faut ajouter à ce corpus les « images » numérisées tirées de *L'Opinion publique* et mises en ligne par Bibliothèque et Archives nationales du Québec (2002) (ces images sont tirées de *L'Opinion publique* (1870-1883), de la revue *Le Monde illustré* (1884-1902, 1907) et de *L'Album universel* (1902-1907). On les trouve sous l'onglet « Revues d'un autre siècle » dans la section « Autres images » de la Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, <http://www4.bnquebec.ca/illustrations/accueil.htm>, consulté le 21 août 2006). Ces images, suivies de « L'intégral des dessins de patriotes exécutés par Jean-Joseph Girouard » sur le site *Les Patriotes de 1837@1838* (2006), concoururent à sortir de l'anonymat une part importante de l'imagerie rébellienne, tout en permettant de donner un visage aux patriotes. (L'ensemble des images représentant les patriotes a été importé sur le site *Les Patriotes de 1837@1838 : les Rébellions du Bas-Canada*, <http://cgi2.cvm.qc.ca/glaporte/1837.pl?out=article&pno=1045&cherche=IMAGES>, consulté le 21 août 2006.) Bien que nous ayons relevé quelques erreurs quant à la correspondance nom/visage, cet « intégral » demeure un outil important pour l'identification des hommes qui participèrent aux rébellions de 1837-1838.

fut d'ailleurs publiée par Mika Publishing en 1980 afin de pallier la rareté des exemplaires disponibles sur le marché²⁵.

The Insurgents, At Beauharnois, Lower Canada (Quebec), 1838

C'est durant son séjour dans les Canadas en 1838, alors qu'elle accompagnait son mari Edward Ellice fils, secrétaire particulier de Lord Durham, que la Britannique Katherine Jane Ellice a peint *The Insurgents, At Beauharnois, Lower Canada (Quebec)*²⁶. Suivant la mode de l'époque, et acquiesçant par la même occasion à la demande de son beau-père, elle tint un journal de voyage qu'elle agrémenta d'aquarelles illustrant ses déplacements et maints détails de sa vie dans la colonie. Celles-ci ne sont à ses yeux « *Nothing however but what I call scrabbles—recollections of Beauharnois which I shall like to look at when we go home*²⁷ ! »

The Insurgent, At Beauharnois, Lower Canada (Quebec) est toutefois bien différente de l'ensemble des « *scrabbles* » que ramena Ellice en Angleterre. Plus qu'un souvenir visuel de sa captivité, cette aquarelle représente, au-delà des « *picturesque ruffians*²⁸ » qui montaient la garde autour du presbytère le 7 novembre 1838²⁹, l'état d'impuissance et

²⁵ Lors de la vente de la collection Rosanna Seaborn au Ritz-Carleton en 2004, un exemplaire de *Lithographic Views of Military Operations in Canada* se serait vendu pour la somme de 3 800 \$. Rosanna Seaborn collectionnait les ouvrages sur les rébellions de 1837-1838 depuis 50 ans. Les recettes de cette vente devaient servir à financer son projet de film sur cette page de l'histoire du Québec. *Les Patriotes de 1837@1838*, <http://cgi2.cvm.qc.ca/glaporte/1837.pl?out=article&pno=11018&cherche=Bleury>, consulté le 22 octobre 2006.

²⁶ Aquarelle sur mine de plomb sur papier vélin bleu-gris, 23,8 cm x 16,6 cm, Bibliothèque et Archives Canada (1990-215-24R).

²⁷ Jane Ellice, *The Ellice Diary. Sunday, November 4, 1838 – Monday, November 12, 1838*, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Ellice Family, MG24, série A2, vol. 50, October 13, 1838. Cité dans Michael Bell et Archives publiques du Canada, *Painters in a New Land: from Annapolis Royal to the Klondike*, Toronto, McClelland and Stewart, 1973, p. 13.

²⁸ Patricia Godsell, *The Diary of Jane Ellice*, Ottawa, Oberon Press, 1975, p. 140. Voir aussi Jane Ellice, *The Ellice Diary*, p. 170-305.

²⁹ Ellice spécifie clairement dans son journal, à l'entrée du 7 novembre 1838, qu'elle peint à partir d'une fenêtre de la chambre du presbytère où elle est retenue captive, les patriotes se trouvant à l'extérieur, afin de sauvegarder leur mémoire.

de peur dans lequel elle se trouvait. Ses allusions au régime de terreur que mena Robespierre au lendemain de la prise de la Bastille en 1789 auprès des nobles français, parmi lesquels plusieurs furent exécutés sans procès, sont nombreuses dans son journal. L'analogie entre les insurrections bas-canadiennes et la Révolution française se traduit également dans la composition formelle de l'œuvre. La répétition des motifs (les armes employées par les patriotes) et l'alignement des personnages dans un cadrage serré rappellent étrangement les gravures éditées durant cette épisode de l'histoire de France. Selon Fabrice Bensimon³⁰, dans l'Angleterre des années 1830, et peut-être plus particulièrement chez l'aristocratie, on commençait à peine à réhabiliter 1789. Longtemps, écrit-il, citant le journaliste britannique Walter Bagehot (1826-1877), « [l]a Révolution française effraya la nation anglaise; elle hanta tant les gens de cette génération qu'ils ne pouvaient regarder où que ce soit, sans en voir les traces³¹ ». Cet « écho de la Révolution française³² » se confirme *visiblement* dans *The Insurgent, At Beauharnois, Lower Canada (Quebec)*, et ce, bien qu'Ellice soit née plus de vingt ans après la Révolution.

Portraits de patriotes, 1837-1838

Notaire, homme politique et ardent patriote issu d'une famille d'artistes, Jean-Joseph Girouard a été initié très tôt par son cousin Thomas Baillargé aux rudiments du dessin, de la sculpture et de l'architecture. Les dessins qu'il a réalisés au moment des insurrections, particulièrement les portraits, doivent être considérés autant comme un témoignage patriote que l'énoncé des changements sociaux propres à cette époque.

³⁰ Fabrice Bensimon, « L'écho de la Révolution française dans la Grande-Bretagne du XIX^e siècle (1815-1870) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 342. Article en ligne à l'adresse <http://ahrf.revues.org/document1942.html?format=print>, consulté le 10 juin 2009.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

Au moment où éclatèrent les rébellions, le portrait, en tant que genre artistique, était en plein essor au Bas-Canada. Cette popularité concorde d'ailleurs avec les changements politiques et économiques que connaît la colonie en ce début de XIX^e siècle ainsi qu'avec l'émergence d'une classe moyenne d'expression française. Qu'il soit destiné à la pièce d'apparat (portrait officiel ou professionnel) ou pour un usage plus personnel (miniature), le portrait constituait aux yeux du sujet peint (ou de son commanditaire dans le cas des portraits familiaux), et pour ceux qui le regardaient, la preuve tangible de son statut et de la position qu'il occupait dans la hiérarchie sociale. De format modeste³³, ceux qu'a dessinés Girouard reflètent, bien sûr, le caractère intimiste que sous-tend leur réalisation dans l'enceinte de la prison commune de Montréal. Ils permettent aussi, tout comme ceux réalisés dans un contexte pacifique, de rendre compte de l'identité sociale des patriotes (médecin, avocat, notaire, arpenteur, marchand, aubergiste, instituteur, libraire, cultivateur, charpentier, imprimeur, journaliste ou peintre). En immortalisant sur papier vélin le profil³⁴ des patriotes, Girouard offrait non seulement un souvenir aux familles et proches des prisonniers, mais il rendait compte de la place qu'occupaient désormais les Canadiens dans la société bas-canadienne et affirmait l'importance du mouvement patriote dans le Bas-Canada.

Aquarelles de Bouchette, 1837-1838

Moins utilisées dans la médiation de la mémoire des patriotes, les aquarelles qu'a peintes l'avocat et cartographe Robert-Shore-Milnes Bouchette et qui représentent sa cellule à la prison commune du district de Montréal sont, quant à elles, peut-être moins un regard sur les rébellions qu'une illustration des disparités dans les conditions de détention que l'on constatait, encore, à cette époque. Dans une

³³ Le format varie de 17,7 cm x 21,5 cm à 27,3 cm x 23,0 cm.

³⁴ Bien que la plupart des dessins des patriotes soient des profils, il y a quelques portraits de trois quarts dont ceux de Wolfred Nelson et Louis-Hippolyte Lafontaine.

moindre mesure, elles sont aussi un état des lieux de cette prison, dont la construction, débutée en 1832, ne se termina qu'en 1840.

Il importe de rappeler ici, qu'au moment de son édification³⁵, la nouvelle prison de Montréal, aussi appelée Prison Neuve, était l'une des rares traductions architecturales canadiennes³⁶ de ce que Luc Noppen appelle l'« éveil des consciences³⁷ ». Georges Blacklock (1792-1828), à qui on avait confié la conception de la nouvelle prison³⁸, mit à profit les réflexions de penseurs tels Cesare Bonesana Beccaria³⁹, Jean-Jacques-Philippe Vilain⁴⁰ et, plus particulièrement, John Howard⁴¹. Il proposa un bâtiment dont la répartition et l'aménagement des cellules devaient tout autant améliorer les

³⁵ L'achat des terrains se fit en novembre 1830 et l'appel d'offres pour la construction publié dans *La Minerve* le 21 février 1831. Les contrats furent accordés au début de l'année 1832. Luc Noppen, *Dossier d'inventaire architectural de la Prison du Pied-du-Courant à Montréal*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976, p. 33 ainsi que p. 83, note 54 et p. 84, notes 64 à 67.

³⁶ Le pénitencier de Kingston (1835) est le second qui, au Canada, s'inspira de la réflexion et des recommandations éditées plus de cinquante ans auparavant. Contrairement à la prison commune de Montréal, qui reprend le système de Philadelphie, le pénitencier de Kingston est inspiré du modèle de la prison d'Auburn (1816), dans l'État de New York. Les cellules sont adossées l'une à l'autre sur deux rangées au centre de l'édifice. Les couloirs, de part et d'autre du bloc cellulaire, longent les murs extérieurs.

³⁷ Noppen, *Dossier d'inventaire architectural*, p. 117.

³⁸ Blacklock étant décédé prématurément, c'est à l'architecte John Wells (1790-1864) que fut confiée la réalisation du projet.

³⁹ Cesare Bonesana Beccaria est un économiste et un criminaliste italien. Son *Traité des délits et des peines* est paru en 1764. Il est disponible en ligne sur le site *Les classiques des sciences sociales* de l'UQAC, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.bec.tra>, consulté le 10 septembre 2007.

⁴⁰ Le *Mémoire sur les moyens de corriger les malfaiteurs et les fainéants à leur propre avantage et de les rendre utiles à l'État* de Jean-Jacques-Philippe Vilain fut présenté aux États de Flandres en 1771 et 1775.

⁴¹ L'ouvrage de John Howard, *The State of Prisons in England and Wales*, parut en 1784. On consultera également le site Internet de la John Howard Society of Canada, <http://www.johnhoward.ca/bio.htm>, consulté le 6 septembre 2007.

conditions de détention que permettre la réhabilitation des prisonniers. Les résultats ne semblent toutefois pas avoir été au rendez-vous⁴².

Du moins, c'est ce que l'on déduit à la lecture de la correspondance des patriotes. Présence de vermine (punaises, puces, poux, souris, rats), alimentation en eau déficiente, insalubrité des lieux, literie insuffisante, mauvaise ventilation et chauffage inadéquat sont au nombre de leurs doléances. Jean-Joseph Girouard, à qui l'on doit un plan de la prison, écrivait même que

[c]e bâtiment est un de nos édifices publics les plus mal faits [...]. Rien de plus absurde et de plus malcommode que les distributions de cette prison. [...] Ces messieurs [les commissaires responsables de la construction de l'édifice], par exemple, avaient été assez stupides que de s'imaginer que l'on pouvait chauffer un édifice comme celui-ci avec de l'air chaud par tuyaux circulant et tournant dans les diverses galeries⁴³.

Au moment où les patriotes furent emprisonnés, la construction de la prison était loin d'être terminée. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1839 qu'on installa l'éclairage au gaz et que tous les prisonniers disposèrent d'un lit, et ce, bien que dès 1836, on y admettait des détenus. C'est dire l'état dans lequel était la prison lorsqu'on amena les nombreux patriotes durant les automnes 1837 et 1838. À titre indicatif, pour la seule année de 1837⁴⁴, 892 hommes et 180 femmes y étaient emprisonnés⁴⁵. Un nombre qui dépassait largement la capacité d'accueil de la prison, deux cents prisonniers tout au plus, prévue aux plans par Blacklock.

⁴² Dans son *Dossier d'inventaire architectural*, Luc Noppen mentionne que dès les années 1840, d'abord sous le gouvernement d'Union des Canadas, puis sous celui de la province de Québec, la réforme pénitentiaire « mit en évidence les lacunes de l'édifice de 1832-36 ». Noppen, *Dossier d'inventaire architectural*, p. 39.

⁴³ Extrait d'une lettre de Jean-Joseph Girouard à sa femme, datée du 21 mai 1838. Tirée de Georges Aubin, *Au Pied-du-Courant, Lettres des prisonniers politiques de 1837-1839*, Montréal, Comeau & Nadeau, 2000, p. 125-127.

⁴⁴ C'est près de 500 patriotes qui furent incarcérés après les insurrections de 1837 et 800 après celles de 1838.

⁴⁵ Noppen, *Dossier d'inventaire architectural*, p. 191.

La lecture iconographique des aquarelles⁴⁶ de Robert-Shore-Milnes Bouchette donne toutefois une tout autre interprétation de ces conditions de détention. Tant dans *Bouchette en prison*, 1838⁴⁷ et *Les Captifs*, 1838⁴⁸, que dans *Imprisonnement de R.S.M. Bouchette, Montréal*, 1837 (ou *My Prison House, Montreal*)⁴⁹, l'espace et l'ameublement (un lit suspendu, une table de travail, une console, deux chaises et même un poêle personnel) mis à la disposition du prisonnier contrastent avec la petitesse et le simple grabat (et encore!) dont se contentait la majorité des détenus patriotes. Certes l'état de santé du patriote (Bouchette avait été blessé lors de l'escarmouche de Moore's Corner et il était fiévreux à son arrivée à la nouvelle prison), combiné au nombre élevé de prisonniers incarcérés, avaient certainement contribué à ce qu'il soit logé si avantageusement. Un extrait de ses *Mémoires* permet, mis en parallèle avec les aquarelles, de se faire une idée plus juste de cette cellule :

Je décorai ma chambre au moyen de mon pinceau et en reproduisant sur les murs des paysages qui se trouvaient dans mes cartons. D'un côté, je peignis les chutes Montmorency, de l'autre la villa de M. Atkinson, au Cap-Rouge. Autour de ma fenêtre cintrée s'enlaçaient une vigne et un chèvrefeuille. Les deux autres pans, car ma chambre affectait la forme d'un pentagone irrégulier, étaient occupés, l'un par des tablettes où j'avais placé mes livres, l'autre par ma petite batterie de cuisine, mon service de table, ma cafetière, etc., le tout autant que possible dissimulé et disposé de

⁴⁶ Il existe un autre dessin de Bouchette, *The Wounded Captive Knight*, conservé au Musée McCord d'histoire canadienne. Selon Denis Martin, ce dessin présenterait un point de vue différent de celui des aquarelles, d'un autre angle de la pièce. Il serait également beaucoup plus schématisé que les autres représentations que nous connaissons. Voir Denis Martin, « Robert-Shore-Milnes Bouchette 1805-1879 », dans Mario Béland, dir., *La peinture au Québec 1820-1850, nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec et Les Publications du Québec, 1991, p. 212.

⁴⁷ Aquarelle et encre sur papier, 13 cm x 18 cm, Musée national des beaux-arts de Québec (56.10).

⁴⁸ Aquarelle sur papier, 15,2 cm x 16,6 cm, Musée national des beaux-arts de Québec (56.302).

⁴⁹ Aquarelle et crayon sur papier vélin, 12 cm x 15,2 cm, Bibliothèque et Archives Canada (1970-083-2).

manière à ne pas nuire à l'harmonie générale. Dans un coin de la pièce, je placai [*sic*] mes portefeuilles, dans l'autre ma guitare.

Le plafond, naturellement, devait être bleu ciel⁵⁰.

Il n'est cependant pas le seul à avoir bénéficié de tels privilèges, Wolfred Nelson eut aussi droit à une pièce plus grande que le cachot dans lequel il avait été jeté à son arrivée. Est-ce en raison du dévouement de son père, Joseph, envers la couronne britannique⁵¹ que Robert-Shore-Milnes Bouchette eut droit à ces égards? Ou tout simplement parce qu'il avait les moyens financiers d'obtenir de tels privilèges⁵²? On ne saurait répondre aussi clairement à ces questions. Néanmoins, il est indéniable qu'il y avait, encore à cette époque, même à la toute nouvelle prison, des disparités dans les conditions de détention et que certains leaders patriotes surent en profiter.

Lithographic Views, 1840

Charles Beauclerck avait, à l'instar des officiers britanniques⁵³ issus de la Royal Military Academy de Woolwich, des notions en topographie militaire et en dessin de paysage. Ce qui lui permit

⁵⁰ Cité dans Martin, « Robert-Shore-Milnes Bouchette 1805-1879 ». Voir aussi les *Mémoires de Robert-S.-M. Bouchette 1805-1840*, recueillis par son fils Errol Bouchette, annotés par Alfred DuClos DeCelles, Montréal, La Cie de publication de la Revue Canadienne, 1903, disponible à l'adresse url suivante : http://classiques.uqac.ca/classiques/bouchette_robert_sm/memoires_robert_sm_bouchette/memoires_rsm_bouchette.pdf, consulté le 23 août 2006.

⁵¹ Joseph Bouchette était l'arpenteur général du Bas-Canada. Il avait été nommé à ce poste en 1804 sur l'insistance du gouverneur Sir Robert Shore Milnes. Désireux sans doute de prouver sa loyauté, l'année suivante il choisit Milnes comme parrain de son plus jeune fils. Tout au long de sa carrière de fonctionnaire, Joseph Bouchette a soutenu les idées du parti des bureaucrates, participant notamment à la création d'un comité pour l'union des Canadas. *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, entrée « Joseph Bouchette », <http://www.biographi.ca>, consulté le 12 juin 2009.

⁵² Il avait même été autorisé à retenir les services d'un jeune garçon, lui-même emprisonné pour quelques méfaits sans aucun lien avec les insurrections. C'est d'ailleurs ce même garçon qui lui avait fait cadeau de l'oiseau représenté sur chacune de ses aquarelles. *Mémoires de Robert-S.-M. Bouchette*, p. 60.

⁵³ On pense notamment à George Heriot, Philip John Bainbrigge et James Duncan.

d'acquiescer à la « *particular request of friends*⁵⁴ » et de faire paraître à Londres son *Lithographic Views of Military Operations in Canada under His Excellency Sir John Colborne, During the Late Insurrection from Sketches by Lord Charles Beauclerk; Accompanied by Notes Historical and Descriptive*. Son récit, qui relate aussi bien les rébellions qui se déroulèrent sur le territoire des Canadas que ses expéditions personnelles le menant des bords du Saint-Laurent jusqu'aux forêts au nord du fort militaire de Kingston, est à inclure dans la tradition des ouvrages militaires illustrés et des récits de voyage qui étaient fort appréciés de l'aristocratie britannique⁵⁵.

Toutefois, bien qu'il ait décrit l'ensemble des opérations menées par l'armée britannique, de l'escarmouche qui eut lieu sur le chemin Chambly, sur la Rive-Sud de Montréal, jusqu'aux insurrections menées par les rebelles du Haut-Canada, en passant par la bataille de Saint-Denis, il n'illustra que l'affrontement qui eut lieu à Saint-Charles le 25 novembre 1837, incluant la campagne militaire qui l'a précédée, et celui de Saint-Eustache, le 14 décembre de la même année. En tout, il a réalisé six lithographies (*Passage of the Richelieu by Night, 22nd November, 1837; Colonel Wetherall's Bivouac at St. Hilaire de Rouville, 23rd, 24th November, 1837; A Fortified Passage – Colonel*

⁵⁴ Lord Charles Beauclerk, « Preface », *Lithographic Views of Military Operations in Canada Under His Excellency Sir John Colborne, G.C.B., during the late Insurrection from sketches by Charles Beauclerk; accompanied by notes historical and descriptive*, (London, A. Flint pour l'édition originale), Belleville, Mika, 1980. Au moment des insurrections, Beauclerk était lieutenant du Royal Regiment of Foot sous le commandement du colonel Wetherall. Il avait obtenu ce grade en 1836, juste avant sa participation aux campagnes de Saint-Charles et de Saint-Eustache à l'automne 1837. À son retour en Angleterre, en 1839, il obtint celui de capitaine. Mentionnons également que Beauclerk est le fils du 8^e Duc de St. Albans. Voir John Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, p. 21.

