

## A. Y. Jackson, régionaliste québécois?

François-Marc Gagnon

Volume 21, numéro 1-2, 1994

Représentation et identités culturelles  
Representation and Cultural Identity

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1072665ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1072665ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Gagnon, F.-M. (1994). A. Y. Jackson, régionaliste québécois? *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 21(1-2), 60–70.  
<https://doi.org/10.7202/1072665ar>

### Résumé de l'article

When visiting Québec, A. Y. Jackson was tempted by motifs which are traditionally attributed to the Québec regionalist school. The fact that he drew, on the suggestion of Clarence A. Gagnon, the illustrations of Adjutor Rivard's *Chez Nous*, a regionalist publication if there ever was one, demands explanation. The author's thesis is that both the Québec regionalists (Clarence A. Gagnon above all) and A. Y. Jackson concurred in a touristic view of Québec. Their common enthusiasm for the Charlevoix region, to which Jackson succeeded in attracting Arthur Lismer, could be compared to Gauguin's enthusiasm for Pont Aven. Both shared what D. MacCannell has called a "modernistic fascination for the premodern" and should be seen in the same "modernistic" perspective. Even the "direct" style adopted by Jackson seemed to substantiate this *rapprochement*.

# A. Y. Jackson, régionaliste québécois?

FRANÇOIS-MARC GAGNON, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

## Abstract

When visiting Québec, A. Y. Jackson was tempted by motifs which are traditionally attributed to the Québec regionalist school. The fact that he drew, on the suggestion of Clarence A. Gagnon, the illustrations of Adjutor Rivard's *Chez Nous*, a regionalist publication if there ever was one, demands explanation. The author's thesis is that both the Québec regionalists (Clarence A. Gagnon above all) and A. Y. Jackson concurred in a touristic

view of Québec. Their common enthusiasm for the Charlevoix region, to which Jackson succeeded in attracting Arthur Lismer, could be compared to Gauguin's enthusiasm for Pont Aven. Both shared what D. MacCannell has called a "modernistic fascination for the premodern" and should be seen in the same "modernistic" perspective. Even the "direct" style adopted by Jackson seemed to substantiate this *rapprochement*.

Il paraît que le concept de «régionalisme» en peinture canadienne n'est pas très clair. Virginia Dixon, qui lui avait consacré un article du *Journal of Canadian Art History*, alors qu'elle était étudiante en maîtrise à l'Université Concordia, déplorait l'absence de définition du terme chez les historiens d'art anglophones qu'elle avait consultés<sup>1</sup>. Comme elle l'avait remarqué, il arrivait à ces auteurs de se référer aux artistes de l'*American Scene Painting* pour caractériser certains de nos peintres canadiens anglais rattachables à cette tendance. Carl Schaefer se voyait ainsi rapproché de Charles Burchfield et Charles Comfort, de Grant Wood. Fallait-il voir dans ces rencontres une simple convergence stylistique ou bien le partage d'une même idéologie dans laquelle le rejet de l'influence européenne, articulée puissamment par Thomas Hart Benton aux États-Unis, devait tenir une large part? La question demeurait ouverte, de même que celle de la spécificité canadienne du phénomène. En quoi ce «régionalisme» canadien-anglais se distinguait-il de son épigone américain?

Le concept de «régionalisme» se précisait sensiblement quand on l'appliquait à une certaine peinture québécoise qui avait fleuri juste avant la montée de l'avant-gardisme et qui avait peut-être trouvé sa meilleure expression dans l'œuvre de Clarence A. Gagnon. Dans le contexte polémique des années quarante, le régionalisme, souvent confondu avec l'«académisme», était perçu par la négative, comme l'antipode de l'«art vivant»<sup>2</sup>. Il représentait la profonde ornière de laquelle tous les modernistes aspiraient à sortir, condition *sine qua non* de leur accession à des valeurs vraiment universelles et contemporaines. Quand Jean-Charles Harvey, cité par Virginia Dixon, manifestait son ennui devant les sempiternelles représentations de l'«habitant» avec sa «ceinture fléchée», il s'opposait au «régionalisme»<sup>3</sup>; quand Jacques de Tonnancour déclarait que «tant que nous chercherons à *faire canadien* nous n'aurons pas d'art canadien. Nos traîneaux rouges ne nous y mèneront pas», il s'opposait au régionalisme<sup>4</sup>; quand Paul-Émile Borduas décidait

que la meilleure façon d'être canadien était «encore de l'être sans y penser»<sup>5</sup>!, il abolissait toute velléité de «régionalisme».

