



*Espace artistique et modèle pionnier.
Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*

LOUISE VIGNEAULT

Hurtubise, Montréal, 2011
487 p.

François-Marc Gagnon

Espace artistique et modèle pionnier. Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle de Louise Vigneault, cette année, est un livre majeur, non seulement sur ces deux géants de l'art canadien, mais sur la définition même de l'art canadien à partir d'un modèle qu'on avait peu exploité avant elle, surtout à propos de Riopelle (1923–2002), le modèle du pionnier. On le voit, le propos est ambitieux. Il était déjà original

de rapprocher Thomson (1877–1917) et Riopelle, mais encore plus de leur trouver une affinité profonde. Se présentant l'un et l'autre comme une espèce de « trappeur » – le mot a eu une grande fortune à propos de Riopelle – ou d'aventurier nomade, ces deux artistes témoignent d'un nouveau type de rapport au territoire canadien, mais aussi incarnent un modèle inédit, à la fois en Europe et aux États-Unis, de pratique artistique.

Ce qui est remarquable dans l'approche de Louise Vigneault, c'est qu'elle situe son travail au-delà du déblaiement qu'on a souvent été obligé de faire entre la légende et la vérité, entre le mythe et les faits, à propos de ces deux artistes. Que n'a-t-on pas écrit sur la disparition mystérieuse de Thomson, sur son endurance physique, sur ses explorations solitaires des régions « sauvages » du Nord de l'Ontario ? Et que n'a-t-on pas dû vérifier sur toutes les fausses pistes sur lesquelles Riopelle s'était amusé à lancer ses historiens ? Si ce travail de démêlage était nécessaire, il n'en reste pas moins que la légende et les mythes autour de ces personnages auront été finalement plus influents que les faits sur la prise de conscience d'une culture spécifique au Canada, et qu'ils méritaient, comme tels, une analyse. C'est précisément la tâche à laquelle s'est vouée Louise Vigneault.

« . . . nous avons entrepris non pas de départager les éléments qui relèvent du mythe et de la réalité, mais de cerner plutôt la possible fonction de cette

construction dans l'imaginaire collectif, de déterminer de quelles manières les données biographiques, la démarche et les œuvres ont été intégrées aux mailles du tissu social, culturel et politique canadien, et ont fini par traduire les préoccupations, manifestes ou latentes, de la population » (p. 61).

Dans le cas de Thomson, cela a entraîné la lecture d'une multitude d'écrits moins intéressés à son art qu'à son caractère, moins à ses tableaux qu'à sa biographie. Cela a aussi obligé à mettre en veilleuse la critique d'auteurs comme David P. Silcox ou d'artistes comme Harold Town (1924–1990) qui ont dénoncé, à propos de Thomson et du Groupe des Sept, la mythification qui en a fait « une école macho, avant la lettre, de coureur des bois s'enfonçant dans la forêt pour compenser leurs débuts efféminés dans les écoles d'enseignement classique de l'art, ainsi que leurs emplois sans panache dans des ateliers de gravures commerciales¹ ». Ce que portait la légende, cependant, c'était une nouvelle définition de l'artiste, comme pionnier, comme nomade confronté à un espace auquel il était possible à tout Canadien de s'identifier. D'autant que le puissant modèle expansionniste américain rendait difficile, surtout en milieu anglo-canadien, la prise de conscience d'une manière d'être spécifique. Ainsi Sherrill Grace définissait la figure de Thomson par les caractères suivants : « *manliness, solitary independence, practical skill in the northern bush, sympathetic but*

*unsentimental intimacy with nature, silence and humility, and the curiosity and courage of the explorer . . .*² ». Cette figure, très différente du *trailblazer* américain, et n'ayant pas de correspondant en Europe, devenait une figure d'identification du Canadien. Il est vrai que le Canadien-français ne se reconnaît pas beaucoup dans ce portrait et que Riopelle, en choisissant la *persona* du trappeur, du chasseur, de l'aventurier qui le rapprochait de Thomson, sortait des cadres de la collectivité canadienne-française (préoccupée de survivance), quitte à les réintégrer vers la fin de sa vie, quand justement cet attachement au passé, à ce que Marcel Rioux appelait l'« idéologie de conservation³ », commençait à perdre du terrain dans l'imaginaire des Québécois.

Il ne faut pas réduire le propos de Louise Vigneault au seul problème de l'identité canadienne. Il court, dans toute son œuvre, une définition de l'avenir qui semble laisser loin en arrière nos problèmes d'identité nationale. Pour elle, le Groupe des Sept et Thomson avant eux d'un côté, et Riopelle de l'autre, ont fini par dégager leur œuvre de ses préoccupations nationales de départ, pour proposer, dans l'image de l'artiste pionnier, une prise de conscience de « la condition de l'individu confronté à son environnement, à lui-même et à sa responsabilité de mener seul sa destinée » (p. 78). Une sorte de « protomodernité ». Car peindre des régions « sauvages » encore « vierges de tout contact humain », c'était se situer bien avant tout nationalisme. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle

la peinture régionaliste du Québec n'a jamais été attirée par les terres vierges ou le Grand Nord. En peignant les villages, comme Clarence A. Gagnon (1881-1942) ou l'habitant, comme Suzor-Coté (1869-1937), on se situait beaucoup plus proche des temps présents.