⁵⁵ Voir l'exposition virtuelle *The Illustrating Traveller: Adventure and illustration in North America and the Caribbean 1760-1895*, préparée par William S. Reese et George Miles, sur le site de Yale University Beinecke Rare Book & Manuscript Library Exhibition, section « Valor and Endurance, Part I of III », dernière révision le 4 septembre 1996, <http://www.library.yale.edu/beinecke/valor1.htm>, consulté le 31 janvier 2008.

*Wetherall Advancing to the Capture of St. Charles, 25th November 1837; Attack on St. Charles, 25th November, 1837; Front View of the Church of St. Eustache, Occupied by the Insurgents – the Artillery Forcing an Entrance, 14th December, 1837 et Back View of the Church of St. Eustache and Dispersion of the Insurgents, 14th December, 1837*⁵⁶), toutes influencées par les règles du *picturesque*⁵⁷. Cette approche esthétique était à mi-chemin entre la conception du *beau* et celle du *sublime* ou, si l'on veut simplifier, entre une représentation de l'idéal et celle qui transcende cet idéal. Il est aussi accepté que le *sublime*, grand et terrifiant, s'oppose au *beau* harmonieux. Toutefois, qu'il s'agisse du *beau* ou du *sublime*, et dans ce cas-ci du *picturesque*, ces théories rejettent totalement l'idée de représenter le réel tel qu'on le conçoit, c'est-à-dire conforme à ce qui a été vu ou vécu. C'est d'ailleurs ce qui explique les inexactitudes, tant des faits dépeints que de l'espace représenté, constatées par certains médiateurs de la mise en mémoire des patriotes.

En fait, en privilégiant une composition formelle qui met l'accent sur le lieu où se déroule l'action et en magnifiant les interventions militaires des soldats de Sa Majesté à l'endroit des patriotes, Beauclerk s'est inscrit non seulement dans une pratique esthétique familière dans l'Angleterre des XVIII^e et XIX^e siècles, mais il a également apporté une contribution importante à l'énonciation d'un art national⁵⁸ voire, pour reprendre

⁵⁶ Estampes, encre et aquarelle sur papier (lithographiées par Nathaniel Hartnell selon les esquisses originales de Beauclerk), 26,5 cm x 36,6 cm. Tirées à plusieurs exemplaires, on les trouve dans plusieurs collections muséales et archivistiques dont le Musée McCord, Musée du Château Ramezay, Musée de la civilisation (bibliothèque du séminaire), Bibliothèque et Archives Canada (Collection Peter Winkworth et Collection W.H. Coverdale) et Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Collection initiale).

⁵⁷ Règles édictées par William Gilpin dans son traité de peinture, *An Essay on Prints*, paru en 1768.

⁵⁸ Voir Kamille T.H. Parkinson, « Philip John Bainbrigge and the Group of 1838: Imperial Landscapes and The Colonial Art Scene in Canada », thèse de doctorat (art), Queen's University, 2005, p. 101-108, dans lequel les ouvrages de Kay Dian Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, p. 76-79 et de Greg Smith, *Emergence of the Professional Watercolourist: Contentions and*

les mots de Todd Porterfield, d'une « *imperial culture*⁵⁹ ». Plus qu'un document informatif sur la « *difficult or dangerous imperial enterprise*⁶⁰ » à laquelle il avait participé, les lithographies tirées des dessins de Beauclerk affirmaient la grandeur et la puissance de l'Empire britannique sur ses colonies. On peut même supposer que la publication de ces *Lithographic Views*, dans la foulée du dépôt du rapport Durham, justifiait les opérations menées à Saint-Charles « *[t]o dislodge the rebels from [...] their strongholds*⁶¹ » et celles déployées à Saint-Eustache afin de soumettre ses habitants, comme ceux des villages voisins, « *to the will of government*⁶² ».

Bien que cette analyse ne repose que sur quelques-unes des œuvres produites à cette époque, il est clair que ces témoignages visuels offrent à voir des perspectives fort différentes. Les regards posés par Lord Charles Beauclerk et Katherine Jane Ellice, tous deux Britanniques, sur les patriotes sont d'ailleurs exemplaires de cette divergence de points de vue, ne serait-ce que sur l'espace qu'ils leur réservent dans leurs œuvres : petits dans celles du militaire, occupant toute l'aquarelle pour la belle-fille du seigneur de Beauharnois. Sous le pinceau du premier, les patriotes ne sont que des insurgés trop faibles pour résister à l'armée britannique, alors que sous celui de la seconde, ils représentent la terreur. Certes, observées sous la loupe attentive du spécialiste des rébellions, les *Lithographic Views* ne sont pas du tout conforme aux faits colligés. De la même manière, ces mêmes patriotes dépeints dans *The Insurgent, At Beauharnois, Lower Canada (Quebec)* sont sans doute les mêmes qui furent incarcérés à la prison commune de Montréal, certains d'entre eux ont peut-être été exilés en Australie ou même pendus. Ce sont aussi ces mêmes

Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824, Hants, Ashgate Publishing Limited, 2002, p. 26-44 sont largement cités.

⁵⁹ Todd Porterfield, *The Allure of Empire Art in the Service of French Imperialism 1798-1836*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 4.

⁶⁰ Voir l'exposition virtuelle *The Illustrating Traveller*.

⁶¹ Beauclerk, « Preface », *Lithographic Views*, p. 2.

⁶² *Ibid.*, p. 13.

patriotes pour qui des monuments furent élevés. Néanmoins, remises dans leur contexte de production, ces œuvres permettent de s'introduire dans l'imaginaire visuel des britanniques des années 1830. Un imaginaire marqué autant du souvenir de la Révolution française qu'avide de représentations célébrant la grandeur de l'Empire.

Les œuvres de Robert-Shore-Milnes Bouchette de même que celles de Jean-Joseph Girouard n'ont pas moins d'importance, et ce, même si elles n'ont pas suscité de critique ou de réappropriation. Elles sont de précieux documents qui ont permis de se faire une idée *visuelle* d'au moins une pièce de la prison et de dresser un *portrait* des patriotes. À l'instar des œuvres de Beauclerk et d'Ellice, elles sont représentatives de cette génération de Bas-Canadiens qui, dans les premières décennies du XIX^e siècle, prirent conscience de la place qu'ils occupaient dans la colonie et du constat qu'ils posaient à l'égard des disparités économiques entre l'élite et le peuple.

2. Interprétations visuelles *sur* le sujet des rébellions

Après la publication des *Lithographic Views* de Charles Beauclerk, il a fallu près de quarante ans avant que ne soient produites de nouvelles interprétations visuelles des rébellions. Il ne s'agissait plus dès lors, comme le sont les œuvres d'Ellice, de Girouard, de Bouchette ou de Beauclerk, de témoignages d'acteurs de l'histoire, mais bien de regards rétrospectifs sur le passé. Parmi ces représentations des insurrections, on compte un grand nombre d'illustrations réalisées pour des ouvrages historiques, des manuels scolaires, des autobiographies, de la fiction littéraire, voire des articles de journaux. C'est le cas notamment de *Papineau addressing meeting* de Charles William Jefferys. Toutes ont contribué à ancrer dans l'imaginaire collectif une *image* du Patriote.

Ces images du Patriote n'ont toutefois pas toujours eu la même portée symbolique. Tour à tour, selon l'époque où elles naissent, les œuvres et les illustrations se sont faites l'écho des multiples regards posés sur cette page de l'histoire, que l'on comprenne les rébellions

comme une lutte « contre l'impérialisme britannique⁶³ », comme un « mouvement populaire mobilisé contre les privilégiés⁶⁴ », que l'on s'interroge sur la légitimité et l'opportunité de la révolte⁶⁵, du rôle des patriotes dans l'obtention du gouvernement responsable et de l'indépendance du Canada⁶⁶, ou encore qu'on y voit l'affirmation des « droits de la majorité francophone [et catholique] du Bas-Canada⁶⁷ ».

Depuis leur toute première réception, ces œuvres et ces illustrations ont été investies et réinvesties par de nombreux discours idéologiques, changeant parfois complètement le *vouloir dire* originel qu'on leur reconnaissait à l'époque de leur création. Ainsi *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837* de Charles Alexander symbolise autant la démarche *indépendantiste* des patriotes que les fondements républicains de leurs revendications⁶⁸. Il en est de même pour *Papineau addressing meeting* qui sert depuis 2003 à la promotion de la Journée nationale des patriotes. Quant à la maquette pour le monument à Jean-Olivier Chénier, elle est désormais considérée comme une occasion manquée de valoriser le talent d'un artiste canadien-français, voire le symptôme d'un refoulement identitaire⁶⁹. Certes, comme l'a écrit Umberto Eco, l'œuvre reste ouverte à de nombreuses lectures. Néanmoins, si on considère que les représentations des rébellions sont d'abord l'expression de l'époque où elles naissent, il importe de les remettre dans leur contexte de production et de réception et d'interroger les intentions qui leur

⁶³ Bernard, *Les rébellions de 1837-1838*, p. 7.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁸ Pour son ouvrage *Le Printemps de l'Amérique française : américanité, anticolonialisme et républicanisme dans le discours politique québécois, 1805-1837*, Montréal, Boréal, 1995, Louis-Georges Harvey a choisi cette œuvre afin d'illustrer la page couverture.

⁶⁹ Je fais ici référence à Marc Collin, *Autour de Chénier : les rébellions et la conscience historique canadienne et québécoise*, thèse de doctorat (histoire), Université Laval, 2006.

sont sous-jacentes, qu'il s'agisse de celles du commanditaire ou de l'artiste.

Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837, 1891

Aussi connue sous le titre de *L'Assemblée des six comtés, Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837* du peintre canadien-anglais Charles Alexander⁷⁰, cette toile est une œuvre majeure de l'iconographie rébellienne. C'est aussi un des rares tableaux d'histoire, de l'ordre de la *grande machine* – l'œuvre mesure 300 centimètres de haut par 690 centimètres de large –, que compte le corpus d'art canadien. Longtemps demeurée dans l'oubli⁷¹, elle est accrochée aux cimaises du Musée national des beaux-arts de Québec depuis 1995.

La commande pour un tel tableau d'histoire viendrait, selon toute vraisemblance, de Raymond Préfontaine, représentant d'Hochelaga au Conseil municipal de Montréal et député libéral à la Chambre des communes. Exposée au Palais des Arts et de l'Industrie

⁷⁰ Né Charles Alexander Smith, il quitta le Canada vers la fin du xix^e siècle pour Détroit au Michigan puis s'installa définitivement à Londres en 1900. C'est là qu'il décéda en 1915. J. Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada*, p. 6.

⁷¹ On connaît bien peu de chose sur cette œuvre. Outre un article de Robert Derome sur les peintures du palais législatif de Québec (« Charles Huot et la peinture d'histoire au Palais législatif de Québec (1883-1930) », *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, n° 27, 1976, p. 2-37) et le catalogue du Musée national des beaux-arts du Québec (Yves Lacasse et John R. Porter, dir., *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec : une histoire de l'art du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, p. 74), bien peu d'historiens de l'art s'y sont intéressés. Les quelques jalons de la *vie* de l'œuvre méritent toutefois d'être mentionnés. Après le décès d'Honoré Mercier en 1894, sa veuve se serait départi de l'œuvre. En 1930, la province en fait l'acquisition, puis en 1937, année du centenaire des rébellions, le premier ministre du Québec, Maurice Duplessis, transfère l'œuvre au Musée de la Province (actuel MNBAQ) où, semble-t-il, elle aurait été exposée pendant quelques temps. Elle est ensuite *oubliée* dans les réserves du Musée pendant plus de 50 ans. Elle a finalement été restaurée en 1990, grâce à un don des Amis du MNBAQ, puis accrochée de façon permanente en 1995, année du référendum, dans l'une des salles du MNBAQ consacrées à l'art historique.

à Paris au printemps 1891, cette représentation de l'Assemblée des comtés de Richelieu, de Saint-Hyacinthe, de Rouville, de Chambly, de Verchères et de l'Acadie, tenue à Saint-Charles (sur Richelieu), le 23 octobre 1837 séduit Honoré Mercier, alors premier ministre du Québec, de passage à Paris. Il s'en porte acquéreur dans le dessein avoué qu'elle orne un mur du Parlement de Québec. Ce projet n'a toutefois pas connu de suite.

Au moment où elle était réalisée, l'œuvre récolta de belles critiques. C'est du moins ce qu'on peut conclure à la lecture des articles colligés dans les différents dossiers d'archives qui ont été consultés. Un premier article parut d'abord à Paris, sous la plume de Maurice O'Reilly dans les pages de *Paris-Canada*⁷², édition du 27 décembre 1890. Après avoir louangé le peintre et témoigné de toutes les reconnaissances que suscitait son talent, O'Reilly s'attarda sur « la grande œuvre à laquelle Charles Alexander se consacr[ait] ». D'entrée de jeu, le journaliste mentionna qu'il s'agissait d'une commande venant de personnalités du Québec et que l'œuvre qui représentait l'Assemblée des six comtés était « destinée au Parlement de Québec ». Suivait une description pour le moins enthousiaste de l'œuvre dans laquelle on peut lire que « les notables qui prirent part à cette assemblée fameuse », dont les Louis-Joseph Papineau, Wolfred Nelson, Joseph-Toussaint Drolet, Amury Girod, Pierre Boucher-Belleville, Louis Lacoste, le capitaine Joseph Vincent de Longueuil et René Boileau de Chambly, étaient « autant de noms qui [faisaient] battre les poitrines canadiennes ». Selon O'Reilly, l'œuvre, synonyme d'« une puissance

⁷² Maurice O'Reilly, « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, 27 décembre 1890. Le journal *Paris-Canada* avait été fondé par Hector Fabre, premier commissaire général du Canada à Paris entre 1884 et 1910. Le but avoué était de promouvoir les relations franco-canadiennes. Hector Fabre était le fils d'Édouard-Raymond Fabre, libraire patriote, le neveu de Charles-Ovide Perrault, tué lors de la bataille de Saint-Denis en novembre 1837, et de Louis Fabre, propriétaire du *Vindicator*, le frère d'Édouard-Charles, premier archevêque de Montréal, et d'Hortense, épouse de George-Étienne Cartier. Notons que la majorité des articles de journaux auxquels il est fait référence sont tirés des dossiers d'archives, ce qui explique l'absence de numéro de page et, parfois, de date.

de vie et [d']une fougue d'exécution », ne pouvait qu'« assure[r] à l'artiste un éclatant succès ». D'autant, ajoutait-il, que les « recherches les plus minutieuses, tant sur les costumes de l'époque que sur les personnages historiques » auxquelles s'était livré Alexander, appelaient « un véritable retentissement au Canada ». Cet article fut repris presque mot à mot dans l'édition du 8 janvier 1891 de *La Presse* et dans l'édition du 22 janvier 1891 du *Courrier du Canada*. Le 28 mars 1891, *Paris-Canada* publiait un compte rendu des déplacements du premier ministre Honoré Mercier à Paris⁷³. On y rapportait que le plus haut représentant de la province avait vu au Palais de l'Industrie⁷⁴ la toile représentant l'Assemblée des six comtés de Charles Alexander et qu'il avait « vivement félicité » l'artiste. On soulignait aussi que l'artiste avait dépeint un Papineau plein de « noblesse et de grandeur » et que le tableau était « admirablement composé et d'un effet saisissant ». Le 8 avril suivant, *L'Électeur* de Québec rendait publique une lettre d'Honoré Mercier dans laquelle, après avoir donné des détails sur les affaires qu'il était allé régler à Paris, le premier ministre affirmait son enthousiasme à l'égard de cette œuvre représentant « un des plus beaux et des plus glorieux souvenirs de notre histoire nationale », une œuvre qui de surcroît, soulignait-il, avait été « réalisée par un Canadien anglais ».

Cette appréciation de *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais à Saint-Charles, en 1837* de la part du premier ministre du Québec n'est certes pas étrangère au fait que son père était parmi les fidèles de Louis-Joseph Papineau et que lui-même fut « élevé dans la mystique des événements de 1837-1838⁷⁵ ». Il n'était pas non plus anodin qu'il prît la peine de souligner qu'il reconnaissait « avec plaisir⁷⁶ » et même « émotion, les figures animées et vigoureuses

⁷³ Ce dernier était allé en France afin de négocier un prêt pour consolider les finances publiques du Québec.

⁷⁴ Il s'agit du Grand Palais, construit sur les Champs-Élysées à Paris en 1855.

⁷⁵ *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, entrée « Honoré Mercier », <http://www.biographi.ca>, consulté le 4 septembre 2009.

⁷⁶ *L'Électeur*, 8 avril 1891.

de nos bons cultivateurs⁷⁷ », qui avaient trouvé place, au même titre que les chefs patriotes, dans cette fresque historique. Il était lui-même fils et petit-fils d'agriculteur. Plus qu'une critique esthétique d'une œuvre d'un compatriote de langue anglaise exposée en France, ce commentaire pouvait se lire comme l'affirmation d'une histoire canadienne-française qui serait tout aussi importante que celle des peuples européens. Sans exprimer clairement qu'il destinait le tableau d'Alexander au Parlement de Québec, Mercier s'assurait qu'il soit bien reçu.

L'œuvre n'a toutefois pas trouvé place dans l'enceinte du Parlement. Destitué de son poste de premier ministre en raison du scandale de la Baie-des-Chaleurs, Honoré Mercier fut remplacé en décembre 1891 par le conservateur Charles-Eugène Boucher de Boucherville. Selon Robert Derome, ce dernier jugeait la toile d'Alexander trop « révolutionnaire⁷⁸ » et s'opposa à son accrochage. N'était-ce là qu'une vile querelle entre libéraux et conservateurs? Peut-être.

Toutefois, si on regarde d'un peu plus près ce tableau historique, on remarque que certains motifs iconographiques font moins référence au Bas-Canada de 1837-1838 et à la ferveur patriote qu'à la France républicaine. C'est le cas notamment du bonnet phrygien qui, en plus d'orner la colonne élevée en l'honneur de Papineau lors de cette fameuse assemblée d'octobre 1837, remplace le bonnet de laine que portaient alors les paysans. Pourtant, ni le compte rendu paru dans le journal *La Minerve*⁷⁹ dans les jours qui ont suivi l'Assemblée des six comtés, ni le récit *Les Patriotes 1837-1838*⁸⁰ de Laurent-Olivier

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Derome, « Charles Huot et la peinture d'histoire au Palais législatif de Québec (1883-1930) », p. 7.

⁷⁹ « Grande Assemblée de la Confédération des Six Comtés », *La Minerve*, 30 octobre 1837, p. 2.

⁸⁰ Laurent-Olivier David, *Les patriotes de 1837-1838*, Montréal, Beauchemin, 1937, p. 33. Il s'agit d'une réédition de l'ouvrage paru chez Eusèbe Senécal & Fils en 1884.

David publié en 1884, ni cet autre texte paru dans les pages du *Montreal Star* en 1887⁸¹ ne font allusion à un tel accessoire vestimentaire qui aurait été porté par les patriotes. Les seules mentions à propos de l'habillement sont à l'effet que « Papineau⁸² » et « l'élite des Patriotes⁸³ » portaient l'*étouffe du pays*. Cette interprétation d'Alexander est pour le moins surprenante, d'autant que Maurice O'Reilly, dans les pages du *Paris-Canada* de décembre 1890, affirmait, je le rappelle, que l'artiste avait effectué des « recherches minutieuses⁸⁴ » sur les costumes de l'époque.

Le motif de la colonne pose aussi problème. Inspirés sans doute de la tradition de l'arbre de mai⁸⁵, les habitants de Saint-Charles avaient érigé, lors de la tenue de l'Assemblée des six comtés, « une superbe colonne surmontée du “bonnet de la liberté⁸⁶” [...] en l'honneur de Papineau⁸⁷ » avec l'inscription suivante : « À Papineau, ses compatriotes reconnaissants, 1837⁸⁸ ». Il s'agissait vraisemblablement d'un « poteau de la liberté⁸⁹ » ou encore d'« un grand

⁸¹ « 1837-1838 – La Grande Insurrection! The Great Insurrection! » *The Montreal Star*, 28 septembre 1887, p. 3.

⁸² « Grande Assemblée de la Confédération des Six Comtés », *La Minerve*, 30 octobre 1837, p. 2.

⁸³ David, *Les patriotes de 1837-1838*, p. 33.

⁸⁴ Maurice O'Reilly, « Nos artistes à Paris », *Paris-Canada*, 27 décembre 1890.

⁸⁵ Une tradition qui, depuis l'époque de la Nouvelle-France jusqu'au milieu du XIX^e siècle, voulait que le premier jour de mai, les miliciens plantent un arbre devant la maison de leur capitaine de milice en signe de fidélité. Voir « Le caractère de la milice », *Patrimoine militaire canadien*, t. I, Annexe B, La vie quotidienne en Nouvelle-France, La Milice, http://phmc.gc.ca/cmhf/fr/page_213.asp, consulté le 7 avril 2006. Cette tradition était aussi partagée par les habitants qui, le 1^{er} mai, plantaient un arbre ébranché devant le manoir seigneurial, le noircissant à coup de fusil devant leur seigneur.