Pour les peintres et les critiques modernistes des années quarante, le régionalisme correspondait à une peinture qui cherchait consciemment à refléter une identité nationale, en l'occurrence celle des canadiens-français; qui définissait son projet fondamental par des sujets à traiter plutôt que par des préoccupations formelles et donc qui se détachait du modernisme, en demeurant fidèle à des procédés académiques; qui croyait avoir trouvé ses sujets de prédilection dans la vie rurale, la classe paysanne étant la seule à avoir gardé à ses yeux assez d'authenticité pour servir ce propos élevé; qui s'inquiétait de la «modernisation» des campagnes, préférant montrer l'«habitant» dans sa berline tirée par des chevaux que le fermier sur son tracteur; qui tournait le dos au milieu cosmopolite des villes; bref, qui se réclamait d'une idéologie passéiste, en complète contradiction, surtout dans la période de l'entre-deux-guerres, avec la modernisation du Québec et avec son urbanisation croissante et qui s'entêtait dans une attitude chauvine, quand l'heure était à l'internationalisme.

On serait tenté de reconnaître dans tous ces traits le reflet de ce que Marcel Rioux appelait l'«idéologie de conservation». On sait que le sociologue caractérisait ainsi l'idéologie dominante au Québec, depuis la montée de l'ultramontanisme jusqu'au régime duplessiste inclusivement, définissant l'identité québécoise par les valeurs que le peuple québécois avait su «sauvegarder» après la Conquête anglaise: le catholicisme, la langue française (déclarée «gardienne de la foi», parce que facteur de séparation d'avec la majorité anglophone du continent nord-américain) et un certain nombre de coutumes rurales et d'habitudes alimentaires permettant au «vrai» québécois de se manifester. Pour Rioux, cette idéologie qui se justifiait peut-être au lendemain de la Conquête, était devenue un frein à partir des années quarante, quand le besoin de «rattraper» le mouvement de la pensée universelle devint impérieux pour l'*intelligentzia* québécoise.

Ainsi caractérisé, surtout ainsi associé à l'«idéologie de conservation», le régionalisme pictural québécois pouvait bien sembler mériter toutes les condamnations des modernistes. Il était devenu la pierre d'achoppement sur la voie du progrès, l'ennemi à abattre. John Lyman prit la tête du mouvement et, en quelques années, le régionalisme québécois passa de mode.

Le présent article voudrait rouvrir le procès du régionalisme québécois et au moins jeter quelque doute sur les «condamnations» qu'il est devenu habituel de prononcer à son endroit. Mais il désire le faire d'une manière un peu détournée qu'il importe d'expliquer d'entrée de jeu. Dans la foulée de la grande exposition, *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*, tenue au Musée des beaux-arts du Canada du 13 octobre au 31 décembre 1995, nous avons été amené à revenir sur l'œuvre «québécoise» d'une figure en général peu associée au régionalisme, Alexander Young Jackson (1882-1974). De tous les membres du Groupe des Sept, A.Y. Jackson est sans contredit celui qui a le plus circulé et le plus peint au Québec. «*I do not know how many Quebec canvases I have painted*», écrivait-il dans son autobiographie. «*I have worked in villages on both the north and the south shores of the St. Lawrence. In thirty years I missed only one season, the year I was teaching at the Ontario College of Art*»<sup>6</sup>.

Or, il ne faut pas pratiquer longtemps l'œuvre «québécoise» d'A. Y. Jackson, surtout si l'on prend en compte non seulement sa peinture mais aussi ses dessins<sup>7</sup>, pour trouver à toute cette production une forte saveur «régionaliste», au sens défini plus haut. Bien plus, Jackson ne fut pas le seul anglophone, ni même le seul membre du Groupe des Sept, à avoir traité des sujets régionalistes. Il est arrivé à Arthur Lismer d'être tenté par les mêmes thèmes. Comment rendre compte de cette ressemblance ? Il n'est en effet guère concevable que Jackson ou Lismer aient pu partager même de loin l'idéologie de conservation qu'on est tenté d'attribuer à leurs collègues régionalistes québécois, notamment à Clarence A. Gagnon. S'ils sont venus au Québec, s'ils y ont exploité les mêmes sujets que les régionalistes, c'est qu'ils les trouvaient pittoresques, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire dignes d'être peints. S'ils se sont enthousiasmés en particulier pour la région de Charlevoix et ont souhaité, comme leurs amis canadiens-français, sa conservation dans son état originel, c'est parce qu'ils partageaient les mêmes intérêts qu'eux. L'accord entre le régionalisme de Clarence A. Gagnon et celui d'A. Y. Jackson semble si complet qu'on ne peut pas ne pas s'y arrêter.