Le cas de Riopelle est particulièrement éloquent de ce point de vue. Il n'a eu de cesse de désintriquer son œuvre de tout discours nationaliste et de proposer au contraire une affirmation de l'individu face à son destin, tout en définissant celui-ci comme le destin du chasseur et donc avec une tout autre relation au territoire que l'habitant ou le citoyen. L'artiste, en traversant l'espace canadien, devient le frère de tous ces migrants, refaisant à leur compte l'expérience des pionniers.

Les analyses de Louise Vigneault de la *persona* de Riopelle sont particulièrement intéressantes et stimulantes. Elle a pris au sérieux le paradigme de la chasse chez Riopelle⁴. Au lieu d'en être agacée, Louise Vigneault y a vu à la fois la clé du comportement de l'artiste et de ses stratégies artistiques. Dès son premier livre, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, elle nous livrait une première analyse du paradigme de la chasse dans la *persona* de Riopelle.

S'appropriant les habitudes du chasseur, Riopelle se donne alors comme règles de se contredire, de donner de fausses pistes, de tendre des pièges en tentant d'effacer ses propres traces. Aussi, l'audacieux qui s'aventure à le

questionner sur ses œuvres et sur ses intentions sera aussitôt tiré vers un autre univers . . . ⁵

Il n'y avait pas que son comportement à s'expliquer par cette référence à la chasse. Toutes ses stratégies picturales en étaient marquées.

. . . son emprunt à l'univers de la chasse répond à un besoin de renouveler sans cesse sa position et d'échapper à toute définition statique, afin d'affirmer le caractère changeant et complexe du réel⁶.

On connaît les constantes allées et venues de Riopelle du figuratif à l'abstrait et de l'abstrait au figuratif, toujours d'ailleurs à rebrousse-poil des tendances dominantes de l'heure. Cette analyse est reprise et amplifiée dans ce récent ouvrage.

Mais je m'en voudrais, en terminant cette recension, de ne pas dénoncer comme un scandale l'absence de reproductions de tableaux de Riopelle dans cet ouvrage majeur. Une note au verso de la page titre et qui risque de passer inaperçue tente d'expliquer cette lacune :

Les Éditions Hurtubise, de même que l'auteure, ont dû se résigner à ne pas représenter équitablement Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle dans cet essai puisqu'il n'a malheureusement pas été possible d'obtenir les autorisations requises pour

reproduire les œuvres de Jean-Paul Riopelle évoquées dans le texte, pas plus qu'un portrait de l'artiste, dans les délais nécessaires à la production. Nous remercions à l'avance les lecteurs de leur compréhension.

Il va sans dire que ce petit texte vise surtout l'absence de tableaux de Riopelle, puisque l'ouvrage comporte quatre excellentes reproductions de tableaux de Thomson (y compris *Froidure de novembre* qui montre un vol d'oies sauvages et permet du même coup de faire visuellement le lien avec l'œuvre de Riopelle) et un portrait de l'artiste, ainsi que la fameuse photo de Thomson photographié au Lac Canoe, Parc Algonquin. De Riopelle, rien d'équivalent. Cela est d'autant plus scandaleux que les moindres élucubrations de critiques d'art patentés, les moindres catalogues de marchands de tableaux ont droit à des présentations somptueuses, richement illustrées en couleur, pleine page, des œuvres de Riopelle. Alors que pour cette étude majeure, dépassant de loin tout ce qui a été écrit sur Riopelle depuis, on n'a pas trouvé le moyen de reproduire un seul tableau du maître ! C'est aberrant. Il faut dénoncer cette politique mesquine de droits d'auteur qui va confiner bientôt les chercheurs sérieux à ne s'occuper que des maîtres anciens, à ne plus pouvoir traiter d'art moderne ou contemporain, faute de fonds pour payer les droits d'auteur du peintre, de ses descendants, voire de leur photographe ! Qu'on taxe les utilisations

purement commerciales des images passe encore, mais les travaux qui sont fondés sur des recherches exhaustives et étendues, comme c'est le cas pour le livre de Louise Vigneault, et qui, en conséquence, donnent à comprendre les peintres et leurs œuvres sous un jour nouveau, devraient bénéficier d'exemptions. Tout le monde y trouverait son profit, y compris les artistes eux-mêmes. Que gagneront-ils à ce qu'on ne puisse plus parler d'eux autrement que dans des textes promotionnels et publicitaires ?

NOTES

- 1 Harold TOWN et David P. SILCOX, *Tom Thomson: The Silence and the Storm*, Toronto, McClelland and Stewart, 1977, cité p. 64 dans Louise VIGNEAULT, *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal, HMH, 2002.
- 2 Sherrill GRACE, *Inventing Tom Thomson*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2004, p. 3, cité par VIGNEAULT, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, p. 70.
- 3 Marcel RIOUX, *La question du Québec*, Montréal, Parti-pris, 1977, p. 88 et suiv.
- 4 Guy Robert, au contraire, avait tendance à ne pas y attacher d'importance et faire de Riopelle « un pacifique dilettante de la forêt », plutôt qu'un vrai chasseur. Voir son *Riopelle ou la poétique du geste*, Montréal, Éditions de l'homme, 1970, p. III.
- 5 VIGNEAULT, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, p. 295.
- 6 *Ibid.*, p. 298.