⁸⁶ Ici l'énoncé « bonnet de la liberté » réfère non pas au bonnet phrygien mais plutôt au fait que les habitants portaient le bonnet fait de la laine des moutons du pays. Il faut aussi préciser que le bonnet était généralement bleu et non rouge. Voir Francis Back, « Le bonnet bleu des patriotes », *Cap-aux-diamants*, n° 61, (printemps 2000), p. 2.

⁸⁷ « Grande Assemblée de la Confédération des Six Comtés », *La Minerve*, 30 octobre 1837, p. 2.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

mai⁹⁰ » semblable à celui reconstitué à Saint-Charles en novembre 1982, semblable aussi au dessin qu'en fit Henri Julien pour l'édition du 28 septembre 1887 du *Montreal Star*. Pourtant, la colonne peinte par Alexander évoque beaucoup plus la Colonne de Juillet élevée sur la place de la Bastille à Paris afin de commémorer la Révolution française et, plus particulièrement, la prise de la Bastille du 14 juillet 1789, que le simple hommage rendu au leader patriote par ses concitoyens. D'ailleurs, il est fort peu probable qu'à cette époque les patriotes aient eu les moyens financiers de se payer un tel ornement. Ce choix de l'artiste est d'autant plus discutable que la symbolique liée à la colonne, corinthienne de surcroît, n'est pas de l'ordre de l'honneur rendu – la signification courante de l'arbre de mai – mais bien plutôt de celui de la victoire. Or, faut-il le rappeler, à l'automne 1837, les patriotes n'avaient rien gagné!

Certes, le fait qu'Alexander vivait à Paris⁹¹ au moment de la réalisation de *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais à Saint-Charles, en 1837*, sa connaissance des œuvres françaises et sa fréquentation des ateliers d'artistes ont vraisemblablement influencé ses choix esthétiques. Le traitement de certains personnages à l'avant-plan du tableau, qui rappellent les scènes de cafés dépeintes par les impressionnistes⁹², en est un exemple. Néanmoins, il importe de mentionner que de ce côté-ci de l'Atlantique, encore en 1891, les rébellions soulevaient les passions. Trois ans à peine avant qu'Alexander entreprenne la réalisation de *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais à Saint-Charles, en 1837*, le *Montreal Star* avait publié sa série 1837-1838 *La Grande Insurrection! The Great Insurrection!* dans laquelle la parole avait été largement laissée à ceux

⁹⁰ « 1837-1838 – La Grande Insurrection! The Great Insurrection! », *The Montreal Star*, 28 septembre 1887, p. 3.

⁹¹ À cette époque, bon nombre d'artistes canadiens séjournaient en France afin de parfaire leur formation. Alexander lui-même a fréquenté l'atelier des Lefebvre et Boulanger ainsi que l'Académie Julian à Paris.

⁹² Je tiens à remercier ici Mario Béland, conservateur au Musée national des beaux-arts de Québec, qui, lors de mes recherches sur cette œuvre en janvier 2006, attira mon attention sur ce détail esthétique.

qui matèrent le mouvement patriote, qu'il s'agisse de volontaires, de membres de l'armée ou encore du clergé. Même les témoignages issus de l'expérience patriote « dénon[ça]ient, pour reprendre les mots de Jean Saint-Onge, le fait qu'on puisse prendre les armes pour contester l'autorité⁹³ » en place. À propos de l'assemblée qui eut lieu à Saint-Charles, le *Montreal Star* avait mis non seulement l'accent sur l'appel aux armes prononcé par Nelson et sur la désobéissance civile inscrite dans les treize résolutions adoptées par les représentants des six comtés, mais faisait également un parallèle entre les rébellions et la Révolution française. On rappelait notamment que cette promesse de fidélité déclarée à Papineau devant la colonne était du « genre de celles si fréquentes lors de la grande révolution de 89⁹⁴ ».

Est-il alors possible de penser que la présence de bonnets phrygiens ou d'une possible réplique de la Colonne de Juillet serait à l'origine du refus de Boucher de Boucherville d'exaucer le vœu de Mercier? Est-ce à ces symboles de la Révolution française que faisait référence Robert Derome, lorsqu'il affirmait que Boucher de Boucherville trouvait l'œuvre trop « révolutionnaire »? Si, comme je le soutiens, une œuvre, quel que soit le sujet peint, est emblématique de la période qui la voit naître, on peut certainement le penser.

En 1890, lorsque Charles Alexander reçoit de Raymond Préfontaine la commande d'un tableau d'histoire, le Québec, par l'entremise d'Hector Fabre, tissait des liens de plus en plus serrés avec la France. Cette relation se vivait toutefois à l'heure de la III^e république et elle n'était pas toujours bien vue, ni par l'Angleterre, ni par les conservateurs et les ultramontains, pour qui la seule France susceptible d'être aimée

⁹³ Jean Saint-Onge, « Une idée de la subversion dans les gravures de Henri Julien », mémoire de maîtrise, Université Laval, 1977, cité dans Claude Cossette, *Les images démaquillées ou L'icônique : comment lire et écrire des images fonctionnelles pour l'enseignement, le journalisme et la publicité*. Québec, Éditions Riguil internationales, 1982, p. 48-64, http://www.comviz.com.ulaval.ca/module1/1.4_mainmain.php, consulté le 6 mars 2005.

⁹⁴ « 1837-1838 – La Grande Insurrection! The Great Insurrection! », *The Montreal Star*, 28 septembre 1887, p. 3.

était, selon les mots de Jules-Paul Tardivel : « la France d'autrefois, la France puissante, grande et glorieuse, la France fille aînée de l'Église⁹⁵ », bref la France d'avant la Révolution de 1789. Dans un tel contexte, on peut comprendre que les symboles de la Révolution française, peints par Alexander, aient condamné l'œuvre au « purgatoire⁹⁶ »!

Maquette du monument à Jean-Olivier Chénier, 1894

À la même époque où fut peinte *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837*, le docteur Marcil, de Saint-Eustache, entreprit des démarches afin d'exhumer les restes du patriote Jean-Olivier Chénier⁹⁷ et de les translater au cimetière Notre-Dame-des-Neiges pour les inhumer sous le monument aux victimes politiques de 1837-1838, érigé en 1858. Bien qu'il ait obtenu les autorisations nécessaires de l'abbé Maréchal, grand vicaire du diocèse de Montréal, le retour au pays de M^{gr} Édouard-Charles Fabre⁹⁸ compromit le projet, celui-ci s'opposant farouchement à l'idée de pardonner aux patriotes morts les armes à la main. Loin d'être abandonnée, l'idée de rendre hommage à Jean-Olivier Chénier refit surface en 1893⁹⁹.

⁹⁵ Cité dans Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*, Montréal, Fides, 2000, p. 458.

⁹⁶ Yves Lacasse et John R. Porter, *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec*, p. 74.

⁹⁷ Le corps de Chénier aurait été enterré dans l'ancien cimetière destiné aux enfants morts sans baptême à Saint-Eustache, « La démonstration de dimanche », *La Patrie*, 19 juin 1891.

⁹⁸ M^{gr} Fabre avait fait un séjour de trois mois au collège canadien des sulpiciens, à Rome. *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, <http://www.biographi.ca/>, consulté le 13 novembre 2007. Lire aussi Tancred Marcil, « Où sont les restes de Chénier? », *Le Jour*, 30 octobre 1937, p. 8.

⁹⁹ Selon Pierre-Georges Roy, l'idée d'élever un monument à Jean-Olivier Chénier remonterait à 1887. À la suite du refus de l'Église de translater les restes de Chénier sous le monument aux Victimes politiques de 1837-1838, le D^r Marcil tenta, encore sans succès, de faire élever un monument à celui qui avait « bravement » mené la bataille du 14 décembre 1837. Pierre-Georges Roy, *Les monuments commémoratifs de la province de Québec*, Québec, Commission des monuments historiques de la province de Québec, 1923, p. 245.

Un an plus tard, les médiateurs de ce geste mémoriel, qui comptaient dans leurs rangs Honoré Mercier et Louis Fréchette à la vice-présidence d'honneur¹⁰⁰, présentaient au grand public une maquette du monument réalisée par le sculpteur Louis-Philippe Hébert (figure 1)¹⁰¹. Cette dernière représentait « un des plus braves enfants du Canada français¹⁰² », un « Chénier en capot d'étoffe du pays, en bottes molles, la ceinture autour du corps, tête nue, un vieux mousquet à la main et tendant le bras vers l'ennemi¹⁰³ ». Sur le socle du monument, on devait y graver « le dernier cri de Chénier : Vive la Liberté¹⁰⁴ ! » Dix jours plus tard, *Le Monde Illustré* publia une reproduction de la maquette et dépeignit l'œuvre en ces termes :

L'attitude du héros de Saint-Eustache est vraiment superbe. Tout frémissant, les cheveux au vent, il serre encore dans sa main le pauvre et rustique fusil qui bientôt deviendra inutile ! Sans s'occuper du boulet anglais qui vient de trouer la terre sous ses pieds, il regarde au loin le champ de bataille où va mourir cette liberté pour laquelle il a tant combattu !

Une expression à la fois douloureuse et énergique est peinte sur son visage : tout est perdu, la victoire s'est envolée, et les lèvres du héros s'entrouvrent déjà, dans son désespoir pour lancer ce cri sublime de : « Vive la liberté ! » que ses concitoyens ont pieusement conservé dans leur cœur, en attendant qu'ils le gravent en lettres ineffaçables [*sic*] sur le piedestal [*sic*] du monument¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Le comité était formé du docteur David Marcil, président d'honneur, d'Honoré Mercier, de Louis Fréchette et de Joseph-Maxime Beausoleil, vice-présidents d'honneur, de L. Forget et de Joseph-Octave Pelland, secrétaires, de L. J. Hérard, trésorier, et de Georges Alphonse Dumont, sous-trésorier, ainsi que de P.-E. Paquette, de J.-G. Héroux, de L.-J. Lamontagne et d'[Alfred] Savard. *Le Monde Illustré*, vol. II, n° 545 (13 octobre 1894), p. 282-283.

¹⁰¹ Hébert a été formé par Napoléon Bourassa et est reconnu pour être l'un des meilleurs sculpteurs canadiens.

¹⁰² « Chénier », *La Patrie*, 26 août 1895, p. 1.

¹⁰³ « Le Monument Chénier », *La Patrie*, 3 février 1894.

¹⁰⁴ Il faut noter ici que ce cri de « Vive la liberté ! » est plutôt celui de Charles Hindelang lorsqu'il fut pendu et non de Chénier. Thomas Chevalier DeLorimier a aussi écrit ces mots en conclusion de ce que l'on considère comme son testament politique.

¹⁰⁵ « Monument Chénier », *Le Monde Illustré*, vol. 10 (24 février 1894), p. 507.

La campagne de souscription qui suivit ne suscita pas l'enthousiasme espéré. En octobre 1894, huit mois après la présentation de la maquette d'Hébert, un appel au patriotisme était donc lancé dans *Le Monde Illustré*:

C'est à Montréal, sur l'une des principales places publiques, que sera élevée la statue du grand patriote, qui n'a pas craint de sacrifier sa vie afin de donner à son pays les libertés dont il jouit aujourd'hui.

La pensée patriotique qui anima ces hommes mérite l'approbation de tous ceux qui cultivent le culte des héros morts pour la patrie. Et *Le Monde Illustré* comme toujours, est heureux de venir offrir son tribut d'hommage à ses citoyens reconnaissants.

Nous espérons que le peuple de cette province, sans aucune distinction de race ni de parti, se fera un devoir de venir seconder les efforts de messieurs les membres du comité Chénier, afin de lui permettre de réaliser au plus tôt le beau projet qu'ils ont formé¹⁰⁶.

Malgré cet appel, le comité ne réussit pas à recueillir les 5 000 \$ qu'aurait coûté la réalisation de la maquette d'Hébert¹⁰⁷. Le jour même de l'inauguration, le total des contributions s'élevait tout juste à 1 242,69 \$¹⁰⁸.

Certes, les divergences idéologiques quant à la place que devaient occuper les patriotes dans la mémoire collective constituent une part importante de la controverse associée à cette démarche commémorative. Dans *Making Public Pasts: The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891-1930*¹⁰⁹, Alan Gordon soutient d'ailleurs que la polémique entourant ce geste tenait essentiellement

¹⁰⁶ « Monument Chénier », *Le Monde Illustré*, vol. 11, n° 545 (13 octobre 1894), p. 279.

¹⁰⁷ Correspondance personnelle de Philippe Hébert, Musée national des beaux-arts de Québec, cité dans Collin, « Autour de Chénier », p. 1.

¹⁰⁸ Alan Gordon, *Making Public Pasts: The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891-1930*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 8. Le monument inauguré le 27 août 1895 en bordure de l'ancien square Viger est l'œuvre du sculpteur Alfonzo Pelzer de la firme W.-H. Mullins (Salem, Ohio).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. xi-xvi.

des positions contradictoires qu'entretenaient les libéraux et l'Église à l'égard des rébellions. Les premiers y voyaient le processus d'obtention des libertés politiques, alors que la seconde pouvait difficilement ou ne voulait pas revenir sur l'opinion (et les excommunications) qu'elle avait émises à l'époque des insurrections. Il faut aussi rappeler que l'opposition à la mise en mémoire des rébellions venait aussi de certains citoyens de Saint-Eustache, particulièrement des descendants de ceux qui s'étaient opposés aux patriotes en 1837 et dont le plus connu est certainement Charles-Auguste-Maximilien Globensky¹¹⁰. Certains discours tenus lors de l'inauguration du monument ou comptes rendus parus au lendemain de cette dernière sont significatifs du débat idéologique qui entoura la médiation mémorielle de Jean-Olivier Chénier. À titre d'exemple, dans *La Patrie*, journal lié au Parti libéral, on mentionnait qu'« [e]n dépit d'une température affreuse et des appels aux préjugés et au fanatisme, trois mille personnes au moins s[']étaient rendues à l'inauguration du monument élevé à la mémoire de ce héros tombé au champ d'honneur, en combattant pour la liberté¹¹¹ ». Défiant sans doute l'opposition qui était relayée dans la presse tant anglophone que francophone, on ajoutait : « N'est-ce pas là une réponse publique et solennelle aux détracteurs de la mémoire du héros de St-Eustache [*sic*]¹¹²? » De son côté, le journal *La Minerve*, d'allégeance conservatrice et opposé au projet, soutenait que « le but poursuivi [par les médiateurs de la mise en mémoire] n'était pas tant d'honorer la mémoire de Chénier que de se venger du clergé¹¹³ ». Pour ce journal, le monument n'était qu'« une provocation inopportune¹¹⁴ ».

¹¹⁰ Ce dernier avait fait paraître, une dizaine d'années auparavant, *La Rébellion de 1837 à Saint-Eustache* dans lequel il défendait la réputation de son père Maximilien Globensky, commandant des volontaires lors de la bataille de Saint-Eustache.

¹¹¹ « Chénier Le Dévoilement de la Statue » *La Patrie*, 26 août 1895.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ « Le Monument Chénier », *La Minerve*, 26 août 1895.

¹¹⁴ *Ibid.*



Figure 1 – Louis-Philippe Hébert, *Maquette pour le « Monument à Jean-Olivier Chénier »*, 1894, plâtre, 32 cm (haut), Musée des beaux-arts de Montréal (Achat legs Horsely et Annie Townsend; n° 1984.27; photo: Christine Guest, MBAM).

Néanmoins, au-delà du geste lui-même de mise en mémoire des patriotes à une époque où l'on questionnait toujours « la légitimité de la révolte et celle de son opportunité¹¹⁵ », il est possible que l'*image* même de Jean-Olivier Chénier proposée par Louis-Philippe Hébert pour le monument fut un élément important de cette polémique.

Lorsque Louis-Philippe Hébert présenta sa maquette, la statuaire commémorative, ici comme ailleurs, empruntait généralement au style académique européen. Personnages plus grands que nature, attributs de gloire, attitudes solennelles et poses héroïques étaient au nombre des caractéristiques que reproduisaient les sculpteurs afin de répondre au goût des commanditaires. Bref, il s'agissait d'une représentation *idéalisée* d'un personnage ou d'un événement que l'on voulait immortaliser dans la pierre. Or, si on regarde attentivement le Chénier d'Hébert (ou si on relit le descriptif paru dans *Le Monde illustré*), on note qu'il n'a ni une attitude solennelle, ni une pose héroïque. Le seul attribut de gloire est un *vieux* mousquet. Le mouvement qu'imprègne Hébert au personnage (les cheveux au vent, le corps contorsionné, la position des bras, les plis du vêtement) et l'expression qu'il lui donne (visage résigné, point serré) sont un écho au panégyrique qu'avait brossé une quinzaine d'années plus tôt Laurent-Olivier David :

[...] peu grand, mais robuste, les épaules larges, la tête imposante, un peu renversée en arrière, les membres musculeux, une physiologie franche, ouverte, le regard fier et hardi, des traits pleins de virilité, des manières vives, la parole véhémence, un esprit prompt et logique, une âme enthousiaste, faite pour le sacrifice et le dévouement. [Bref, u]ne figure de maréchal de France, une nature de soldat¹¹⁶.

Ou encore, à la description livrée par Charles-Auguste-Maximilien Globensky dans son ouvrage sur la rébellion de Saint-Eustache :

[Il] était d'une stature moyenne, trapue et non élégante. L'expression des traits du visage annonçait la vivacité, la ténacité et le désir

¹¹⁵ Bernard, *Les Rébellions de 1837-1838*, p. 27 et suivantes.

¹¹⁶ Laurent-Olivier David, « Les Hommes de 37-38 – D^r. Chénier », *L'Opinion publique*, 22 février 1877, p. 88.

marqué de commander, de triompher en tout et partout. Le coloris du visage comme le teint de sa barbe et de sa chevelure avait une nuance très prononcée sur le roux. [...].

D'un tempéramment [*sic*] sombre et violent, il attaquait avec impétuosité tous ceux qui ne partageaient pas ses opinions personnelles et politiques. Il essayait à exciter, à ameuter, sans raison, les habitants de St. Eustache [*sic*] contre tous les notables et les loyaux qui formaient la très grande majorité de l'endroit [...]. Hardi, dévoré par l'ambition de se placer au premier rang, il déployait son activité et tous ses pouvoirs d'intrigue pour aigrir, pour soulever le peuple et le forcer à l'accepter comme chef. [...] Jaloux des autres chefs de la révolte, il ne leur cédait point le pas et il devait devenir insensiblement l'un des hommes les plus en évidence parmi les meneurs de l'insurrection¹¹⁷.

En reproduisant ainsi un portrait *réel* du personnage, ou du moins qui apparaissait comme tel, Hébert était loin de suivre les enseignements de David d'Angers¹¹⁸ pour qui *le* moment représentatif de la vie du personnage à immortaliser *devait* être celui transcrit dans la statuaire. Son Chénier n'avait pas « l'attitude grave et imposante qu'il devait avoir au moment d'engager l'action qui devait lui coûter la vie¹¹⁹ ». En fait, les libertés formelles que s'est permises Hébert relèvent plus d'une esthétique impressionniste – l'impressionnisme étant essentiellement un art pictural, j'entends ici par esthétique impressionniste une traduction des mouvements et de la vie, aussi fugace soit-elle – que du style académique plus conservateur. Comme la plupart des comités ou jurys engagés dans le processus de commande

¹¹⁷ Charles-Auguste-Maximilien Globensky, *La Rébellion de 1837 à Saint-Eustache, précédé d'un exposé de la situation politique du Bas-Canada depuis la cession*, Québec, Imprimerie A. Coté, 1883, p. 316-317.

¹¹⁸ Corinne Prével-Montagne affirme dans sa thèse de doctorat que David d'Angers (1788-1856) aurait, à travers sa pratique, établi une codification de la statuaire publique, notamment pour le style didactique des œuvres commémoratives. *La représentation des grands hommes dans la sculpture publique commémorative en Bretagne 1685-1945. Les pratiques, les sculpteurs et les œuvres*, thèse de doctorat, Université de Rennes II Haute Bretagne, 2003.

¹¹⁹ « La Statue Chénier », *Le Monde Illustré*, vol. 12, n° 592 (7 septembre 1895), p. 267.

d'une œuvre commémorative, celui chargé de la matérialisation du projet de monument à la mémoire de Chénier n'avait que peu ou pas de connaissances du domaine de l'art. Il est donc possible qu'il préféra, compte tenu de la controverse entourant cette médiation mémorielle et également en raison du faible nombre de souscriptions, opter pour une sculpture qui s'inscrivait dans les goûts de l'époque plutôt que pour une œuvre dont les qualités formelles détonnaient par rapport à l'ensemble du patrimoine commémoratif déjà érigé.

Papineau addressing meeting, 1912

La dernière œuvre qui fait l'objet de cette étude est *Papineau addressing meeting*¹²⁰ du peintre Charles William Jefferys¹²¹, une aquarelle et crayon sur planche commerciale faisant 25,8 cm de large sur 38,2 cm de haut. Elle a vraisemblablement été créée vers 1912 à la demande de George Nathaniel Morang, éditeur de la série *Makers of Canada*, afin d'illustrer *Papineau Cartier*¹²², une double biographie signée Alfred Duclos DeCelles¹²³. Elle est désormais conservée à Bibliothèque et Archives Canada.