L'une des principales motivations de Jackson, lors de son second séjour prolongé à Baie Saint-Paul en 1924, était la recherche de motifs pour l'illustration du livre d'Adjutor Rivard (1868-1945), intitulé *Chez nous*, traduit en anglais

par W. H. Blake avec le sous-titre *Our Old Quebec Home*, et publié en octobre 1924, chez McClelland & Stewart, à Toronto. Or, s'il est une publication typique du régionalisme littéraire québécois, c'est bien *Chez nous* d'A. Rivard! On sait que son auteur s'était fait le champion des traditions dialectales du Québec. On lui doit entre autres un fameux *Glossaire du parler français au Canada*, publié en collaboration avec L. P. Geoffrion à Québec en 1930.

C'est dans l'édition torontoise de *Chez nous*, que l'on retrouve onze «decorations» d'A. Y. Jackson qui consistent en autant de vignettes encadrées d'un trait de plume irrégulier, de format tantôt carré tantôt plus allongé. Si l'une d'entre elles, à la page 63, semble tout à fait conforme à ce que nous savons de la manière de Jackson, car elle représente des champs enneigés, en partie masqués par une grange au premier plan, le long d'un chemin de campagne qui suit les bosses et les creux des collines avoisinantes; les dix autres traitent de thèmes plus rares dans son œuvre mais très typiques des régionalistes québécois : une vieille maison de pierre (en frontispice), un laboureur et ses chevaux (p. 21), une mère à genoux près d'un berceau (p. 35), des toits enneigés sous les étoiles (p. 47), un vieux moulin en ruines et deux petits pêcheurs (p. 81), des vaches rentrant à l'étable le long d'une forêt (p. 101), un «quêteux » (p. 129), une croix de chemin (p. 157), un vieux capitaine près de sa goélette (p. 189) et un champ à moitié labouré avec les manches d'une charrue (p. 199). L'importance donnée aux personnages, aux animaux, aux travaux et aux joies de la ferme étonne dans cette production qui se démarque en effet si peu par ses thèmes de celle des régionalistes québécois.

Jackson a raconté comment il en était venu à ce projet. On ne s'étonnera pas de trouver Clarence A. Gagnon mêlé de près à l'entreprise.

*Clarence Gagnon had a book of essays by Adjutor Rivard which he greatly admired; he thought an English edition of the book should be brought out. After reading the essays I agreed with him. I suggested to a Toronto publisher that his house should publish the book and he agreed on condition that W. H. Blake would undertake the translation. Blake was very happy to do so and I was asked to make, as illustrations, a series of chapter headings. I made them while in Baie St. Paul and sent them to the publisher but received no acknowledgement from him. I wrote to Jim MacDonald, who went to the publisher's to inquire after them, and was told that the drawings were no good [...]. When I returned, I saw the man in charge of production. He had an edition of Maria Chapdelaine with drawings by Suzor-Coté. "Why can't you do something like that?" he asked me. I said, because I wasn't Suzor-Coté [...]. He went over my drawings and pronounced them poor. When the*

*book finally came out, only a few of the drawings were used, not as chapter headings but on blank pages as illustrations. In spite of his misguided efforts, the book was a real success. Many of the drawings were reproduced in a review of Chez Nous in The New York Tribune.*<sup>8</sup>

Si on ne sent pas, dans l'autobiographie de Jackson, la même sympathie pour Clarence A. Gagnon que celle qu'il vouait à Albert H. Robinson (1881-1956) ou à Fred Banting<sup>9</sup>, il n'en reste pas moins que Jackson semble bien avoir eu une certaine admiration pour le personnage et pour ses idées. Voici ce qu'il écrivait à propos de Gagnon dans *A Painter's Country* :