Comme son titre le laisse sous-entendre, elle représente le leader patriote discourant devant une foule à proximité d'une église, comme

¹²⁰ Bien que l'on constate que sur la fiche descriptive de l'œuvre de Bibliothèque et Archives Canada, de même que dans l'ouvrage de Malcolm G. Parks, *Les Rébellions de 1837 dans le Haut et le Bas-Canada*, album numéro III, dessins de Charles W. Jefferys, s.l., Publication de l'Imperial Oil Limited, s.d., planche 6, l'œuvre soit désignée sous les titres *Papineau Addressing a Crowd* et *Papineau s'adressant à ses partisans*, il paraissait plus approprié de respecter le titre donné par l'artiste. Voir « Notes & Notebooks: Picture Gallery Vol. II (1-19) », Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Charles William Jefferys, MG30 D217 – Vol. I.

¹²¹ D'origine britannique, Jefferys a immigré au Canada dans sa tendre jeunesse après un court séjour aux États-Unis. Il a passé une bonne partie de sa vie à Toronto. C'est d'ailleurs à cet endroit qu'il décéda en 1951.

¹²² L'édition dont il est question ici est la première édition illustrée de *Papineau Cartier*. L'édition originale est parue quant à elle en 1904.

¹²³ Alfred Duclos DeCelles était journaliste, écrivain et avocat. Au moment où il rédigea *Papineau Cartier* pour la série *Makers of Canada* il occupait le poste de bibliothécaire en chef de la Bibliothèque du Parlement d'Ottawa.

cela s'est produit à plusieurs reprises au Bas-Canada à la veille des insurrections de 1837. Suivant de près la présentation qu'avait faite Duclos DeCelles, Jefferys a su rendre avec conviction les qualités oratoires du tribun de même que la ferveur de la population venue l'écouter. Toutefois, le rendu pictural de l'assemblée offre quelques divergences quant à la description écrite des assemblées.

D'une part, bien qu'il soit fait référence dans le texte de Duclos DeCelles à l'assemblée tenue à Saint-Laurent en mai 1837 et à l'assemblée regroupant les six comtés à Saint-Charles en octobre de la même année, Jefferys a choisi de camper ce rassemblement patriote devant l'église du village de Saint-Antoine-sur-Richelieu. Un choix intéressant pour ne pas dire intrigant puisqu'en dépit du fait que nombre de citoyens de Saint-Antoine s'impliquèrent dans le mouvement patriote, certains participant même à la bataille de Saint-Denis le 23 novembre 1837, aucune assemblée n'eut lieu dans cette paroisse.

D'autre part, ajoutant à la vraisemblance de la scène, Jefferys reproduisit le drapeau patriote ainsi que quelques-unes des devises brandies lors de ces assemblées. Parmi les plus lisibles, il y a « Papineau et le système électif », « Nos amis du Haut-Canada », « Papineau – Indépendance » et « Les 92 résolutions ». Encore une fois, Jefferys a pris quelques libertés en regard du texte de Duclos DeCelle puisque ce dernier n'a fait mention que de trois des nombreuses devises rapportées dans les comptes rendus de *La Minerve* et du *Vindicator*, les trois premières. De plus, il importe de rappeler qu'au moment où se sont tenues les assemblées qu'évoque *Papineau addressing meeting*, « les 92 résolutions », formulées trois ans plus tôt, faisaient déjà partie du passé historique des revendications patriotes. En fait, les assemblées populaires tenues entre mai et octobre 1837 avaient justement été mobilisées afin de dénoncer les résolutions Russell adoptées par le gouvernement britannique en mars 1837, une réponse somme toute négative de l'Angleterre à ces mêmes 92 résolutions. Détail négligeable, mais tout autant significatif de la volonté de Jefferys de se démarquer du texte du Duclos DeCelles, les devises furent reproduites en

français dans l'aquarelle alors qu'elles avaient été traduites pour Papineau Cartier.

Certes, comme l'affirmait Jefferys, « *[a]t its best, and, after, the work of the historical reconstructor is only an approximation*¹²⁴ ». Pourtant ce peintre, historien de l'art et auteur d'ouvrages historiques avait le souci de l'exactitude et de la vraisemblance, effectuant lui-même des recherches sur les objets du passé et sur l'histoire. On peut d'ailleurs penser que c'est sur ce souci d'exactitude que repose son choix de peindre l'église de Saint-Antoine plutôt que celle de la paroisse de Saint-Laurent ou encore celle de Saint-Charles. Il connaissait bien cet édifice pour l'avoir visité quelques années auparavant et en avoir fait des croquis¹²⁵.

Mais au-delà de ces possibles explications, il importe de mentionner que Charles William Jefferys est de ceux qui, en plus d'ouvrir la voie à un art typiquement canadien¹²⁶, apporta une importante contribution dans la constitution de l'histoire visuelle du Canada. Il était d'ailleurs convaincu que ses œuvres contribueraient à la construction d'une identité nationale¹²⁷. En cela, il rejoignait Morang pour qui la série *Makers of Canada* était « *an exercise in nation-building*¹²⁸ ».

¹²⁴ Charles W. Jefferys, « The Visual Reconstruction of History », *The Canadian Historical Review*, vol. XVII, n° 3 (septembre 1936), p. 265.

¹²⁵ À l'automne 1900, Jefferys avait fait une excursion dans la région du Saint-Laurent au cours de laquelle il s'était arrêté à Saint-Antoine-sur-Richelieu avant de traverser sur l'autre rive (Saint-Denis-sur-Richelieu). Il avait fait des croquis de l'église. Voir Robert Stacey, *C.W. Jefferys*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1985, p. 16 et « Notes & Notebooks: Canada's Past in Pictures, (1-9) », Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Charles William Jefferys, MG30 D217 – Vol. 1.

¹²⁶ Robert Stacey, *C.W. Jefferys 1869-1951*, p. 7. Dans son ouvrage sur Jefferys, Stacey soutient que le peintre a renoncé à jouer un rôle actif « comme chef de file de l'école des paysagistes de Toronto dans les années 1920, laissant la place au Groupe des Sept et à ses disciples » (p. 9), il n'en demeura pas moins leur maître à penser, cherchant à faire découvrir la « nature véritable des paysages du Canada » (p. 7).

¹²⁷ Paul Walker, *C.W. Jefferys and Images of Canadian Identity in School Textbooks*, thèse de maîtrise, Queen's University, 1990, p. 2.

¹²⁸ Cité dans Ian E. Wilson, « Creating the future: Canada and Its Provinces », dans Yvan Lamonde, Patricia Fleming, Gilles Gallichan et Fiona A. Black, dir.,

Bien que Jefferys se soit permis quelques libertés, *Papineau addressing meeting* correspond largement au propos énoncé par Duclos DeCelles dans *Papineau Cartier*. Tant le visuel que l'écrit s'inscrivent dans le courant historique et idéologique de l'époque, qui reconnaissait les patriotes « comme artisans du gouvernement responsable et de l'indépendance du Canada¹²⁹ ». En ajoutant la référence aux 92 résolutions et en campant l'assemblée devant une église, Jefferys rappelait non seulement l'origine historique de l'obtention de la responsabilité ministérielle et de la création d'une société démocratique, mais aussi que les Canadiens français avaient leur place au sein de la Confédération canadienne en tant que peuple fondateur. Enfin, en choisissant comme modèle l'église de Saint-Antoine, une paroisse qui ne connu aucune bataille, ni d'assemblée populaire, il ne faisait pas que reprendre un motif déjà connu et maîtrisé, il contribua à dédramatiser les insurrections.

* * *

Au terme de cette analyse d'œuvres réalisées entre 1837 et 1840, on ne peut que souligner, encore une fois, que les perspectives qu'elles donnent à lire sur les rébellions relèvent autant de l'iconographie, de l'intention de l'artiste que de sa réception. Ainsi les bonnets phrygiens et la colonne apparentée à celle de Juillet peint par Charles Alexander ne sont probablement que de simples anachronismes, calques d'une production artistique parisienne et académique, de la part d'un artiste poursuivant sa formation au cœur de la France républicaine. Néanmoins, à une époque où l'influence de l'Église débordait largement sa fonction de guide spirituel, une telle présence ne pouvait qu'attiser la méfiance. L'œil attentif des détracteurs de l'héritage patriote reconnaissait dans cette apologie non seulement la volonté du peuple de se gouverner par lui-même, mais surtout

History of the Book in Canada: 1840-1918, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 175.

¹²⁹ Jean-Paul Bernard, *Les Rébellions de 1837-1838*, p. 32.

l'affrontement entre le pouvoir civil et religieux qui, en France, avait finalement conduit le clergé à la marge du champ décisionnel régissant le sociopolitique.

Tout aussi audacieux que le Chénier ayant trouvé la mort lors de la bataille du 14 décembre 1837, celui de Louis-Philippe Hébert s'écarterait des principes classiques qui seyaient généralement à la statuaire publique. Certes, les emprunts stylistiques à l'impressionnisme français permettaient de transposer dans la rigidité de la pierre toute la fougue et la détermination de celui qui avait combattu le pouvoir britannique, ce qu'une conception *idéalisée* du monument commémoratif excluait d'emblée. Or, cette représentation un peu trop *réelle* de ce patriote opposé au pouvoir impérial posait problème. Dans un contexte où les relations extérieures du Canada étaient toujours dirigées par la mère patrie et où, au lendemain de l'affaire Riel et de la crise des écoles manitobaines, les Canadiens anglais remettaient en question la loyauté des Canadiens français à l'égard de la Grande-Bretagne, la représentation d'un Jean-Olivier Chénier plus grand que nature ne pouvait qu'alimenter la controverse sur la pertinence d'honorer la mémoire du *héros* de Saint-Eustache.

Quant à *Papineau addressing meeting* de Charles William Jefferys, contrairement aux œuvres précédentes, elle n'a provoqué aucune polémique, ni aucun passage au purgatoire, ni même de commentaire sur la décision de l'artiste de peindre une église dont le parvis n'avait pas été foulé par la contestation patriote. En fait, lorsque le public prit connaissance de l'œuvre, en 1912, le regard posé sur les rébellions avait beaucoup changé. D'une part, on reconnaissait aisément que la démocratie canadienne était redevable des revendications des patriotes bas-canadiens. D'autre part, les Canadiens français, qui pendant longtemps avaient remis en question la prise d'armes, convenaient que ce sacrifice avait permis de sauvegarder leur foi et leur langue¹³⁰. Il est d'ailleurs intéressant de rappeler que le monument

¹³⁰ Déjà, en 1904, Robertine Barry en appelait dans sa nouvelle *Le Patriote*, parue dans *L'Almanach du peuple Beauchemin*, à la reconnaissance du sacrifice des

élevé à la mémoire des patriotes de Saint-Denis l'année suivante attira lors de son inauguration le 1^{er} juillet, jour anniversaire de la Confédération, plus de 5 000 personnes. Il n'est pas non plus anodin de penser que le slogan « Nos amis du Haut-Canada » ait été compris comme précurseur du bonententisme. Selon Robert Talbot, qui le situe entre 1916 et 1930, ce mouvement a été « lancé par un petit groupe d'anglophones ontariens¹³¹ » avec pour objectif d'encourager « le dialogue entre Canadiens français et Canadiens anglais ». L'œuvre elle-même, par le sujet traité et ses allusions à la naissance du pays, s'inscrivait dans la volonté de Jefferys de constituer un art authentiquement canadien.

Somme toute, ce regard posé sur quelques-unes des œuvres les plus importantes du corpus rébellien reste superficiel. Il y aurait encore beaucoup à questionner, à documenter et à mettre en relation avec le contexte de production ou celui de la réception de celles-ci. Ce n'est d'ailleurs que succinctement que les notions d'histoire, de mémoire et d'identité, pourtant convoquées dans ces représentations des rébellions, ont été abordées.

À titre d'exemple, issues toutes deux d'un regard d'aristocrate britannique, *The Insurgent*, *At Beauharnois* et les *Lithographic Views* ne posent absolument pas la question de l'identité sous le même angle. La première rend compte d'une *possible* perte identitaire, son statut d'aristocrate, alors que la seconde affirme une suprématie, celle des britanniques sur les colons canadiens. Même constat pour les dessins de Girouard et les aquarelles de Bouchette. Si les uns attestent l'affirmation de la présence canadienne en colonie anglaise, les autres

patriotes pour la survie du Canada français. On lira à ce sujet France St-Jean, *Images du Patriote : objets commémoratifs, intentions variables*, particulièrement le chapitre VIII, « Saint-Denis-sur-Richelieu, un lieu de mémoire des rébellions ou le lieu d'affirmation d'une identité nationale? », de même que France St-Jean, « Saint-Denis-sur-Richelieu, lieu de mémoire des rébellions de 1837-1838 : miroir d'une affirmation canadienne-française », dans Anne Gilbert, Michel Bock et Joseph-Yvon Thériault, dir., *Entre lieux de mémoire : l'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009.

¹³¹ Robert Talbot, « Une réconciliation insaisissable : le mouvement de la bonne entente, 1916-1930 », *Mens*, vol. VIII, n° 1 (automne 2007), p. 67-125.

témoignent plutôt de la reconduction d'un modèle hiérarchique social. La lecture de *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837*, de la maquette du monument à Jean-Olivier Chénier et de *Papineau addressing meeting* montre bien que le résultat visuel de l'interprétation de l'artiste n'est pas *que* tributaire de son appartenance au Canada français ou au Canada anglais. D'autres référents identitaires sont convoqués ou conjugués, soit un à la France de 1789, dont le projet social ne fait pas consensus de ce côté-ci de l'Atlantique, un à l'Empire britannique, auquel, selon certains, loyauté est due, et un autre au Canada, pays en quête de sa propre identité.

De telles analyses n'empêcheront pas que l'on se réapproprie les œuvres afin qu'elles servent de nouveaux discours. Là n'est pas du tout mon objectif d'ailleurs. Néanmoins, cette analyse des œuvres, et plus particulièrement du *vouloir dire* qui y est inscrit, aura permis de démontrer que les représentations visuelles ne peuvent se résumer qu'à une simple évocation de la réalité historique ou à jouer le rôle de soutien illustratif. En tant que « miroir des préoccupations des sociétés qui les secrètent¹³² », elles sont tout autant document historique pouvant rendre compte des générations précédentes, que vecteur de l'imaginaire collectif.

¹³² Pirotte, « Écoute Clio!... », p. 27.

Comptes rendus

Martine-Emmanuelle Lapointe. *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*. Montréal, Fides, 2008. 363 p.

Cet ouvrage a comme objectif de montrer comment se construisent les lectures canoniques d'œuvres littéraires, lectures qui les transforment nécessairement en « emblèmes » ou figures d'une littérature ou d'un peuple. L'étude se situe donc à l'intersection de plusieurs questions fondamentales pour une compréhension éclairée des institutions littéraires : la formation des canons littéraires, l'émergence de textes considérés comme des classiques, la fabrication d'histoires littéraires et la réception critique des œuvres. Afin de cerner ces aspects propres au fonctionnement du monde littéraire, Martine-Emmanuelle Lapointe a choisi de se pencher sur trois romans qui apparaissent à un moment marquant de l'histoire sociale et littéraire du Québec, les années 1960, soit *Le libraire* de Gérard Bessette (1960), *Prochain épisode* d'Hubert Aquin (1965) et *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme (1966).

L'hypothèse de départ est que la transformation de ces trois livres en « emblèmes » de la littérature québécoise passe nécessairement par une réception critique fondée sur des préjugés idéologiques, c'est-à-dire par une « lecture politique » (p. 11), puisque ce sont les critiques qui en font « des bornes dans l'histoire littéraire, mais plus encore des témoignages de l'évolution culturelle québécoise » (p. 13). Aussi, afin de cerner comment ces romans sont devenus liés au devenir national, les analyses de Martine-Emmanuelle Lapointe sont fondées non pas sur une seule analyse de leur réception critique (celle-ci occultant très souvent des aspects des œuvres afin de les mieux faire correspondre à son horizon d'attente), mais sur une lecture croisée des textes critiques et des œuvres romanesques. Pour chaque ouvrage, deux moments de la réception critique sont privilégiés : d'abord, la première réception, qui est analysée de façon synchronique et synthétique, puis la critique ultérieure qui, à cause du nombre élevé de textes critiques, est judicieusement abordée en fonction de regroupe-

ments thématiques qui permettent de souligner les éléments obsessifs récurrents d'un critique à un autre.

La première section – que l'auteure nomme étrangement « chapitre » dans son introduction – porte sur les concepts théoriques. Les éléments présentés ici sont plutôt hétéroclites, touchant à la fois à l'historiographie et à l'histoire littéraire, à la réception critique et au développement des institutions littéraires. Ce détour s'avère cependant nécessaire étant donné l'amplitude des notions théoriques sollicitées par l'analyse. On s'étonne cependant que pour certains concepts clés, tel celui de « communauté interprétative », l'auteure se contente d'en parler via Bertrand Gervais (source incontournable, il faut l'avouer), sans se référer à celui qui a forgé le terme, soit Stanley Fish. Les références sur la question de la réception restent étrangement québécoises ou européennes alors que les chercheurs américains et britanniques ont largement contribué à la discipline.

Les trois parties suivantes analysent chacune des œuvres à l'étude. Dans la première portant sur *Le libraire*, Martine-Emmanuelle Lapointe illustre à merveille comment l'évolution de la réception critique du roman de Gérard Bessette suit les transformations du discours social. Le roman paraît au moment où le discours nationaliste québécois prend forme, discours qui viendra transformer l'horizon d'attente de la critique. Aussi, note-t-elle que la première réception est partagée entre les critiques, peu nombreux, qui s'appuient sur des critères moraux et ceux qui se penchent plutôt sur la tension entre l'universalité de l'œuvre et sa représentativité du contexte local. Ces deux tendances n'ont rien, à l'époque, de novateur. Toutefois, la réception se transforme au fur et à mesure que naît l'idée d'une littérature performative pouvant transformer le réel. À partir de 1967, *Le libraire* deviendra, dans le discours critique, l'illustration littéraire parfaite de la condition québécoise pré-Révolution tranquille. Cette lecture politique, comme le démontre fort bien Martine-Emmanuelle Lapointe, finira par éclipser les autres même si elle doit occulter certains aspects du roman.

Il n'en sera pas autrement avec *Prochain épisode* d'Aquin, sauf que le roman sera d'emblée associé à la lutte pour l'indépendance nationale à travers la figure de l'auteur, personnellement engagé au sein du RIN. Ainsi dans le cas d'Aquin, les lectures sont le plus souvent informées par la biographie même de l'auteur, qui deviendra lui-même, après son suicide, une figure mythique. L'auteure souligne aussi la tendance opposée de la critique qui fait de l'œuvre d'Aquin une lecture antiréférentielle fondée, celle-là, exclusivement sur le caractère littéraire des œuvres. Elle ne souligne toutefois pas que ces deux tendances opposées ne sont pas le propre de la critique littéraire québécoise, mais découlent de deux conceptions de la littérature qui coexistent partout : une première qui conçoit la littérature comme représentation de la réalité et une seconde qui aborde la littérature en tant que forme esthétique, processus sémiotique. Pour les tenants de la deuxième approche, *Prochain épisode* serait emblématique d'un courant littéraire. Du moins, il semble que ce soit la conclusion à laquelle en arrive l'auteure, car cela n'est jamais dit de façon explicite.

En fait, l'accent mis dès l'introduction sur la « lecture politique » comme moyen de transformer les œuvres en emblèmes masque le fait que certaines œuvres peuvent devenir les emblèmes d'autre chose que de la condition nationale. Certes, cela va à l'encontre des présupposés tenaces qui font des littératures l'expression des nations. Cependant, avec l'avènement du formalisme et du structuralisme en critique littéraire durant les années 1970, l'horizon d'attente de la critique se transforme. Certains critiques continuent bien évidemment, encore aujourd'hui, à faire des lectures politiques des œuvres littéraires et cela est, à mon avis, tout aussi justifié que d'opter, comme d'autres critiques, pour des lectures immanentes. Ce qui m'apparaît essentiel de souligner c'est que ces deux types de lectures se fondent sur deux conceptions différentes de la littérature.

Deux éléments influent donc sur la réception du premier roman de Ducharme et font en sorte que la lecture politique devient difficile à tenir : l'évolution des présupposés entretenus à l'égard de la littérature

et la nature même des textes ducharmiens. Martine-Emmanuelle Lapointe est bien consciente du deuxième élément puisqu'elle affirme dans l'introduction à la section consacrée à *L'avalée des avalés* qu'il est difficile de ramener l'œuvre du célèbre romancier « au sort de la collectivité » (p. 230). On peut dès lors se demander pourquoi avoir choisi de parler de Ducharme si le but de l'ouvrage est de cerner comment les lectures politiques ont fait de certaines œuvres des emblèmes? Or, cette première œuvre de Ducharme est effectivement incontournable ici, car elle devient bel et bien un emblème, mais pas parce qu'elle « est devenue emblématique de la situation collective par ce qu'elle refusait d'affirmer » (p. 231), comme le soutient l'essayiste. Il me semble plutôt que si la critique tente de « rapatrier » le roman, comme le souligne l'auteure, elle ne le fait plus en fonction d'une lecture que j'appellerais identitaire, mais bien à cause des qualités littéraires qu'elle perçoit dans le roman qui a été publié en France ou à cause de ce que certains critiques ont appelé le génie de l'auteur. Ainsi, *L'avalée des avalés* serait une œuvre emblématique, mais d'autre chose que de la québécoiserie. Pour bien rendre compte du caractère emblématique du roman, il aurait fallu tenir compte de l'évolution de la critique littéraire au Québec, qui s'éloigne peu à peu des interprétations politiques pour privilégier les « lectures littéraires ». Il est d'ailleurs révélateur, à mon avis, que Martine-Emmanuelle Lapointe consacre le dernier chapitre de la section consacrée à Ducharme à une « relecture » des textes critiques en fonction de certains thèmes récurrents (la langue, l'enfance, l'avalement, par exemple) puisque ces lectures – aussi partielles et partiales qu'elles puissent l'être – tentent de cerner ce qui fait la spécificité littéraire de cette œuvre. La section se termine d'ailleurs sur une question sans réponse: « Emblématique ou classique, *L'avalée des avalés*? Difficile de répondre à une telle question [...] » (p. 313)

L'essai de Martine-Emmanuelle Lapointe touche à des questions qui me préoccupent de près en ce qui concerne la réception des littératures minoritaires. Il a su soulever dans mon esprit maintes

questions. Il s'agit là, pour moi, d'un signe incontestable de son apport à une meilleure connaissance du fonctionnement des institutions littéraires.

— Lucie Hotte

*Chaire de recherche sur les cultures
et les littératures francophones du Canada
Université d'Ottawa*

Karine Hébert. *Impatient d'être soi-même. Les étudiants montréalais (1895-1960)*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2008. XIII-290 p.

Dans cet ouvrage tiré d'une thèse de doctorat, Karine Hébert a voulu comprendre le processus de formation identitaire qui suscite la prise de parole et l'action sociale chez la jeunesse étudiante. Avouant d'emblée son malaise face aux images d'Épinal qui sont communément galvaudées sur le sujet, Hébert situe son entreprise de connaissance dans le contexte plus large d'un renouveau démocratique. Nous avons déjà pu lire certaines conclusions de cette ambitieuse recherche dans des revues spécialisées ou des livres collectifs. L'exposition globale de l'argumentation dans *Impatient d'être soi-même* permet davantage de saisir la démarche historienne de l'auteure.

La première qualité de cette étude, c'est son cadre d'analyse. Les étudiants de l'Université de Montréal sont mis en perspective – et vice versa – par rapport à ceux de l'Université McGill sur une période de 65 ans (1895-1960). Il y a là un choix judicieux pour qui cherche à saisir la construction de la jeunesse comme catégorie sociale dans le temps et dans l'espace. Une telle « histoire croisée » pourra paraître osée aux yeux de ceux qui connaissent les liens ténus entre l'une et l'autre institution universitaire ou qui savent tout ce qui sépare alors les deux établissements d'enseignement supérieur (et qui se reflète dans un désolant contraste financier) mais un tel choix prend son sens dans une recherche qui vise à dégager les conditions spécifiques

de formation identitaire. Ici, les différences sont aussi instructives que les divergences.

Pendant que McGill regarde vers l'Angleterre (Oxford) et les États-Unis (Brown, Harvard, Princeton), l'Université de Montréal a les yeux tournés vers la France. Ce n'est pas, néanmoins, la différence principale. La société de référence (Angleterre ou Canada, Canada anglais ou Canada français) creuse entre les deux institutions un fossé infranchissable. Les nationalismes des uns et des autres n'arrivent pas à se rejoindre. En outre, la religion protestante influence les valeurs associées aux étudiants. On insiste davantage à McGill sur l'idéal de « *self-control* », l'adolescent devant s'entraîner à être libre. Il faut, disent les pédagogues anglais, se connaître soi-même, et pour cela assimiler un esprit critique qui permette de s'orienter sans guide dans la vie. La méthode Sherman, qui est adoptée de plus en plus sur les campus canadiens de langue anglaise, insiste sur la lecture des Saintes Écritures et la nécessité de se faire une opinion par soi-même. Rien de tel de l'autre côté du mont Royal, où les étudiants doivent vouer un respect quasi sacré aux autorités professorales, d'ailleurs la plupart du temps religieuses. « Vous êtes des adultes, pouvait encore dire en 1959 le recteur M^{gr} Lussier, mais je ne vous considère pas absolument comme tels. » La liberté n'est pas définie comme la faculté de choisir entre le bien et le mal, mais comme celle de choisir entre plusieurs manières d'atteindre le bien. Il ne saurait donc être question, dans une telle philosophie, de tolérer la licence ou l'erreur. Dans le discours officiel, les doyens incarnent des figures paternelles soucieuses et sévères, devant lesquelles se pressent des jeunes fidèles et soumis. C'est ainsi que le libéralisme mis à l'honneur à McGill est tout à fait honni chez la gent catholique de l'Université de Montréal, qui y perçoit, à l'instar des souverains pontifes, une idéologie dangereuse. Pas étonnant que certains étudiants mcgillois en viennent peu à peu à craindre les idées de leurs confrères de langue française qui ne respectent pas assez, selon eux, le droit à la dissidence et le pluralisme démocratique.

Pour ces raisons, il n'existera pas, pendant la période étudiée, une réelle cohésion étudiante qui déborde les frontières des deux grandes universités montréalaises (il aurait été intéressant de regarder si, de part et d'autre, un lien existe avec Loyola, catholique et anglaise). Chaque groupe demeure isolé, dans une indifférence ou une hostilité latente. Du côté francophone, le nationalisme groulxien fait un nombre croissant d'adeptes après la Première Guerre mondiale. Futurs ingénieurs, bibliothécaires, dentistes ou journalistes, tous sont fils (et filles) de la nation et doivent se rassembler sous cette bannière. Le souhait exprimé par quelques-uns de voir le groupe étudiant s'enrôler dans la lutte nationale illustre bien les conflits d'allégeance des universitaires, lesquels ne savent pas toujours choisir entre plusieurs maîtres, que ce soit leurs professeurs, la nation, la classe sociale ou eux-mêmes. Karine Hébert décrit bien les hésitations et les louvoiements des étudiants qui cherchent à se positionner politiquement sans trop brusquer le pouvoir en place. À l'Université de Montréal, dans l'entre-deux-guerres, l'affrontement générationnel semble plus prononcé qu'à McGill, mais c'est aussi que les étudiants de McGill, pourtant mieux dotés et organisés, ne cherchent pas autant à créer un front unanime.

Quatre ingrédients principaux permettent de créer un esprit de corps : les associations, les journaux, les lieux de rencontre (locaux et maisons étudiantes) et les activités scolaires et parascolaires. Volontairement, Hébert discute peu des activités sportives (où pourtant se développe souvent une appartenance forte) et s'intéresse superficiellement à ce qui se passe dans les lieux (officiels ou non : voir les restaurants et les cafés autour du Quartier latin) de rencontre. Il aurait pu sembler pertinent pourtant de lire la constitution d'une culture jeune dans l'adoption de normes vestimentaires ou de codes de conduite particuliers. Les journaux et les archives formant la base de sa documentation, c'est davantage les écrits des journalistes en herbe et les déclarations ou actions des associations étudiantes qu'elle mobilise dans son analyse. Elle dégage un riche matériau d'opinions qui évolue au cours du temps. Les étudiants, qui étaient au tournant

du xx^e siècle « l'élite de demain », deviennent, en fin de parcours, un groupe de pression. Considérés comme des enfants, ils parviennent progressivement à obtenir certains droits associés au monde adulte : d'association, de revendication, de grève, de vote (avec l'abaissement, au niveau provincial, de l'âge des électeurs de 21 à 18 ans), etc. Le traitement que leur réservait le collège (*in loco parentis*) cède devant un respect proprement universitaire. Plus nombreux et associés à l'idéologie techno-scientifique qui s'impose à la fin des années 1950, ils profitent d'une reconnaissance nouvelle.

Karine Hubert examine avec beaucoup de finesse le cas des étudiantes (appelées non sans condescendance poutchinettes chez les francophones et *co-eds* chez les anglophones). Elle décrit bien leurs luttes pour être reconnues comme des membres à part entière de la communauté universitaire. C'est, certes, l'une des tensions majeures qui agitent le milieu de l'enseignement supérieur. Toutefois, n'aurait-il pas fallu aussi dresser certaines nuances entre le discours tenu par les gens provenant des secteurs plus techniques (génie, HÉC, etc.) et ceux inscrits dans des secteurs moins professionnalisés (sciences sociales, philosophie, etc.)? Ce que montrent la présidence et vice-présidence de l'AGÉUM, c'est que les étudiants de médecine, de pharmacie et de chirurgie dentaire investissent majoritairement l'association au début du siècle, avant de céder la place à des gens venus du droit et des sciences humaines. Ce scénario est vrai du *Quartier latin* et d'autres lieux de regroupement étudiant. Il me semble qu'il y a là un développement central, qui aurait mérité d'être analysé en soi, puisqu'il influence en profondeur l'idée que les étudiants se font de l'université. À l'évidence, pour des motifs qui tiennent à leur formation professionnelle même, la vision de la société des gens de médecine n'est pas la même que celle des gens en droit ou en philosophie.

En braquant son regard sur les étudiants, en épluchant les journaux universitaires et en scrutant les archives à la loupe, Karine Hébert dresse un portrait stimulant. Depuis Nicole Neatby, aucune

monographie n'avait été réalisée sur le sujet pour la période qui précède la Révolution tranquille. Si, à mon avis, les sources utilisées paraissent parfois trop exclusivement étudiantes et rhétoriques (d'une part, les étudiants sont saisis en vase clos et, d'autre part, l'histoire sociale a été délaissée au profit de l'analyse du discours), il n'en demeure pas moins qu'*Impatient d'être soi-même* représente une excellente contribution à la littérature qui porte sur les étudiants au Québec. La longueur de la période couverte et l'ambition de mettre en contraste les universités de Montréal et de McGill obligeaient à faire des choix. Ce qu'il nous est donné de lire s'impose comme étant à la fois original et rigoureux. Grâce à cet ouvrage solide, Karine Hébert nous offre une occasion de réfléchir sur le destin des communautés étudiantes qui fait progresser nos analyses.

— Jean-Philippe Warren

*Département de sociologie et d'anthropologie
Université Concordia*

Marine Lefèvre. *Charles de Gaulle : du Canada français au Québec*. Montréal, Leméac, 2007. 199 p.

Prononcé il y a déjà plus de 40 ans, le « Vive le Québec libre! » de Charles de Gaulle continue de se répercuter. Le dernier écho remonte à la visite du président français Nicolas Sarkozy à Québec en 2008, où certains de ses commentaires suggéraient une rupture avec la politique québécoise du général. L'essai de Marine Lefèvre, *Charles de Gaulle : du Canada français au Québec*, qui est basé sur le mémoire de maîtrise de l'auteure, sonde les origines et l'évolution de cette politique québécoise. L'auteure y examine comment de Gaulle qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, considérait le Canada comme « une réussite d'intégration de deux communautés », est devenu un partisan avoué de l'autodétermination du Québec et un critique de la structure fédérale du Canada. Lefèvre veut situer cette « rupture » dans l'évolution des relations d'après-guerre de la France

avec le Canada et le Québec. Elle suggère que les origines de la politique québécoise de De Gaulle résident dans l'éducation et la personnalité du leader français, et dans son idée de la France et dans sa vocation internationale, et dans sa conviction que d'aider le Québec favorisait les objectifs de politique étrangère gaullistes. Lefèvre voit dans le cri lancé du balcon un encouragement, non pas à la souveraineté, mais à l'autodétermination du Québec (mais elle admet que de Gaulle avait des opinions bien précises sur la décision que prendraient et devraient prendre les Québécois). Elle présente les événements dramatiques de juillet 1967 comme un aspect d'une politique qui a mûri au long de plus de trente ans, aboutissant aux efforts de Paris en vue d'obtenir pour le Québec le statut de membre distinct de l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT), la première institution intergouvernementale de la Francophonie.

L'ouvrage débute par une biographie de De Gaulle et une présentation de sa vision du monde. Suit un examen des relations du temps de guerre, quand de Gaulle eut ses premiers contacts substantiels avec le Québec et le Canada. Lefèvre passe ensuite aux relations d'après 1945, examinant le rapprochement officiel France-Québec et l'apparition de divergences entre Paris et Québec, d'une part, et Ottawa, d'autre part. Cela mène à une analyse de la visite de De Gaulle en 1967 et de ses conséquences, et notamment à une exploration de la coopération France-Québec à la suite de cette visite, l'accent étant mis plus particulièrement sur la Francophonie.

La principale contribution de l'ouvrage de Lefèvre, au style aéré et accessible, est que l'auteure y situe la politique québécoise de De Gaulle dans un contexte triangulaire plus général. *Charles de Gaulle* suit ainsi la voie tracée par Renée Lescop (*Le pari québécois du général de Gaulle*) et Dale Thomson (*De Gaulle et le Québec*), tout en citant des sources fédérales, québécoises et françaises ne figurant pas dans leurs exposés. Le livre présente une synthèse d'une bonne partie de ce qui a été écrit sur l'histoire du triangle France-Québec-Canada, et Lefèvre fait un tour d'horizon succinct de cette relation en évolution.

L'ouvrage n'est toutefois pas sans défauts. Ce que Lefèvre gagne en brièveté, elle le perd en analyse, de sorte que, si *Charles de Gaulle* offre généralement une excellente présentation des événements, il n'en propose guère de nouveaux éclairages. Le problème réside beaucoup dans l'approche analytique de Lefèvre, qui place le général au centre du récit. L'ouvrage s'appuie sur les mémoires de façon parfois préjudiciable. Lefèvre admet qu'il est risqué de tenter de trouver une explication logique *ex post facto*, mais elle n'en cite pas moins abondamment les *Mémoires d'espoir* de De Gaulle, publiés en 1970, pour explorer sa vision du Québec et du Canada antérieure à 1967. La distance critique en est amoindrie; ce que disent de Gaulle et d'autres personnes est trop souvent pris au pied de la lettre.

Mais le plus problématique est que les autres acteurs, compte tenu que le texte se concentre sur de Gaulle, ont tendance à ne plus être que des observateurs bidimensionnels, presque passifs. Lefèvre fait observer, il faut le reconnaître, que la politique québécoise de De Gaulle constituait dans une importante mesure sa réponse à un Québec en pleine transformation se tournant vers la France. Pourtant, on décèle dans ces propos une vision monolithique du Québec et une acceptation fort peu critique de la conception orthodoxe de la Révolution tranquille. Étant donné que Lefèvre reconnaît que de Gaulle était en avance sur l'opinion québécoise, elle aurait pu approfondir davantage le sujet complexe des attitudes québécoises face à la France en général, et aux actions de De Gaulle en particulier. Il n'est par exemple pas fait mention des inquiétudes exprimées par Daniel Johnson à Alain Peyrefitte sur le rythme des événements, lors de la visite du ministre français en septembre 1967. Il n'est question des réticences croissantes du Québec que dans les deux dernières pages de l'ouvrage, ce qui empêche une évaluation plus approfondie de la politique québécoise de De Gaulle.

La dévaluation des autres acteurs s'applique également à la dimension canadienne. L'ouvrage de Lefèvre aurait gagné à s'intéresser davantage à l'historiographie anglophone, ce qui aurait facilité l'exploration du complexe ensemble de préoccupations nationales

et internationales interdépendantes (et souvent contradictoires) informant les relations d'Ottawa avec la France gaulliste. Nous n'apprenons rien d'important sur ce que pensait de Gaulle de la réaction du gouvernement Pearson à la Révolution tranquille et sur l'influence que cela a pu avoir sur ses actes. Lefèvre mentionne le soutien du général à l'égard de la communauté acadienne et reconnaît sa tendance et celles d'autres personnalités françaises à confondre Québec et Canada français, mais elle n'explique pas la place des minorités francophones hors Québec dans la politique gaulliste. Enfin, Lefèvre rate une autre occasion d'évaluer d'un œil plus critique les actions de De Gaulle pour le Québec en négligeant d'examiner comment elles ont contribué à l'accession au pouvoir de Pierre Trudeau du fait d'un sentiment de crise au Canada.

En plus de dévaluer d'autres acteurs, l'approche centrée sur de Gaulle tend aussi paradoxalement à rendre plus obscur le sujet qu'elle veut éclaircir. L'obsession de la personnalité minimise des facteurs structurels et culturels plus globaux, de sorte que de Gaulle semble trop souvent se situer au-dessus de l'histoire et hors des tendances générales. Comme de Gaulle n'a pas occupé de fonctions entre 1946 et 1958, ces années ne sont abordées que superficiellement; pourtant, on peut avancer que cette période est cruciale pour comprendre des événements subséquents. Le différend entre Ottawa et Paris n'est-il apparu qu'après le retour de De Gaulle au pouvoir, comme le laisse entendre Lefèvre? Que s'est-il passé au Québec au cours de ces années? Qu'en est-il de l'influence subséquente du « lobby québécois », le groupe de bureaucrates français et de diplomates en poste à Paris au cours des années 1960 qui plaidaient la cause du Québec – cela ne donne-t-il pas à entendre qu'il n'y avait pas que de Gaulle?

Le texte de Lefèvre aurait été meilleur à cet égard si l'auteure avait davantage prêté attention à la manière dont la politique québécoise s'insère dans le contexte gaulliste général. Comment envisageait-il l'augmentation de la puissance américaine qui pourrait résulter de l'indépendance du Québec? Philippe de Gaulle nous en donne le seul indice quand il dit que son père croyait que ses actions ne

détruiraient pas « pour autant » le Canada. Quelle était la place du Québec dans les priorités de Paris dans le cadre de la fondation de l'ACCT (qui n'a eu lieu qu'*après* le départ de De Gaulle)? Dans quelle mesure Paris agissait-il pour le Québec, et dans quelle mesure ne l'utilisait-il pas plutôt pour promouvoir les intérêts de la France en Afrique? Le cadre national français mériterait aussi une plus grande attention; il est frappant qu'il ne soit pas question de l'influence du rôle de De Gaulle dans la fondation de la V^e République, ni de ses positions relatives à la situation politique du Québec et du Canada, ni non plus de l'incidence du soulèvement politique de Mai 68 sur la politique québécoise.

Finalement, la focalisation sur de Gaulle donne à la dimension politique et intergouvernementale des événements une place disproportionnée. L'éventail des liens privés et quasi publics antérieurs à la Révolution tranquille, qui se sont développés tout au long du xx^e siècle, se trouve ainsi ignoré. Lefèvre résume souvent simplement des documents officiels sans examiner leur contexte plus général, de sorte que les gouvernements apparaissent trop souvent comme des entités monolithiques; nous n'avons droit, par exemple, qu'à des aperçus, qui nous laissent sur notre faim, de l'hésitation de certains éléments du Quai d'Orsay face aux actions de De Gaulle. La dimension économique n'est mentionnée qu'en passant. Chose plus importante, bien que l'expansion de la coopération culturelle France-Québec soit abordée, le texte de Lefèvre aurait été plus riche si l'auteure avait examiné de plus près cette dimension culturelle, et particulièrement le concept de « nation » dans la vision du monde gaullienne et comment il a informé les liens France-Québec. C'est d'autant plus important puisque Lefèvre voit dans les facteurs géopolitiques une motivation secondaire de la politique québécoise, et qu'elle affirme que les antécédents de De Gaulle et sa vision de la France le pré-disposaient à soutenir le Québec. Une plus grande attention portée à la dimension culturelle aurait aussi poussé l'auteure à examiner comment les notions de solidarité ethnoculturelle favorisaient simultanément rapprochement *et* malentendu entre de Gaulle et le Québec.

Lefèvre offre une introduction accessible des attitudes et des actions du général à l'égard du Québec qui s'inscrit dans le sillage d'ouvrages précédents. Après avoir refermé *Charles de Gaulle*, on est cependant frappé par le fait que la focalisation sur le général a limité l'analyse de l'auteure. Lefèvre a certes élargi le point de vue au-delà du simple couple Paris-Québec pour s'intéresser aussi à Ottawa, mais elle aurait pu l'élargir encore, favorisant ainsi une compréhension plus profonde non seulement de De Gaulle et de ses attitudes relatives au Québec, mais aussi des trois points du triangle France-Québec-Canada, et de ce que cette relation complexe nous dit sur les relations internationales de la dernière moitié du ^{xx}e siècle.

— David Meren

*London School of Economics
et Université de Paris IV-Sorbonne*

Traduction : Christian Bérubé, Musée canadien des civilisations

Jean-Philippe Warren. *Une douce anarchie: les années 68 au Québec*. Montréal, Boréal, 2008. 311 p.