*While Robinson and I, in our paintings, accepted all the contemporary types of buildings which made the old Quebec villages a jumble, Gagnon, steeped in the traditions of Quebec, in his compositions would replace the new wooden boxes with old houses of which he made many studies. He told the farmers around Baie St. Paul that the Quebec Government was going to pay them to preserve their old houses and barns. It was not true, but it should have been [...].*

*Gagnon had a project for creating a Canadian village near Montreal by buying up old houses, reconstructing them and furnishing them with everything made in Quebec. It was a grand idea and should be carried out.*

Si Jackson distinguait son approche et celle de Robinson de la manière de Gagnon, en qualifiant la leur comme plus près des faits et celle de Gagnon de plus idéaliste, il n'en reste pas moins qu'il déplorait comme lui la modernisation du Québec.

*Some of the villages where we painted are no longer of any interest to the artist. Now that the roads are cleared of snow, motorcars and trucks run all winter; the sleigh has disappeared. In the houses the shingle roof is now aluminium, asbestos sheeting covers the walls, and the oil furnace has done away with the woodpile. "Les voyageurs de commerce", who used to support the hotels in the villages, now cover the country by car, and most of the small hotels have disappeared.*

D'ailleurs cette lamentation, Jackson l'appliquait à ses propres intérêts dans la région : «*I made paintings of a great many barns, of which the one in the Art Gallery in Toronto is the best known. These barns disappeared shortly after I made the painting*»<sup>10</sup>.

Comment rendre compte alors de cette rencontre, par delà nos «deux solitudes», du peintre du Groupe des Sept avec le champion du régionalisme québécois? Il nous semble que, pour répondre à cette question, il faille situer l'activité de Jackson et celle des régionalistes du Québec, spécialement leur fréquentation de la région de Charlevoix,

par rapport au phénomène massif du tourisme dont Dean MacCannell<sup>11</sup> nous a appris à démonter les mécanismes et les fonctions. À l'origine de toute activité touristique, on trouverait la distinction entre la modernité (que l'on quitte) et la pré-modernité (que l'on visite). Ce qui serait caractéristique d'un pôle d'attraction touristique selon notre auteur serait la capacité d'un lieu de créer un effet de contraste entre l'endroit visité et l'environnement habituel du touriste. Ce dernier cherche des paradis encore peu touchés par la civilisation, sinon des plages désertes ou des forêts vierges, du moins des lieux paisibles où la vie a un rythme moins rapide et moins nerveux qu'à la ville. MacCannell a proposé une typologie des sites d'attraction touristique. Inutile de la reprendre telle quelle ici. Qu'il suffise de dire que le comté de Charlevoix a semblé à nos peintres rencontrer tous les critères d'une véritable région touristique.

Il nous paraît plus intéressant de relever, à sa suite, qu'aucune structure sociale, même pas la division en classes, n'a fait l'objet d'un renforcement aussi marqué que la distinction idéologique entre modernité et non-modernité. Les traités internationaux et le partage du monde en blocs ont rendu manifestes la distinction entre les nations développées et celles en voie de l'être, c'est-à-dire celles encore incapables de pourvoir à leur propre défense. Les états modernes forment des spécialistes du développement, les organisent en équipes et les envoient dans les pays pauvres qui sont dès lors identifiés comme incapables de résoudre leurs propres problèmes. Le fait d'être en mesure de fournir ce type d'aide, sous cette forme ou sous une autre, devient une des conditions permettant de revendiquer le statut de nation moderne, comme la dépendance vis-à-vis de cette aide est le plus sûr signe qu'une nation n'a pas encore atteint un tel statut. L'habitude de tenir des statistiques sur la mortalité infantile, sur le taux d'alphabétisation, sur le revenu *per capita*, etc. constitue une autre façon de séparer le monde moderne du monde qui ne l'est pas encore. La version occidentale de cette pratique consiste à tracer une «ligne» — la *poverty line* — entre ceux qui, dans une société moderne donnée, peuvent se considérer comme des citoyens à part entière bénéficiant des dernières retombées du progrès et leurs concitoyens moins fortunés, qui sont plutôt les victimes de cette même société, et qu'un dénuement certain maintient dans des conditions matérielles plus précaires. Cette dernière remarque est spécialement pertinente dans le cas qui nous occupe, puisque les régions rurales éloignées comme le comté de Charlevoix ou la Gaspésie étaient et sont souvent restées en deça de la «ligne de pauvreté».

*Interestingly, the best indication of the final victory of modernity over other sociocultural arrangements is not the disappearance of the non-modern world, but its artificial*

Figure 1. A. Y. Jackson, *A Quebec Village (Cacouna)*, 1921, huile sur toile, 21 1/4 x 26 po., s.b.g. : «A Y JACKSON» (crédit photographique: Musée des beaux arts du Canada, Ottawa, cat. n° 1812).



*preservation and reconstruction in modern society. The separation of non-modern culture traits from their original contexts and their distribution as modern playthings are evident in the various social movement toward naturalism, so much a feature of modern societies : cult of folk music and medicine, adornment and behavior, peasant dress, Early American decor, efforts, in short, to museumize the premodern*<sup>12</sup>.

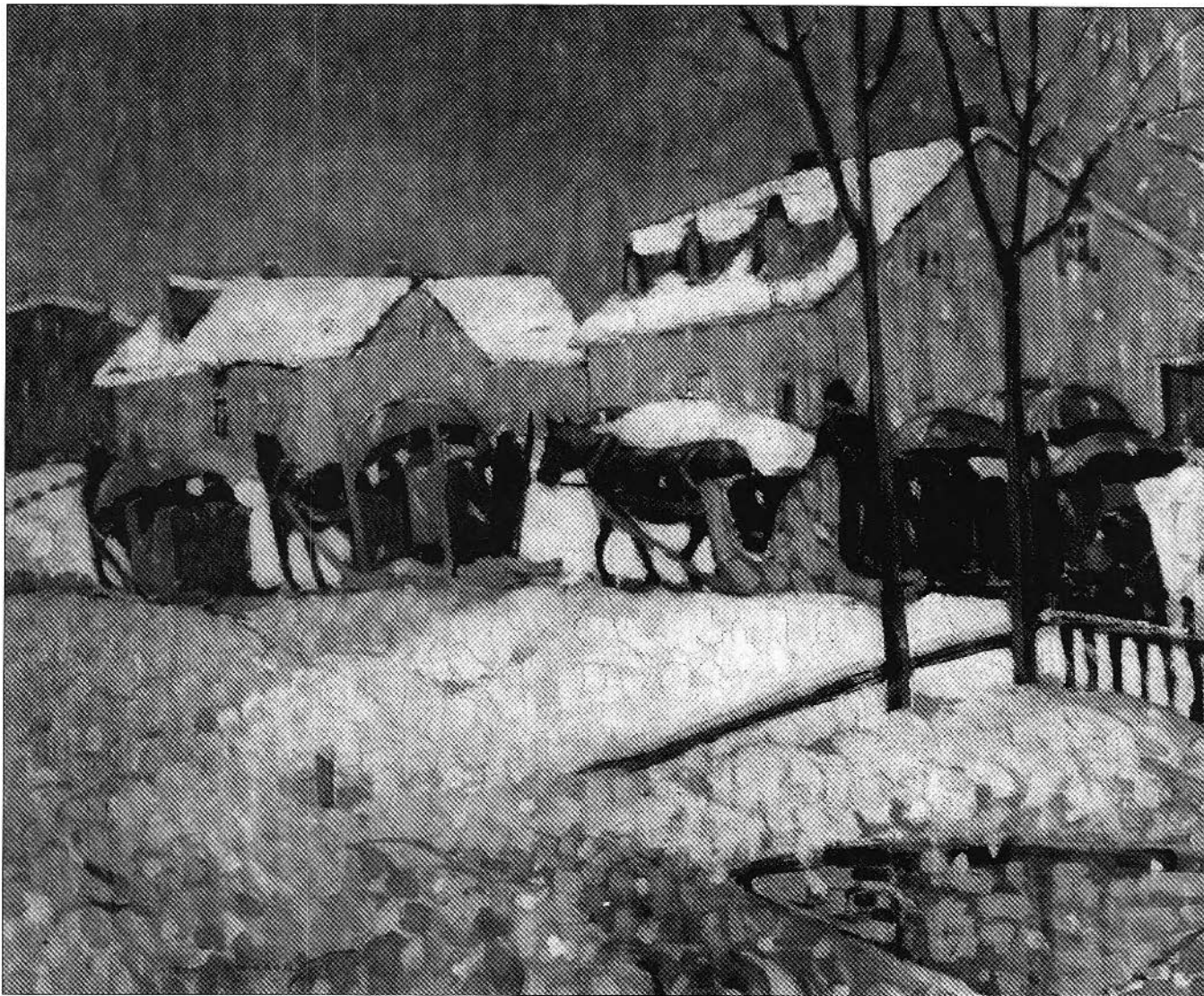
Quand Gagnon rêvait de reconstituer un ancien village canadien sur le Mont-Royal — on l'a vu, Jackson était au courant de ce projet et y faisait allusion dans la citation que nous rapportions plus haut — à quoi rêvait-il sinon «*to museumize the premodern*»? Qu'était, par ailleurs, A. Y. Jackson arpentant chaque année la région Charlevoix, sinon un touriste à la recherche d'un passé en représentation?