La sociologie démystificatrice connaît plusieurs usages : si elle peut rompre le charme des représentations qui contribuent à maintenir en place tel ordre du monde qu'elles présentent comme naturel, elle peut servir, à l'inverse, la maturité désenchantée dont le mot d'ordre est qu'il faut revenir des illusions d'émancipation et des efforts de changer la vie. D'un côté, elle est critique d'un système avec lequel elle irréconciliable ; de l'autre, science de la réconciliation avec le monde tel qu'il va. Il n'est pas certain que l'entreprise de Jean-Philippe Warren, malgré la sympathie qu'on lui devine à l'endroit des mouvements politiques radicaux, procède ici du premier type de démystification.

Le mythe qu'*Une douce anarchie* souhaite remettre en cause est celui d'une génération uniment mobilisée à la fin des années 1960, « levant le poing dans un seul et même élan » et dans « un moment

de complète effervescence révolutionnaire ». Assurément bien documentée, cette démythification reste toutefois fort ambiguë en regard du vœu dont elle est censée procéder – « objectiver l'étonnante vitalité politique de la jeunesse contemporaine » –, car elle entraîne avec elle la ruine des espérances vaincues et des tentatives inabouties pour changer le monde.

L'ouvrage n'est certes pas sans mérite. Le travail de recontextualisation est fort éclairant quand il inscrit la contestation dans le cadre de la refonte des institutions et des réflexions sur le rôle social de l'éducation inaugurées par la commission Parent. Il est toutefois regrettable qu'il ne soit pas question des rapports de domination spécifiques contre lesquels s'inscrivaient en faux les révoltes étudiantes. En plus de rappeler leurs principales revendications – gratuité scolaire, ouverture d'une deuxième université publique francophone afin de réduire les nombreux refus d'entrée dans les institutions d'enseignement supérieur, participation égalitaire des étudiants aux décisions concernant l'organisation des institutions et l'enseignement lui-même, abolition des rapports de production capitaliste à l'œuvre dans les structures universitaires, etc. –, l'ouvrage porte à la mémoire certains événements moins connus, comme la mobilisation des étudiants anglo-montréalais contre la soumission de l'Université McGill aux diktats de la société dominante et des « corporations capitalistes responsables de l'oppression culturelle et économique de la majorité francophone ». Mettant en lumière les liens que ces étudiants ont su créer avec des étudiants et des syndicats francophones sur la base de l'opposition à la guerre du Vietnam et du projet d'indépendance nationale, le chapitre sur l'opération *McGill français* reste le plus intéressant.

En revanche, le sociologue montre peu de sensibilité à l'égard des espoirs restés en souffrance, de l'indignation accrue face à la misère et à l'oppression des classes dont les étudiants sont souvent issus, de la constitution de nouvelles subjectivités politiques dont celle des travailleurs intellectuels alors en essor au sein des sociétés capitalistes post-fordistes, des formes d'auto-organisations expérimentées, des

tentatives pour rencontrer d'autres secteurs sociaux, etc. L'historiographie de Warren est tout le contraire de celle, souhaitée par Walter Benjamin, qui « attiser[er]ait dans le passé l'étincelle de l'espérance », dont il ne reste plus grand-chose ici. En présentant les expérimentations contestatrices des années 1967-1970 comme la cause de leur propre échec, cette analyse historique donne tort aux vaincus et raison à ce qui a triomphé. Que certaines questions laissées sans réponses par ces révoltes – *que voulons-nous comme monde?* – soient rabattues sur l'immaturité des acteurs témoigne d'un certain refus de penser l'ouverture non résolue du champ du possible alors expérimentée. Pourtant, comme l'écrit Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, « ce non-savoir n'est pas une lacune. Aucun progrès de la connaissance ne saurait saturer une ouverture qui ne doit rien avoir à voir avec le savoir. Ni donc avec l'ignorance. Cette ouverture doit préserver cette hétérogénéité comme la seule chance d'un avenir affirmé ou plutôt ré-affirmé. Elle est l'avenir, elle vient de lui. »

L'ouvrage est par ailleurs marqué par de multiples procédés de minimisation des événements, à l'œuvre sur les plans méthodologique, idéologique et stylistique : 1. l'assimilation des luttes du 68 québécois au seul foyer de la contestation étudiante, ne tenant pas compte de ce que Christian Brouillard appelait dans la revue *À bâbord!* « l'enchevêtrement des luttes » (étudiantes, ouvrières, indépendantistes) qui a marqué cette période ; 2. la réduction géographique de la contestation à Montréal et à ses environs ; 3. l'identification de la révolte au fait d'« une petite clique », les autres étudiants s'étant « laissés entraîner, un peu par fascination pour le radicalisme des leaders, [...] un peu par envie de se payer des vacances, un peu, enfin, pour le *happening* d'un soir » ; 4. l'infantilisation générale de la contestation radicale (« Il ne s'agit pas ici de faire de la morale, seulement de constater [que] la révolte d'octobre est celle de grands enfants de 15 à 20 ans »), associée au fait d'une génération immature, aux opinions dépourvues de « cette cohérence qui relève d'une pensée forte », idéaliste « le temps des études » (« quand on est sans responsabilités,

il est facile d'exiger la liberté radicale») et en quête surtout d'expériences exaltantes (« Fidèle aux traits de leur âge, le flirt révolutionnaire d'octobre 68 prend chez eux des allures de happening collectif»); 5. la psychologisation de la mobilisation qui ne découlerait pas de quelque diagnostic critique, mais d'« un accès de fièvre propre à [cet] âge », d'« une envie de révolutionner pour révolutionner » « parce que c'est "plate" », d'un besoin d'exprimer « des haines qui sont parfois bien personnelles et qui relèvent davantage de la crise adolescente que de l'analyse réfléchie des maux sociaux »; 6. la secondarisation des paroles et des choix faits par les acteurs au profit de déterminations sociologiques formant une conjoncture favorable à la contestation – *baby-boom*, crise de civilisation, absence d'un véhicule culturel canalisant les énergies de la jeunesse, etc. – où les contestataires, qui se seraient illusionnés sur leur capacité d'action, apparaissent comme des pantins soumis à des forces structurelles plus capitales; 7. la réduction des multiples manières de penser à une seule « idéologie », « l'idéologie en vogue », dite « anarchiste », notion jamais définie, posée en opposition binaire avec celle d'« idéologie réformiste », amalgamant toutes deux plusieurs éléments ne relevant pas de visions proprement politiques (affects, comportements, pratiques culturelles, postures, manières de parler, tonalités discursives); 8. enfin, l'emploi fréquent de l'ironie et du sarcasme pour parler de la « révolution d'opérette » de « ces croisés de la cause révolutionnaire » qui, « suivant des recettes de guérilleros dilettantes tirées du manuel du parfait petit terroriste », « scande[nt] les mots magiques "action directe", "démocratie directe", "autogestion" », quand ils ne discutent pas « théorie et stratégie bien au chaud dans les cafés ». En somme, ces procédés contribuent à dépolitiser les événements et à opérer une conjuration semblable à l'intervention des gardiens de l'ordre dans l'espace public visant à chasser le spectre de la révolte collective et, comme l'écrit Jacques Rancière, à « disperser les manifestations » en rappelant « à l'évidence de ce qu'il y a ou plutôt de ce qu'il ne n'y a pas : "Circulez, il n'y a rien à voir" ». Warren : « Ces émeutes et ces chahuts [qui] ont perturbé

la vie des écoles, des collèges et des universités [...] [furent] l'œuvre d'une minorité plus ou moins influente, assez velléitaire par ailleurs, et ses pétarades et ultimatums n'ont jamais réussi à inquiéter sérieusement le pouvoir. »

Il se dégage de cette enquête une impression de paternalisme antigauchiste où le sociologue, comme ces « parents [qui] s'amuse[n]t [...] des passades militantes de leurs enfants », ne peut « s'empêcher de souligner l'im maturité politique de pas mal de déclarations de cégépiens qui, fiers d'avoir lu trois lignes du *Petit Livre rouge* de Mao, se croient assez lucides et savants pour donner des leçons aux adultes ». L'auteur s'est certes déplacé au pays de l'agitation radicale, recueillant plusieurs archives oubliées. Mais il y a plusieurs façons de voyager. Il semble qu'ici on se déplace pour confirmer qu'on est bien là où l'on est. Les révoltes d'hier ne donnent manifestement pas à penser. Sûr de sa rationalité et de ses certitudes, l'adulte ici n'accepte jamais de « changer de taille », selon l'expression de François de Singly, préférant plutôt donner quelques leçons, la sagesse consistant à « se rendre à l'évidence que la radicalisation débouche sur le vide », etc. C'est bien ce qu'il y a de plus détestable ici : nous amener au cœur de la contestation non pas pour égarer le gros bon sens politique, mais pour le reconforter et rassurer la maturité qui a fait ses adieux à la critique politique radicale et à la révolution. C'est sans doute d'une telle conjuration symbolique que rêvait Nicolas Sarkozy quand il disait vouloir « tourner la page de 68 » et « liquider cet héritage une bonne fois pour toutes ». Ce n'est pas la première fois qu'une certaine sociologie aura fait le travail.

— *Martin Jalbert*

Département des littératures

Université Laval

Mathieu d'Avignon. *Champlain et les fondateurs oubliés. Les figures du père et le mythe de la fondation*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2008. xvi-540 p.

C'est devenu un truisme de dire que les anniversaires marquants sont l'occasion pour les historiens de dépoussiérer les mythes. Nous avons ici un nouvel exemple de ce type de révision, Mathieu d'Avignon ayant produit un volumineux ouvrage sur la fondation de Québec par Champlain, dont on célèbre en 2008 le quatrième centenaire.

Sa thèse pourrait se résumer ainsi : la fondation de Québec par Champlain en 1608 n'a été rendue possible que par une alliance conclue en 1603 dans les environs de Tadoussac. Cette alliance a été conclue par les Innus (Montagnais) d'un côté, et les Français de l'autre. Sans elle, l'installation de Champlain à Québec aurait été impossible.

Dès lors, il y aurait eu cinq fondateurs : Anadabijou, principal chef innu présent à Tadoussac ; le roi de France Henri IV, qui a offert son alliance aux Innus ; François Gravé, sieur du Pont, représentant du roi en 1603 et fidèle appui de Champlain dans les années qui ont suivi ; Pierre Dugua, sieur de Mons, commanditaire de l'installation de Champlain en 1608, et bien entendu Samuel de Champlain lui-même. En somme, Champlain n'était pas le seul fondateur, mais pourtant, on n'a retenu que son nom. Pourquoi ? Essentiellement, explique d'Avignon, parce qu'il a opportunément orchestré, au fil de ses écrits, l'effacement progressif des autres personnages, de même que l'événement de 1603. Il décrit ce dernier dans son premier ouvrage, *Des Sauvages*, mais lorsqu'il publie ses *Voyages* de 1613 à 1632, il le laisse tomber. Pire, il ignore ses amis et ses appuis, ou il en brosse un portrait de plus en plus désavantageux, tout en donnant de lui-même l'image d'un bon catholique et d'un colonisateur. La tradition historiographique se consolidera au *xix^e* siècle à partir de ces *Voyages*, surtout l'édition de 1632, et retiendra un portrait de Champlain qui flatte le Canada français. Le rôle de Dugua sera d'autant plus étouffé qu'il était protestant et qu'il préférait le commerce

(en d'autres mots, s'enrichir personnellement) à la colonisation. En définitive, croit d'Avignon, il faut réhabiliter les fondateurs méconnus, et surtout reconnaître la place de l'alliance de 1603 dans la fondation de 1608.

La démarche de l'auteur consiste en une relecture d'un corpus impressionnant de textes, ceux de Champlain, ceux des contemporains de Champlain, et finalement ceux des historiens qui ont parlé de la fondation, du xvii^e siècle jusqu'à aujourd'hui. L'auteur recoupe les textes les uns avec les autres. L'effacement progressif des traces de l'alliance de 1603 et des autres fondateurs est patent. Mais tout de même, souligne d'Avignon, ces traces réapparaissent occasionnellement chez certains historiens. Charles-Henri Laverdière, notamment, reconnaît que Dugua a beaucoup contribué à la fondation de Québec; Benjamin Sulte, pour sa part, montre que la rencontre de 1603 n'était pas inconsequente et qu'il y avait plus qu'on pensait à dire au sujet de Gragé. En somme, la tradition majoritaire et canonique, celle qui couvre Champlain de lauriers, ne fait jamais l'unanimité. Mais c'est surtout à partir de 1945, d'abord avec Léo-Paul Desrosiers, puis Marcel Trudel et le père Victor Tremblay, que la rencontre de Tadoussac en 1603 prend une allure fondatrice. Cette relecture récente laisse davantage de place aux acteurs autochtones dans la fondation de la colonie française.

Dans l'ensemble, l'approche méthodique de d'Avignon est recommandable : décortiquer les textes, les comparer, les replacer en contexte, c'est de la bonne procédure. Mais ces moyens sont loin d'être suffisants pour être convaincants quant à la thèse d'ensemble. En premier lieu, si la sélection des auteurs étudiés est valide, elle se limite presque aux seuls francophones (France et Canada français). D'Avignon effectue bien quelques incursions dans les écrits de langue anglaise, mais elles sont trop timides. Or, la légende de Champlain et de la fondation de Québec est aussi le fait d'une quantité de chercheurs anglophones (Canada anglais et États-Unis), dont plusieurs biographes. Bien sûr, ce sont les recherches et les études en langue française qui structurent principalement la légende de Champlain

dans l'imaginaire québécois, mais il aurait au moins fallu poser le problème des influences venues de la tradition anglophone, quitte à les réserver pour une autre recherche.

Deuxièmement, peut-on parler des « figures du père » sans analyser, justement, les innombrables figurations non textuelles de Champlain, de ses acolytes et de leurs actes, celles qu'on trouve dans les innombrables images du héros et dans les monuments? D'Avignon ne s'y risque pas et, à mon avis, commet ici une erreur qui ressemble à une régression interprétative. Cela tient-il au fait que son maître à penser soit Marcel Trudel, qui a effectivement contribué à la modernisation historiographique de la Nouvelle-France dans les années 1960, mais qui n'a jamais poussé la critique plus loin que celle d'une judicieuse relecture des archives? Trudel a surtout été largement dépassé depuis une quinzaine d'années par plusieurs relectures des mythes fondateurs de la Nouvelle-France, du Québec ou du Canada qui ont combiné l'analyse des textes historiques et des productions commémoratives. On sait maintenant que dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les commémorations sociopolitiques ont été étroitement imbriquées à la recherche érudite, un phénomène qui permet de saisir la pénétration des mythes historiques dans la société. Il se peut aussi que d'Avignon ait été mal servi par la conjoncture commémorative actuelle, puisque plusieurs travaux publiés ces dernières années ont traité des célébrations de Champlain; on comprendrait que lui-même n'ait pas vu la nécessité d'y revenir. Il n'en reste pas moins qu'il aurait pu renforcer un des arguments centraux de sa propre recherche, à savoir que la focalisation sur Champlain a conduit à l'effacement des autres « fondateurs », s'il avait étudié la place respective de tous ces méconnus dans l'imaginaire historique.

Cet ouvrage soulève une question plus fondamentale : pourquoi les chercheurs d'aujourd'hui devraient-ils poursuivre la quête obsessionnelle des fondateurs et des fondations? D'Avignon semble penser que l'héritage historiographique de la société québécoise est insuffisant du fait qu'on n'ait jusqu'à présent fixé les yeux que sur Champlain et sur 1608. Ce n'est pourtant pas dans cette direction que pointent les

changements de paradigme apportés par la quête d'une « histoire totale » (dès les années 1930 en France), et par l'étude des « lieux de mémoire » sous l'impulsion de Pierre Nora dans les années 1980. En repoussant plus loin en arrière la recherche des origines, il évite de remettre en question le cul-de-sac conceptuel que représente aujourd'hui cette quête. En quoi ajouter un chef innu, le roi de France et deux marchands au portrait de famille des « fondateurs » aidera-t-il la société québécoise à replacer dans une juste perspective les mythes européocentristes et religieux qui continuent de l'habiter? Il y a d'ailleurs une forme de fausse représentation à annoncer en couverture du livre que cette étude porte sur « les figures du père et le mythe de la fondation », alors qu'elle ne contient aucune discussion sérieuse de l'un et l'autre concepts.

Quant à la forme de cet ouvrage, elle est déconcertante. Le texte est démesurément long et lourd. La moitié consiste en citations qui sont souvent répétées par l'auteur dans ses propres mots, et qui sont accompagnées par 1 970 notes de bas de page. Certaines informations sont superflues, par exemple les biographies de chaque auteur étudié, qui n'apportent rien à la compréhension de leurs travaux. On a l'impression de lire la thèse doctorale d'où est tiré le livre, sans l'élagage nécessaire pour rendre la démonstration plus fluide.

Il reste un point délicat à juger. Il est clair que pour Mathieu d'Avignon, comme pour certains de ses contemporains, dont je suis, la mémoire amérindienne est la grande négligée de notre historiographie. L'héritage « canadien-français », dont on ne finit pas au Québec de traîner les scories, n'a le plus souvent traité les Autochtones que par le mépris ou la condescendance, qui parfois se mutent en haine. Dans la quête d'une vérité qui se dégage de mémoires contradictoires, les historiennes et les historiens doivent constamment ruser avec les stéréotypes. Celui du territoire « vierge » au moment de la fondation de Québec en est un, que l'auteur critique avec raison. Faut-il pour autant élever la rencontre de 1603 au niveau d'une « alliance » alors que les contemporains ne paraissent pas la voir comme telle?

J'ai l'impression qu'on retrouve dans l'argumentaire de l'alliance un travers imposé par notre système juridique qui, pour rétablir les Amérindiens dans leurs droits ancestraux, oblige à réinventer l'histoire au mépris de la réalité. Cela a été le cas avec l'arrêt Sioui en 1990 et le soi-disant « traité » de Murray. On semble vouloir rééditer l'expérience avec la rencontre de 1603 et une « tradition orale », acceptée trop vite, au sujet de l'origine innue du toponyme Québec (p. 156-159). Il est indéniable que l'avenir des Innus et de tous les Amérindiens passe par une autonomie gouvernementale réelle. Pour l'obtenir, ils doivent notamment composer avec un cadennassage juridico-politique qui fait la honte du Canada. Mais est-il nécessaire d'inventer des alliances là où il y a des ententes plus ou moins fermes, en espérant que le terme finisse par s'imposer dans la doctrine juridique?

Pour conclure, cet ouvrage apporte certainement du neuf dans nos connaissances sur Champlain et sur la tradition héroïsante qu'il a lui-même inaugurée. Par contre, il n'innove pas dans l'étude de cette représentation. Souhaitons que l'auteur, ou un autre, poursuive et élargisse l'enquête.

— Patrice Groulx
Département d'histoire
Université Laval

Patrice Groulx. *La marche des morts illustres. Benjamin Sulte, l'histoire et la commémoration*. Gatineau, Vents d'Ouest, 2008. 286 p.

L'histoire vraie d'aujourd'hui est la mémoire jetée en pâture aux historiens de demain. C'est du moins l'impression qui reste gravée dans notre esprit après que l'on a retourné la dernière page de *La marche des morts illustres* de l'historien Patrice Groulx. L'aspiration à la vérité, on le sait pour se l'être fait dire et répéter, est constitutive de la pratique historienne. La plupart des historiens se réclament de

la vérité; il leur est même arrivé, et il leur arrive encore, de transformer celle-ci en une arme de guerre contre les pratiques concurrentes – ces histoires « amateur », « antiquaire », « moralisante », « commémoratrice », etc. Après avoir subi les outrages des sociologues, des philosophes et des anthropologues, se sachant incapables de refouler la mémoire et les visées commémoratives qui l'accompagnent, les historiens contemporains ont décidé non seulement de les assumer, mais de les investir, de les prendre pour objet, faisant du coup de l'histoire un discours largement autoréférentiel. « La célébration commémorative ressemble bien à un péché originel dont il faut continuer de payer le prix pour accéder à une connaissance du passé qui s'accorde aux projets collectifs » (p. 20).

Celui qui nous a offert *Pièges de la mémoire. Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous* (1998) nous revient cette fois avec l'analyse de la vie et de l'œuvre d'un historien commémorateur de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Benjamin Sulte (1841-1923) est d'abord réputé pour son *Histoire des Canadiens-Français, 1608-1880* en huit volumes, et encore, la mémoire historienne – on me permettra l'expression – en a retenu le motif idéologique bien plus que les interprétations historiques. À bien des égards, Sulte représente un historien singulier, sinon excentrique : sa fibre libérale suffit, en effet, à le jeter à la marge de la communauté historienne de l'époque; son appartenance au groupe « outaouais » des spécialistes de l'histoire et le loyalisme qu'il manifeste à la fin de sa vie le coupent de l'école nationaliste montréalaise; sa prétention d'offrir une histoire écrite dans la perspective du peuple, de retrouver les oubliés de la « fausse Histoire », ses critiques virulentes de l'œuvre missionnaire – particulièrement celle des jésuites – et son insistance répétée sur la mission colonisatrice des Canadiens français lui valent une place à part dans l'historiographie québécoise; son intérêt pour ce qu'il se plaisait à appeler les « miettes de l'histoire », ces sources souvent négligées jusque-là par les historiens (registres paroissiaux, papiers terriers, recensements, contes et chansons, généalogies) – le détourne, en théorie du moins, de l'histoire politique traditionaliste et confère un

caractère « populaire » à son histoire; enfin, sa manie de se camper, à tort ou à raison, dans le rôle du novateur et du détenteur de la vérité n'a rien fait pour lui attirer la sympathie de ses pairs, comme en témoigne sa violente (et combien passionnante!) querelle avec Joseph-Charles Tâché à propos de l'*Histoire des Canadiens-Français*.

La première partie de l'ouvrage examine sous toutes ses coutures le maître ouvrage de Sulte: l'intentionnalité dont elle procède, son élaboration, les péripéties qui entourent sa publication et l'accueil parfois houleux qu'on lui a réservé. Il en ressort que l'*Histoire des Canadiens-Français* constitue « le point de départ d'une démarche commémorative suivant laquelle Sulte transforme le culte des ancêtres en une célébration des élites nationales » (p. 84). Cette opération avait toutefois peu de chance de se réaliser sans la création de supports institutionnels et le soutien d'un réseau intellectuel. À l'aide d'un répertoire alphabétique dans lequel Sulte consignait par écrit le nom des personnes à qui il faisait parvenir ses travaux d'érudition, une source fabuleuse pour l'historien mais dont la fonction exacte demeure encore inconnue, Patrice Groulx parvient, dans la seconde partie de l'ouvrage, à reconstituer le réseau personnel de l'auteur et, plus largement, un réseau de « passionnés d'histoire » où se côtoient d'abord des gens de lettres, de loi et de religion puis, et de plus en plus, des spécialistes de l'histoire (archivistes, bibliothécaires et universitaires). Sulte et son réseau savant nous ramènent à une époque, incarnée en France par la figure d'Ernest Lavisse, où les visées de l'histoire et de la mémoire se confondaient, « le moment où le schème national portait tout entier l'entreprise historique et sa fonction identitaire » (François Dosse, *Paul Ricœur. Les sens d'une vie*, Paris, Éditions La découverte, 1997, p. 757). Dans la troisième et dernière partie, Groulx se penche sur la « grande tâche » de Sulte, soit son action dans le domaine de la commémoration publique, qui se donne chez lui, à travers notamment la Commission des lieux et monuments historiques et la création de monuments à la gloire de Trois-Rivières ou à la mémoire de Samuel de Champlain, comme le prolongement naturel de ses recherches historiques.

La posture théorique de l'auteur est dévoilée dès l'introduction – particulièrement élaborée – de l'ouvrage. Devant les discours qui opposent histoire et mémoire pour mieux ensuite en valoriser ou en dévaloriser l'un ou l'autre des termes, Patrice Groulx entend réinsérer la commémoration au cœur du processus de disciplinarisation de l'histoire : « [...] l'inflation de la commémoration de la fin du *xx*^e siècle est au fond la poursuite de la construction sociale de l'histoire au *xix*^e siècle » (p. 23). L'histoire est fille de la commémoration. Cette dernière n'est plus le contraire de l'histoire savante, mais l'une de ses conditions de possibilité. Au Canada français, elle participe à ce que Patrice Régimbald a déjà appelé la « construction d'une aire autonome de production et de transmission du savoir historique ».

Tout au long de son livre, Patrice Groulx tire habilement parti de l'étonnante richesse des archives et des correspondances de Sulte. L'ambition de reconstituer le réseau de ce dernier est toutefois modérée par les limites du carnet des destinataires. L'auteur presse le citron au maximum afin d'extraire tout ce qu'il peut de cette source unique, ce qui l'oblige parfois à des hypothèses prudentes ainsi qu'à s'éloigner du procédé narratif des deux autres parties. On ne s'étonne pas que la conclusion de l'ouvrage contienne l'énoncé d'un programme d'enquête plus vaste sur le champ de la mémoire au Québec et en appelle à des travaux supplémentaires sur la question.

L'économie générale de l'ouvrage peut également en dérouter quelques-uns, une situation que l'on peut aisément expliquer par la genèse du projet. Conçu à l'origine pour être plus modeste, ce dernier s'est bonifié à mesure que l'auteur découvrait les potentialités associées à son objet de recherche. Aussi, chacune des trois parties semble avoir été conçue pour se suffire à elle-même, ce qui peut être considéré comme une qualité en soi mais qui entraîne quand même quelques ruptures de ton ici et là.

On peut d'ores et déjà hausser cet ouvrage au rang des incontournables puisqu'il réussit l'exploit peu commun d'intégrer les acquis de la sociologie de la connaissance et de l'histoire culturelle sans rompre pour autant avec la tradition historique ou céder à un

relativisme radical. Il en résulte une compréhension plus complexe du processus de disciplinarisation de l'histoire au Québec, à tout le moins de ce qui le rend possible. Les historiens sortiront de cette lecture avec une certitude : les commémorateurs marchent désormais avec eux.

— Julien Goyette

Département des sciences humaines
Université du Québec à Rimouski

Gordon S. Wood. *The Purpose of the Past: Reflections on the Uses of History*. New York, Penguin Press, 2008. 323 p.

Si le passé n'appartient pas qu'aux historiens, les réflexions sur l'histoire, comme discipline, récit, genre, ne sauraient non plus appartenir qu'aux seuls « théoriciens » issus des études littéraires, de la sociologie ou de la philosophie. Fort heureusement, il arrive que les vieux praticiens de la discipline, ces vétérans restés imperméables aux modes du jour, mettent de côté leur recherche et tentent modestement de faire le point sur le métier d'historien. De telles réflexions sont utiles à l'historien « traditionnel », qui passe des années à décrypter des archives, à lire de vieux journaux et des revues oubliés, et qui conserve l'espoir un peu naïf de voir émerger de cette masse de documents originaux une reconstitution vraisemblable du passé. C'est que, devant cette prolifération de traités d'épistémologie, ce même historien en vient parfois à se demander, lorsqu'il lève la tête et jette un regard distrait sur cette production théorique, si ce qu'il fait à toujours du sens, si ses articles et ses livres sont toujours pertinents.

Grand historien de la révolution américaine, chef de file, avec Bernard Baylin, d'un renouveau en histoire des idées politiques, Gordon S. Wood a fait paraître au fil de sa longue et fructueuse carrière de nombreuses recensions sur une série de livres importants consacrés à sa période de prédilection. Plusieurs de ces essais publiés

dans des revues aussi prestigieuses que *The New Republic* ou la célèbre *New York Review of Books* viennent d'être regroupés à l'intérieur d'un seul et même ouvrage. Dans chacun de ses 21 textes publiés entre 1981 et 2007 et destinés à un public de non-initiés, Gordon S. Wood situe l'ouvrage dans son contexte historiographique et propose de riches réflexions sur la discipline. Par les thèmes qui sont abordés (histoire comparée, multiculturalisme, narration, présentisme, races et genres, postmodernisme, etc.), le livre offre un panorama très intéressant de l'historiographie américaine des dernières décennies. Celles et ceux qui ont beaucoup appris en lisant *That Noble Dream: The « Objectivity Question » and the American Historical Profession*, de Peter Novick, publié en 1988, y verront peut-être une suite. Si l'historien québécois et canadien ne pourra s'empêcher de faire des parallèles avec la recherche menée dans son pays, le principal intérêt du livre est cependant de proposer une riche méditation sur la discipline.

L'histoire académique qui s'est écrite au cours des dernières décennies, déplore Gordon S. Wood, n'intéresse plus que les spécialistes. De la vogue de l'histoire « sociale » des années 1970 à celle de l'histoire « culturelle » des années 1990, souvent promue par les mêmes historiens, les chercheurs se seraient éloignés du grand public. Avec ses techniques nouvelles d'enquête, ses séries statistiques, son hyperspécialisation et, plus récemment, ses concepts ésotériques empruntés, le plus souvent, aux études littéraires, l'histoire académique ne rejoindrait plus l'honnête lecteur, prêt à faire quelques efforts pour suivre une démonstration savante mais peu disposé à voir saccager une mémoire faite d'événements structurants et de mythes fondateurs auxquels il est souvent attaché et qui motive, dans bien des cas, un intérêt sincère pour le passé. Résultat, note Wood, le nombre de diplômés en histoire aux États-Unis n'aurait cessé de décliner, passant de 44 663 en 1970 à 16 413 en 1986 (p. 3). Cette histoire auto-référentielle, idiosyncrasique, jargonneuse, expliquerait le retour des grands récits épiques écrits, le plus souvent, par des historiens sans formation universitaire : un phénomène qui inquiète Wood.

L'histoire académique pourra retrouver son public et sa véritable pertinence en tant que discipline savante, pense l'historien, si elle renoue avec ses fondements humanistes. L'histoire ne serait pas une science sociale comme les autres, car son rôle n'est pas de généraliser des phénomènes politiques ou sociaux, ni de proposer des théories ou des lois sur l'agir humain. S'il arrive que le passé reconstitué par les historiens puisse fournir d'utiles enseignements sur le présent, l'historien ne saurait non plus faire figure de donneur de leçons. D'aucunes manières l'histoire ne devrait-elle être pensée comme la grande ennemie de la mémoire collective ou comme la discipline grâce à laquelle pourrait émerger un nouveau récit glorieux qui permettrait aux « exclus » d'hier et d'aujourd'hui de se libérer du carcan d'un passé étouffant. L'historien n'est en somme ni un homme de science vers lequel on pourrait se tourner pour prévoir l'avenir, ni un « critique culturel » à qui incomberait la tâche de déconstruire, ou de glorifier, un passé mis au service du présent.

Telle que Gordon S. Wood la conçoit, l'histoire permet de reconstituer, grâce à un travail patient et rigoureux, la contingence d'un passé que nous devrions toujours aborder comme s'il s'agissait d'un pays étranger. S'il faut éviter tout anachronisme, s'il importe de situer les valeurs, les idées et les actions, les gestes héroïques ou les aveuglements, dans leur contexte, c'est que les femmes et les hommes du passé étaient confrontés à des choix limités par des phénomènes complexes qui, souvent, échappaient complètement à leur entendement, mais que l'historien, avec le recul, peut rendre intelligible. Comprendre le passé dans toute sa complexité, c'est, selon Wood, prendre conscience des limites auxquelles sont confrontés les chefs les plus volontaires et ainsi réaliser le caractère tragique de l'expérience humaine. Contrairement aux sciences politiques ou à la sociologie, qui ambitionnent souvent de comprendre le monde pour mieux le transformer, l'histoire serait une discipline *conservatrice*, « *not in any contemporary political sense*, précise-t-il, lui qui écrit dans des revues de centre-gauche, *but in the larger sense of inculcating skepticism about people's ability to manipulate and control purposefully their own destinies* »

(p. 71). Cette conscience aigüe des limites, ce sens du tragique, au lieu de nous rendre pessimiste ou de nous faire sombrer dans le nihilisme, rendent généralement plus sage. Grâce à l'histoire, nous savons que les « idées » qui permettent de juger, de percevoir et d'interpréter le monde qui nous entoure, qui donnent sens aux actions que nous entreprenons, cheminent très lentement. Cette conscience historique nous rend aussi plus libres, car elle nous enseigne à nous méfier de celles et de ceux qui, en politique, nous promettent parfois mer et monde.

— *Éric Bédard*

Télé-Université

Université du Québec à Montréal

Éric Méchoulan. *La culture de la mémoire, ou comment se débarrasser du passé?* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008. 261 p.

Depuis un quart de siècle, les devoirs de mémoire issus des expériences génocidaires voisinent, comme si le passé devenait l'étalon de toute valeur, la marchandisation du patrimoine. Les sciences humaines n'échappent pas à ce tropisme du passé qui paraît voué à faire époque. Elles rivalisent d'inventivité pour décrire les voies retorses de la mémoire collective, les usages stratégiques d'un passé instrumentalisé et l'invention politique des traditions nationales. L'histoire culturelle, plus fortement sans doute que tout autre paradigme, définit à ce titre l'agenda de la recherche contemporaine, en intimant chacun de traquer, quel que soit son champ d'activité, la gestation et la circulation des représentations du passé dans l'espace du présent. Or, comme nous le rappelle Éric Méchoulan, « l'histoire culturelle doit commencer par l'histoire même de la notion de culture ». Cet avertissement arrive à point nommé. Certes, il ne s'agit pas de la première tentative pour rendre raison de l'impérialisme de la mémoire

dans le monde contemporain, mais les précisions conceptuelles qu'apporte cet ouvrage s'avèrent décisives à plusieurs égards.

Se ressaisissant de certaines intuitions qui tramaient son essai *Le livre avalé. La littérature entre mémoire et culture* (2004), Éric Méchoulan réunit ici neuf articles, dont la majorité a paru au cours de la dernière décennie dans des revues ou des ouvrages collectifs. Plus qu'un simple recueil d'interventions éparées, ce petit livre aux grandes ambitions entreprend de distinguer deux types de sociétés : l'une qui se soutient de la mémoire collective et qui définit la légitimité de ses champs d'activité en les inscrivant continûment dans le creuset de la tradition ; l'autre qui se constitue selon un vecteur historique d'autonomie et dont les valeurs fondatrices sont l'innovation et l'originalité. Certes, pareille typologie rappelle le partage ancien entre *communauté* et *société*, que l'on trouvait déjà à la fin du ^{xix}^e siècle chez le sociologue Ferdinand Tönnies, mais elle a la vertu de nous rappeler que ce que nous appelons aujourd'hui la mémoire n'a que peu à voir avec les formes de présentification du passé propres aux sociétés d'Ancien Régime : « Là où la culture s'impose aux dépens de la tradition, il existe, dès lors, une "culture de la mémoire", qui consiste à en élaborer les modes de figuration et les nouveaux dispositifs de mise en sens. Lorsque la communauté ne préexiste plus aux membres qui la forment, ce sont les individus qui ont, désormais, pour charge de l'inventer et de la fonder (en raison ou en utopie) avec les mutations qui touchent le rapport à la mémoire. »

À partir de ce couple conceptuel (mémoire/culture), dont chaque terme fonctionne comme un idéal type, cet ouvrage élabore, au fil d'analyses qui ne sont qu'à première vue disjointes, une réflexion fouillée sur les médiations mémorielles du temps historique. La poésie de Gérard de Nerval est l'occasion de déployer les paradoxes modernes de l'héritage ; Nietzsche, Bergson et Freud permettent d'éclairer l'entrelacement de l'événement et de la mémoire en régime de culture ; la lecture que Walter Benjamin propose de Victor Hugo donne à penser, parallèlement à la « mémoire du présent » défendue par Baudelaire, une « attente du passé » propre à la modernité ; le Parthénon

édifié à Nashville, Tennessee, souligne quant à lui le battement entre actualité et mémoire par lequel s'inventent les traditions; les œuvres de Georges Perec et Janett Cardiff illustrent les effets d'immédiateté et d'oubli dont dépendent les médiations du souvenir; l'œuvre du poéticien Paul Zumthor suggère une ontologie de la mémoire qui ne refuserait pas les virtualités de la tradition; la prégnance du thème de la blessure chez Fernand Dumont révèle les deux visages d'une « mémoire cultivée », à la fois comme dette et comme projet; la pratique du détournement chez Guy Debord circonscrit une manière de résistance au spectacle du passé sous la forme d'une politique de la citation; enfin, les palimpsestes narratifs d'un Jacques Ferron mettent en place un art de l'anachronisme, qui serait intelligence pratique du passé plutôt que simple mise à plat de la complexité temporelle du réel.

Si chacune de ces analyses vaut pour elle-même et jette une lumière érudite sur ses objets, la réflexion est orientée dès le départ vers des considérations éthiques et politiques qui lui donnent son unité véritable. En témoigne exemplairement la conclusion qui cherche à frayer une voie médiane entre « la passivité (ou l'infidélité active) de la réception mémorielle et l'activisme (ou l'innovation archivée) de la production culturelle ». Contre « l'idéologie des restes » qui nous accable et le « tourisme des souvenirs » auquel notre présent se complait, Éric Méchoulan en appelle à la création de styles de pensée, de formes de vie et de pratiques savantes où seraient engagées non seulement la *transmission de la vérité*, mais aussi la *vérité de la transmission*. L'efficace de la mémoire, qui offre la chance d'échapper à l'oubli de l'agir auquel souvent contraignent les usages apologétiques du passé, nous invite plus précisément à user de ce que les historiens considèrent comme un péché: l'anachronisme. Pour produire cet heureux déphasage temporel, il s'agirait pour l'histoire culturelle de reconnaître les lignes de temps divergentes que suivent des pratiques et des représentations pourtant contemporaines; pour la pensée politique, de revendiquer un art du contretemps qui démasquerait tout autant les fausses continuités que les semblants de rupture; pour la vie juste, enfin, autrement dit l'éthique, de renouer avec le sens du

kairos par lequel le présent se gonfle d'une attente passée pour réinscrire la constitution de soi dans le jeu des altérités du temps historique.

Reste le sous-titre de l'ouvrage, qui risque d'induire en erreur certains lecteurs. Car l'essai d'Éric Méchoulan n'a rien d'une défense de l'oubli ou d'une condamnation du poids que le passé exerce sur les vivants. Si la culture de la modernité a cru s'affranchir du passé, la résurgence des interrogations identitaires et des débats sur le sens du passé montre bien que ce dont on avait pensé se débarrasser est, du fait même de sa mise à l'écart, toujours en instance de retour. Mais rien ne revient aujourd'hui comme autrefois, il n'y a de répétition historique que de ce qui diffère. Justement, les exercices de lecture qui constituent cet essai mettent en place un dispositif conceptuel, dont la teneur philosophique est substantielle, qui permet de mieux comprendre les modalités d'action de la mémoire là où la culture s'y est apparemment substituée, c'est-à-dire là où l'on prétend se dégager de l'emprise du passé. Récusant tout à la fois l'hypermnésie qui nous est propre et l'actualité foisonnante du quotidien médiatique, Éric Méchoulan en appelle à « une autre manière de penser et de vivre la temporalité » qui s'articule aux différences tapies au cœur du devenir des sujets et des communautés. Ce n'est selon lui qu'en s'appuyant sur le passé que la différence du présent à lui-même se donnerait à voir; et c'est cette différence de soi à soi qui ouvrirait la possibilité à la fois éthique et politique d'une saisie du présent portée par les virtualités de la mémoire. En clair, il ne s'agit pas, contrairement à ce que laisse entendre le sous-titre, de se débarrasser du passé, mais bien de débusquer, dans le débarras des souvenirs, de quoi extraire le présent de son aveuglement consensuel et de se réappropriier à travers lui une puissance de penser et d'agir. C'est à cette condition que l'historiographie peut, comme le souhaitait Nietzsche, préserver son acuité critique.

— Jean-François Hamel
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal

Norman Hillmer et Adam Chapnick, dir. *Canadas of the Mind: The Making and Unmaking of Canadian Nationalisms in the Twentieth Century*. Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007. x-326 p.

Lorsque j'étais un jeune étudiant diplômé, *Nationalism in Canada* de Peter Russell était un de mes livres les plus utiles et les plus stimulants. Les vieux feuillets jaunis qui tombent encore de ses pages témoignent de mes nombreuses consultations antérieures, mais aussi de mon abandon de ce livre ces dernières années. C'est donc avec un intérêt peu commun que j'ai pris connaissance de *Canadas of the Mind*, publié sous la direction de Norman Hillmer et Adam Chapnick. Cet ouvrage promettait une nouvelle lecture de la nature et de la culture du nationalisme grâce à des recherches récentes et à un nouvel éclairage. Le titre, *Canadas of the Mind*, est invitant car il laisse entendre que seront révélées les constructions intellectuelles qui sous-tendent les expressions de l'identité. Hélas, *Canadas of the Mind* n'occupera jamais, dans ma bibliothèque, la place importante qu'y a tenue *Nationalism in Canada*. Cela ne veut pas dire que le livre de Hillmer/Chapnick n'est pas bon. En effet, les différents chapitres sont pour le moins honnêtes et, au mieux, stimulants et perspicaces. Il se peut que le livre fonctionne trop bien. Il rend la confusion, la précarité et, peut-être même, la non-pertinence du nationalisme canadien au ^{xxi}^e siècle. Presque tous les articles portent sur le passé, ce qui n'étonne guère dans un ouvrage historique. Mais à une ou deux exceptions près, les articles semblent paralysés par le poids du passé, parfaitement déconnectés du « concept de but national » auquel aspirait *Nationalism in Canada*.