Jackson consacre tout le huitième chapitre de son autobiographie à ses séjours au Québec. Il s'agit bien sûr d'un texte-clé pour comprendre le projet pictural québécois de Jackson. On ne peut pas ne pas être frappé en le lisant par l'insistance de l'artiste à indiquer avec toutes les précisions

souhaitables le genre d'accueil qu'il avait reçu dans chacune des localités visitées. Autant il demeure vague sur les dates, autant il se montre précis sur le nom des familles qui l'hébergent ou sur la présence ou l'absence d'hôtels, selon les endroits.

On chercherait en vain, dans *A Painter's Country*, la date — février 1921<sup>13</sup> — de son premier séjour dans le bas du fleuve. Mais il suffit de parcourir son texte pour savoir où Jackson trouva à se loger durant cette première visite. «*Someone told me about a farm below Rivière du Loup where the family took in boarders. Their name was Plourde, and their farm was half a mile from the St. Lawrence River...*»<sup>14</sup>. On apprend ensuite que, bien que généreuse, l'hospitalité des Plourde tournait court au chapitre des loisirs : «*in the evening we played cards*». On comprend aussi que la ferme des Plourde ne fut que le point de départ d'une série d'excursions qui lui firent découvrir enfin le village de Cacouna (fig. 1), situé à deux milles à l'est de la maison de ses hôtes, précise-t-il, qui s'avéra non seulement très pittoresque mais

Figure 2. Albert H. Robinson (1881-1956), *Returning from the Easter Mass*, 1922, huile sur toile, 27 1/2 x 33 1/2 po., s.d.b.g. : «Albert Robinson. 22» (crédit photographique: Art Gallery of Ontario, Toronto, cat. n° 841).



qui avait l'avantage de donner sur le fleuve. Après quelques semaines passées chez les Plourde donc, Jackson les quitte et s'installe à l'Hôtel de Cacouna, tenu par les Lafleur. Apparemment, les loisirs n'étaient pas mieux organisés à cet endroit que chez les Plourde : «*Evenings were dull as there was nothing to do*». N'y tenant plus, Jackson écrit à son ami Robinson le suppliant de venir lui tenir compagnie. «*[...]and to my joy he arrived one evening. There was something about Robinson that melted all reserve as the frost disappears when the sun rises. Monsieur Lafleur and Madame beamed at their new guests*»<sup>15</sup>.

Né à Hamilton de parents montréalais, Robinson se décrivait lui-même comme un vrai «*pea souper*». Il était parfaitement bilingue et vécut ses derniers jours à Montréal. Il fit la connaissance de Jackson peu de temps après son installation dans cette ville. Durant la première guerre mon-

diale, Robinson s'engagea comme inspecteur des munitions et travailla en 1918 au Canadian War Memorial. Ce n'est donc qu'après la guerre qu'on le retrouve dans la région de Charlevoix durant les années vingt.

Soulevant la curiosité des habitants qui les prirent pour des «*espions*» — ce qui est bien la dernière chose que l'on pourrait imaginer durant cette période de l'entre-deux guerres — les deux peintres «*moved about the country sketching*». C'est à Cacouna, nous apprend Jackson, que Robinson peignit son fameux tableau *Returning from the Easter Mass* (fig. 2), ou plutôt qu'il fit les études préparatoires à ce tableau, réalisé en atelier l'année suivante. Pour Jackson, «*this was the first time I painted in the French part of Quebec; I was to continue going back there for many years*»<sup>16</sup>. La saison terminée, Jackson retourna à Montréal, puis à son atelier de Toronto.

En mars 1922, les deux peintres se trouvaient de nouveau à l'œuvre sur la rive sud mais à Bienville, en face de Québec. Le logement était encore plus problématique à cet endroit qu'à Cacouna, le village n'offrant ni hôtel ni pension. Robinson et Jackson aboutirent chez une veuve qui prenait parfois des pensionnaires et firent bientôt partie de la famille. «*There was something about these associations that touched the heart. They were poor yet they sought no advantage for themselves*»<sup>17</sup>. Une fois de plus, Jackson nous renseigne sur ses hôtes, la gentillesse de leur accueil et les aménités du lieu.

Nous n'avons pas encore relevé dans le texte de Jackson les notations sur la nourriture — cette autre préoccupation touristique par excellence —, mais elles s'y trouvent tout autant. Ainsi est-il question du pichet de crème et de quelques autres spécialités hautes en calories, sur la table des Plourde : «*chicken and maple syrup were much in evidence, and I found the diet rather rich*»<sup>18</sup>; du ragoût auquel Madame Lafleur donnait un coup de cuillère de temps en temps; du menu à la ferme de Bienville : «*Our meals were somewhat haphazard; it was alternately feast and famine. When we paid our board there will be a string of youngsters rushing out to the dairy to get a quart of cream, to the butcher's for chops, to the baker's for cakes; a day or two later the meals would drop off to pork and potatoes...*»<sup>19</sup>.

On pourrait ne trouver dans ces notations de Jackson que peu d'intérêt, sinon peut-être la preuve d'un esprit concret, s'arrêtant à une foule de détails, qui, à première vue, ne semblent pas avoir grand rapport à sa peinture. En réalité, il faut y voir l'émergence d'une nouvelle image de l'artiste canadien, celle qui articule l'expérience de la peinture aux pérégrinations du touriste. De quel point de vue en effet, sinon celui du visiteur circulant dans une région éloignée, toutes ces remarques prennent-elles du sens? N'est-ce pas pour le touriste que ces questions de logements, de loisirs en soirée, de distances à parcourir pour atteindre des sites jugés pittoresques s'avèrent cruciales?

C'est lorsqu'il passa sur la rive nord du Saint-Laurent, en 1923, que Jackson trouva l'attraction qui allait le transformer en touriste assidu de la région de Charlevoix. Pousant ses racines «*deeper and deeper in the soil of old Quebec*», selon les termes de Fred Housser<sup>20</sup> décrivant les activités du Groupe des Sept comme celles d'une bande d'arpenteurs «*covering ground*», Jackson s'installa à Baie Saint-Paul où il passa quelques mois : de la mi-février à la mi-avril. Il retrouvait là Gagnon, qui y possédait une maison et où il travaillait depuis 1915<sup>21</sup>. Des lettres écrites alors à des amis reflètent son enthousiasme pour la beauté des lieux, mais aussi son inquiétude pour leur fragilité.

*There is a good deal of the primitive here yet, thatched barns and many timber houses and a few old stone ones. It is a*

*very beautiful place, almost too much so for painting. The railroad came only four years ago<sup>22</sup>, but it is opening the place up to civilizing influences which will not improve it inwardly or outwardly. Already there are four or five houses in stock catalogue architecture and they are likely to set the style and the Ford car will supersede the old cariole. The women still make rag and hook rugs and a little homespun. The rugs are rather interesting. The instinct for colour is quite decided<sup>23</sup>.*