À la sortie du livre de Russell, *The Invention of Tradition* n'avait pas encore été écrit et on avait tendance à interpréter plus littéralement les enjeux liés au nationalisme et aux identités collectives. En 1966, la quête d'identité au Canada était devenue une préoccupation majeure. Les années d'après-guerre avaient chamboulé les principales caractéristiques des deux grandes communautés linguistiques du pays. Les Canadiens anglais se sentaient de moins en moins britanniques,

et le lion britannique n'était plus que l'ombre de lui-même, contemplant le déclin rapide de son domaine. Les Canadiens français prenaient conscience du fait que le mode de vie pastoral était chose du passé et que dans le contexte d'une société urbaine industrialisée, ils ne pouvaient plus dépendre des institutions religieuses pour assurer les services sociaux et l'éducation. L'Empire et l'Église devaient s'effacer. Mais par quoi les remplacer? Telle était la question, et c'est à ce moment-là que la quête a commencé sérieusement. Anglophones et francophones se sont mis à afficher les signes qui les distinguaient le plus de leurs « adversaires ». Les Canadiens anglais prenaient plaisir à utiliser le « eh » en bout de phrase plutôt que le grognement américain « huh », puis à afficher un pacifisme international devant l'agressivité des Américains. Les francophones ont remplacé le signe décimal du point par la virgule et le symbole du dollar s'est retrouvé au bout du prix à payer plutôt qu'à l'avant, selon la mode française. Mais il y eut des réalisations beaucoup plus importantes dans les deux camps. En effet, la quarantaine d'années qui ont suivi ont vu un épanouissement culturel remarquable, autant chez les anglophones que chez les francophones. Le facteur déterminant du changement, toutefois, a été la démographie. Malgré l'omniprésence du sexe dans tous les aspects de la vie, les Canadiens d'origines française et anglaise n'étaient tout simplement plus féconds. L'immigration, provenant souvent des pays du tiers monde, a comblé le vide. Indépendamment de la langue, la société canadienne est devenue de plus en plus diversifiée, ce qui compliqua énormément l'élaboration d'une identité ou d'identités nationales.

Dans la conclusion sommaire de *Nationalism in Canada*, Peter Russell abordait la question de la diversité qui renvoyait alors directement à la question québécoise. Il a affirmé que [traduction] : « À tout le moins en matière de nationalisme, le fédéralisme canadien doit sûrement insister pour que la loyauté politique première du citoyen soit à l'égard de l'union fédérale, en tant que cadre national d'un État auquel appartiennent une multitude de nationalités ethniques. » Il importe de noter que le livre de Russell comprenait une contribution

en faveur du nationalisme québécois, rédigée par Michel Brunet. Par contre, *Canadas of the Mind* est muet sur cette question. Seule l'enquête révélatrice d'Alan Gordon sur la façon dont les Montréalais et les Québécois ont commémoré la Grande Guerre s'en inspire. Les anglophones se sont servis de la guerre pour confirmer leur identité nationale. Au contraire, les francophones ont entretenu une attitude ambivalente à l'égard de la Première Guerre mondiale en transformant les patriotes de 1837-1838, naguère considérés avec méfiance, en symboles de l'identité nationale. L'absence de toute discussion sur l'identité et le nationalisme québécois est probablement la plus grande faiblesse de *Canadas of the Mind*. On ne peut que le regretter sincèrement.

La discussion sur les identités minoritaires est principalement axée sur les Autochtones. Michael Behiels offre un résumé complet des manœuvres complexes par lesquelles les organismes autochtones ont cherché à obtenir la reconnaissance de la souveraineté autochtone au sein du Canada. Son article fait état de nationalismes rivaux, compliqués par l'existence de divisions dans les deux camps. En fin de compte, l'approche autochtone a échoué parce qu'elle était trop radicale. Un troisième palier de gouvernement, retirant des pouvoirs des gouvernements fédéral et provinciaux, mettait en péril la souveraineté de l'État canadien. Behiels semble croire que le projet autochtone ne répondait pas aux normes proclamées par Russell et, sans l'affirmer, il semble satisfait du dénouement. David Newhouse se penche sur une problématique similaire, mais en adoptant le point de vue autochtone. Il en tire des conclusions quelque peu différentes. Le débat portant sur les enjeux autochtones au Canada a connu une réorientation : les Blancs ne cherchent plus à assimiler les Autochtones, mais souhaitent leur attribuer un rôle constitutionnel distinct, ce qui témoigne de progrès remarquables. Selon Newhouse, ces changements favorisent nettement les Autochtones. Andrew Chung, un journaliste de Toronto dont le père est chinois et la mère, blanche, présente la seule autre analyse consacrée à l'identité minoritaire. Il est tiraillé entre deux identités, et ne sait trop comment réagir. Si sa contribution

est plus personnelle que savante, elle constitue néanmoins une présentation efficace du dilemme auquel sera confronté un nombre croissant de Canadiens à mesure que s'entremêleront les diverses communautés ethniques. Il faudra affronter, autant sur le plan national qu'individuel, les complexités relatives au façonnement d'une identité multiculturelle dans un contexte où la plupart des gens pensent – ne serait-ce que discrètement – en fonction d'une identité ethnique.

Plusieurs autres chapitres de *Canadas of the Mind* se penchent sur la dichotomie entre la loyauté à l'identité canadienne et la loyauté à une identité plus restreinte. James Opp examine les célébrations, tenues en 1955, du cinquantième anniversaire de l'Alberta et de la Saskatchewan et s'intéresse aux stratégies déployées par les gouvernements de ces deux provinces afin de stimuler un sentiment d'appartenance provinciale. À cette époque, l'attachement à l'identité nationale était trop fort pour que leurs efforts puissent être récompensés. Mais l'engagement des deux provinces dans les domaines de la culture et de l'identité a, en fin de compte, créé des loyautés qui ont fait concurrence à l'identification au Canada. Opp note que le nationalisme et les identités collectives se renforcent en temps de prospérité. Dans la province voisine de la Colombie-Britannique, la population et ses dirigeants n'ont cessé de se voir – parfois à contrecœur – comme Canadiens d'abord et Britanno-Colombiens ensuite, que l'économie soit bonne ou mauvaise. En examinant, sur une période de 131 ans, les arguments favorables à un traitement équitable de la Colombie-Britannique, Patricia Roy a découvert que le discours des leaders britanno-colombiens sur la séparation de la province était transitoire et ne pouvait compter sur un vaste appui public. Ce constat n'aurait pas étonné John Buchan, qui, sous le titre de Lord Tweedsmuir, a été le quinzième gouverneur général du Canada. Buchan reconnaissait que les identités « ne sont pas comme des chapeaux », pour employer l'expression de Linda Colley. On peut en porter plusieurs à la fois. Au cours de son mandat, il a fortement incité les Canadiens français et les immigrants à cultiver un fort sentiment d'appartenance nationale. La capacité de cultiver des

identités précises encouragerait le sentiment d'appartenance au Canada et un fort nationalisme canadien favorisait la loyauté impériale. En fait, Buchan a été un des premiers défenseurs du multiculturalisme au Canada. Ses idées portaient l'influence de ses racines écossaises et de son expérience de jeune fonctionnaire en Afrique du Sud. Il était donc aux antipodes de l'hégémonisme assimilateur des Anglais. La splendide analyse du parcours de ce remarquable vice-roi par Peter Henshaw fait voir les origines étonnantes d'une politique que plusieurs Canadiens considèrent aujourd'hui comme un de nos principaux traits nationaux.

Mais qu'en est-il de l'identité canadienne et du nationalisme qu'il engendre? Les quelques chapitres de *Canadas of the Mind* consacrés à ces deux questions donnent l'impression qu'il s'agit d'enjeux peu sérieux. Hector Mackenzie présente une bonne étude de la diplomatie canadienne au sein de la Société des Nations et des Nations Unies. Il montre notamment que l'internationalisme et les bonnes intentions ont généralement été supplantés par d'autres priorités. On peut se demander ce qui a poussé le gouvernement canadien à mettre fin à un siècle de maigres efforts pour documenter l'histoire militaire du Canada en inaugurant le nouveau Musée canadien de la guerre en 2005. Dans son aperçu soigné de la quasi-négligence officielle de l'histoire militaire, Roger Sarty présume que le gouvernement a répondu positivement à un nouvel intérêt de la part du public, mais il n'explique pas la décision soudaine de faire du MCG une installation aussi grandiose et prestigieuse. Si Sarty en soupçonne les raisons, il ne les divulgue pas. Le survol, par Stephen Azzi, de 150 années de nationalisme économique ne laisse aucun doute quant à l'inconsistance générale des objectifs et des approches en matière de politique. Il semble que le nationalisme économique soit intéressé et il suscite énormément d'hypocrisie parmi ses défenseurs. Robert MacDougall étaye cet argument dans son analyse de la création, en 1932, du réseau téléphonique transcanadien. Considéré comme l'achèvement patriotique d'un réseau de communications entièrement canadien, il a satisfait la Commission canadienne de radiodiffusion qui s'apprêtait

à offrir un contrat pour relier des stations radiophoniques dans un nouveau réseau. L'initiative n'a pas fonctionné et le contrat, avec ses revenus considérables, est allé aux réseaux télégraphiques ferroviaires des compagnies rivales.

En somme, pour se développer, le nationalisme doit être utile. Son but n'est pas nécessairement constructif, honorable, juste ou même partagé par plusieurs, mais il doit donner l'impression de l'être. Sinon, il est condamné à l'obscurité. Cette leçon a été bien retenue par Lorne Pierce, distingué éditeur de Ryerson Press de 1920 à 1960. Dans une habile reconstruction de sa carrière, Sandra Campbell démontre comment Pierce a fait la promotion des arts et des lettres canadiens pour favoriser un sentiment de nationalisme canadien. Ce fut un travail pénible et, à la fin, même les artistes et les historiens de l'art sollicités par Pierce se sont désintéressés de cette cause. Pour illustrer les changements que connaissent les mythes nationaux lorsqu'ils sont confrontés aux réalités contemporaines, Janice Cavell analyse les interprétations historiques de sir John Franklin et l'échec de son dernier voyage de découverte. Pendant presque tout le *xx^e* siècle, les auteurs canadiens qualifiaient sa tragédie d'héroïque, mais dans les études plus récentes, on blâme l'arrogance et l'ignorance eurocentriques de Franklin. Bien que Cavell voit en ce changement d'attitude un rejet du britannisme, changement inscrit dans la mentalité canadienne-anglaise, on peut tout aussi bien l'attribuer aux effets récents des causes environnementale et autochtone. L'utilité du nationalisme est au cœur de l'étude de Paula Hastings sur l'utilisation d'images et de personnalités canadiennes dans les publicités du début du *xx^e* siècle. Fondant son analyse sur des exemples concrets d'emballages et d'annonces publicitaires, Paula Hastings s'interroge – pas toujours de façon convaincante – sur la signification des images. Plutôt que de chercher à promouvoir un sentiment d'appartenance canadien, avance l'auteur, ces efforts publicitaires s'en inspiraient. Cette stratégie laisse entendre que le « texte » national auquel on se référait était largement connu et compris. Quel contraste avec la société actuelle où plusieurs Canadiens, incapables de nommer notre

premier Premier ministre, ou encore le Premier ministre actuel, sont heureux de faire leurs emplettes au American Eagle ou American Apparel et de consommer les produits congelés Europe's Best.

Les chapitres de *Canadas of the Mind*, écrits par un groupe diversifié d'universitaires, dont la moitié vient d'Ottawa, portent sur des sujets assez précis. Les contributions offrent divers points de vue sur l'élaboration de l'identité et du nationalisme canadiens, mais dans l'ensemble, les auteurs donnent l'impression que le nationalisme pancanadien est un phénomène du passé. C'est peut-être vrai. Lors de la compilation de *Nationalism in Canada*, la construction d'un nationalisme capable d'intégrer les aspirations des Canadiens de langue anglaise et de langue française était un projet urgent et palpitant. Les auteurs du livre de Russell, à quelques exceptions près, venaient de l'Université de Toronto et ils avaient tendance à explorer de larges pans de la réalité canadienne. Ces universitaires ne partageaient pas tous la même conception de la question du nationalisme, mais tous étaient d'avis qu'il s'agissait d'une question importante, trop importante pour être laissée aux « rhétoriciens romantiques ou aux politiciens chauvinistes ». Depuis ce temps, on a découvert que la meilleure façon d'assurer le confort des anglophones et des francophones au sein d'un même État était d'éviter les nationalismes par trop radicaux. Aujourd'hui, les deux groupes linguistiques tentent d'accommoder les minorités tout en maintenant une certaine cohésion. Il s'agit de défis considérables sans garantie de succès et cela présuppose une certaine forme d'identité « postnationale ». Ironiquement, il se peut que les anglophones et les francophones du Canada découvrent qu'ils ont besoin les uns des autres pour assurer leur propre viabilité.

— Peter E. Rider

Musée canadien des civilisations

Traduction : Henriette Levasseur, Musée canadien des civilisations

Pierre Pagé. *Histoire de la radio au Québec : information, éducation, culture*. Montréal, Fides, 2008. 488 p.

Fruit de plusieurs décennies de travail qui ont fait de son auteur l'incontestable spécialiste de son domaine, le livre de Pierre Pagé nous convie à la découverte de l'aventure passionnante, mais relativement peu connue, de la radiodiffusion en sol québécois. Jumelés à ceux de Renée Legris, d'Elzéar Lavoie et, plus récemment, de Marc Raboy, d'Alain Canuel et de Michel Filion, les travaux précédents de Pagé avaient déjà permis de reconstituer plusieurs pans de cette aventure. Il manquait pourtant encore une synthèse. C'est maintenant chose faite et la chose vaut d'être saluée.

L'ouvrage propose trente chapitres regroupés en cinq parties. Après la première (p. 25-65) consacrée aux origines mondiales et québécoises de la radio – du latin *radius*, rayon, car les ondes se propagent en cercles concentriques à partir de leur point d'émission –, vient le cœur du livre : deux longues parties englobant dix-huit chapitres au total et dédiées à l'information (p. 67-206) et à la fonction éducative et culturelle de la radio (p. 207-309). Pagé termine son *Histoire* par deux parties portant respectivement sur la musique (p. 311-369) et le théâtre (p. 371-417). À l'intérieur de chacune de ces parties, l'auteur suit un même plan chronologique qui donne au lecteur l'occasion de suivre pas à pas la transformation du médium radiophonique tout au long du xx^e siècle. S'ajoutent, au terme de cet exposé, une longue bibliographie, une minutieuse chronologie et un index onomastique détaillé qui, à eux trois, font plus de soixante pages.

D'emblée, l'auteur nous montre qu'en ce qui concerne la radiodiffusion, le Québec du tournant du xx^e siècle, loin d'être en retard – en ce domaine comme en tant d'autres... –, fut au contraire une terre de précurseurs et de visionnaires. Ainsi, en 1899, année où Guglielmo Marconi réalisa la première transmission outre-Manche de télégraphie sans fil (TSF), l'abbé Henri Simard expérimentait avec cette nouvelle technologie à l'Université Laval. En 1901, après que

Marconi soit parvenu à établir une première liaison transatlantique par TSF entre Poldhu, dans le comté anglais de Cornwall, et une colline voisine de St. John's – aujourd'hui appelée Signal Hill en mémoire de cet exploit –, Trefflé Berthiaume, propriétaire de *La Presse* et passionné de TSF, sacra l'ingénieur italo-anglais « homme du siècle », rien de moins. Trois ans plus tard, Berthiaume dota le toit de l'édifice de *La Presse* d'une antenne, faisant ainsi de son journal le cinquième quotidien au monde, et le premier au Canada, à opérer un système de TSF lui permettant d'aller chercher la nouvelle plus loin, plus vite. C'est à Montréal que la compagnie Canadian Marconi mit en ondes l'une des toutes premières stations expérimentales au monde, XWA, plus tard rebaptisée CFCF. Quant à Jacques-Narcisse Cartier, créateur en 1922 et premier directeur de CKAC, propriété de *La Presse*, c'est au cours d'une décennie passée à travailler aux côtés de Marconi lui-même qu'il avait appris son métier.

Des quelque cent ans de radiodiffusion québécoise riches en situations critiques, quelques moments clés me semblent s'imposer d'eux-mêmes : la guerre, d'abord, qui fut l'occasion de la naissance d'un véritable service de nouvelles à la Société Radio-Canada (SRC), mais aussi celle d'une propagande éhontée dans les fictions radio-phoniques et de la plus grave crise de légitimité à laquelle la SRC dut faire face à cause de la censure qu'elle pratiqua à l'approche du plébiscite de 1942 ; l'avènement de la télévision, ensuite, qui poussa une bonne partie des fictions (radiatoromans, radiothéâtres) à désertir et dont la popularité fulgurante obligea la radio à se réorganiser en fonction des moments de la journée où les auditeurs se trouvaient dans leur automobile ; la généralisation progressive de la bande FM à compter des années 1960, enfin, laquelle eut comme conséquence éventuelle de scinder la radio en deux genres distincts, à savoir une radio musicale en mode FM et le *talk radio* nourri de tribunes téléphoniques en mode AM. Je retiens également, entre autres anecdotes, celle, savoureuse, entourant la mort de l'ancien premier ministre Lomer Gouin en 1928. C'est CKAC qui ébruita la nouvelle en

primeur, à la suite de quoi *La Presse* – sa maison mère, faut-il le rappeler – titra : « Le poste CKAC donne la nouvelle ». Déjà, certains célébraient la convergence médiatique...

Il est dommage que ce remarquable livre n'ait inspiré à son auteur qu'une conclusion de cinq pages. La radio ne semble pas sur le point de mourir, mais Internet et la diffusion par satellite en ont profondément altéré le visage et le mode de fonctionnement. Le Web permet aux individus d'opérer leurs propres « stations » à partir de leurs domiciles et, de plus en plus, d'écouter leurs émissions favorites en pièces détachées, un extrait à la fois, tandis que le satellite leur offre la possibilité de suivre une même station tout au long du trajet entre Sept-Îles et San Diego. Muni d'une perspective dans la longue durée qui manque à d'autres, un spécialiste de l'histoire de la radiodiffusion aurait sans doute beaucoup à dire sur ces transformations. J'aurais donc voulu ici un Pierre Pagé un peu plus audacieux, osant délaisser le terrain de la stricte enquête historique pour celui de la prospective prudente. Les quelques coups de griffe qu'il assène au passage à CKAC pour s'être à toutes fins utiles sabordée – il faut lire l'ouvrage de Pagé pour prendre toute la mesure de l'importance historique de cette station et de la caricature d'elle-même qu'elle est aujourd'hui devenue – ne pèsent pas très lourd dans la balance.

Qu'à cela ne tienne, voilà un livre absolument captivant et qui – je m'offre ici en exemple et me risque moi-même à la prospective prudente – se révélera hautement apprécié par les chercheurs et les étudiants pendant de longues années encore.

— *Frédéric Demers*
Sudbury (Ontario)

RS

Une source de références essentielles
pour le Québec et le Canada français
depuis 1960

RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES

LES DÉFIS DU QUÉBEC
*Colloque du 50^e anniversaire de la
revue, les 29 et 30 octobre 2009*
Université Laval

En préparation
Le pouvoir médical – L'Altérité
– La religion au Québec
De nombreuses notes critiques

ABONNEMENT 2009 (Paiement en ligne possible)

Canada : ☐ Régulier : 55 \$ ☐ Organisme : 100 \$ ☐ Étudiant : 40 \$
(avec preuve)
Pays étrangers : ☐ Régulier : 80 \$ ☐ Organisme : 115 \$ ☐ Étudiant : 60 \$
(avec preuve)
Au numéro : ☐ 2009 : 22\$ ☐ Autre : 20\$

Nous absorbons les taxes lorsque requises TPS : R119 278 950 • TVQ : 1008 154 143 TV 0003

NOM _____

ADRESSE _____

_____ CODE POSTAL _____

TOTAL _____

PAIEMENT PAR CARTE

Chèque ou mandat ci-joint à l'ordre de Recherches sociographiques ☐ Mastercard

NUMÉRO _____ ☐ Visa

DATE D'EXPIRATION _____

SIGNATURE _____ DATE _____

RETOURNER À : Recherches sociographiques, Département de sociologie,
1030, avenue des Sciences Humaines, Université Laval, Québec, Canada G1V 0A6

PAIEMENT EN LIGNE

www.soc.ulaval.ca/recherchessociographiques/

Téléphone : (418) 656-3544 • Télécopieur : (418) 656-7390 • rechsoc@soc.ulaval.ca

ABONNEMENT À

MENS

Revue d'histoire intellectuelle et culturelle

<i>Étudiant</i>	20 \$ / 1 an	35 \$ / 2 ans
<i>Régulier</i>	25 \$ / 1 an	45 \$ / 2 ans
<i>Institution</i>	35 \$ / 1 an	70 \$ / 2 ans
<i>Abonnement de soutien</i>	50 \$ / 1 an	
<i>Régulier - étranger</i>	40 \$ USD / 1 an	
<i>Institution - étranger</i>	45 \$ USD / 1 an	



Paiement par chèque ou mandat-poste
à l'ordre de « Revue *Mens* ».

Revue MENS

Centre de recherche en civilisation canadienne-française

Université d'Ottawa, Pavillon Morisset

65, rue Université, pièce 040, Ottawa (On) K1N 6N5



Pour tout renseignement :

(819) 770-5695