Dès son premier contact avec la région de Charlevoix, Jackson exprimait donc les enjeux propres au site touristique qu'il avait découvert. Il s'agissait bien d'une des régions les plus pittoresques du Canada, mais on voyait déjà ici et là des signes inquiétants de la modernisation. En sortant de son isolement, le village de Baie Saint-Paul risquait de perdre son cachet de site épargné par le temps. Ces routes, ces chemins de fer qui pourtant l'avaient rendu accessible étaient aussi ce qui le ramènerait à la grisaille commune, à cette «architecture de catalogue» qui se manifestait dans quelques boîtes couvertes de tôle. On aura noté le passage de la lettre de Jackson concernant les «tapis crochetés». Certes, dans *A Painter's Country*, il cite Jane Bertram, la secrétaire de la Women's Art Association de Toronto, comme quelqu'un de spécialement intéressé par l'artisanat québécois et qui l'avait chargé d'acheter en son nom des tissus faits à la main. Mais comme il enchaîne tout de suite après sur les Cimon, qu'il qualifie d'«*expert weavers*», doués d'un «*remarkable good taste*», on peut penser que Gagnon fut aussi pour quelque chose dans l'intérêt que Jackson porta à l'artisanat québécois. Gagnon connaissait bien les Cimon et avait même logé chez eux. D'ailleurs, il s'est toujours fait le grand défenseur de l'artisanat local, convainquant les paysannes de continuer cette production recherchée par les touristes.

Vers la fin de son séjour à Baie-Saint-Paul, Jackson se rendit avec Gagnon aux Éboulements; c'est du moins ce qu'on peut déduire d'une autre lettre citée par Fred Housser.

*I came down here for a week from Baie St. Paul. It is about six miles down the river on the gulf, at this spot eighteen miles wide. A couple of hundred years ago one of the hills slid out into the river, making a cape or point about six hundred yards or so beyond the general shore-line. It is all undulating little frills or "eboules" I suppose. There is some local joke about its being caused by the Tremblays — most of the people here bear that name and «tremblement de terre» means earth-quake, which I don't need to explain. The village is in two parts and likely to remain so for some time, as the upper part is three miles from the lower, and a thousand feet above it. I went to Eboulements en haut yesterday. It was almost lost in mist. The old church poked its*

*spire into the clouds. We had an exciting run back to the lower town. I put my snowshoes under my arm and got on the back of Gagnon's skis and we fairly flew<sup>24</sup>.*

Jackson se révèle donc intéressé par toutes les manifestations de la culture du lieu, y compris le folklore entourant un site aussi particulier que les Éboulements. Il n'est pas jusqu'à l'art populaire qui n'ait attiré son attention.

*I have a nice chromo above my bed, with an eye in the centre and below it "God Sees All", and around it are little illustrations of good and evil. An immaculate young man giving a cent to a blind beggar stands for virtue, and on the other side a young gentleman pounding the head of another young gentleman with a large club stands for evil. And below, little angels around the death-bed of virtue and little devils around the bed of the less considerate youth<sup>25</sup>.*

Housser, à qui nous empruntons une fois de plus la citation, ne situe pas l'endroit décrit par Jackson, sinon pour dire qu'il s'agissait d'une «*French habitant home*». Mais, la chromolithographie «*Dieu voit tout*» était accrochée dans tous les foyers, comme celle qui s'intitulait «*Pourquoi me blasphémez-vous?* », montrant la tête du Christ couronnée d'épines, se trouvait dans tous les bars du Québec à l'époque. On le voit, aucune des manifestations de la vie populaire qui intéressaient Gagnon et les régionalistes québécois n'échappa à Jackson. «*Jackson has become an authority on Quebec and on the life of the French habitant...*», en concluait Fred Housser<sup>26</sup>.

Jackson retourna à Baie-Saint-Paul le 9 janvier 1924 et y logea à l'Hôtel Victoria comme il l'avait fait l'année précédente<sup>27</sup>. Il va sans dire qu'il vante les mérites de cet établissement: «*It was a very uncommercial hotel. When I asked M. Simard, the proprietor, how much I owed him, he would answer, Oh, you figure it out, Mr. Jackson; whatever you say will be all right*»<sup>28</sup>. Peu après son arrivée, en janvier 1924, il écrit la fameuse lettre à J. E. H. MacDonald souvent citée:

*My dear Jim:*

*Here we are in the Christmas card country, at least it often looks that way. I see cards waiting to be done in two printings and a few dabs of colour put on by hand, while what I want to see are big bold compositions that will enrage the critics. The Hotel Victoria is not changed, except that Joe, the proprietor's son, has a baby, the first of a dozen, I expect; the French idea is to raise your own immigrants and save steamship fare. There is plenty of snow for the old snowshoes, but I fear it is their last season; the gut is beginning to break, so I am thinking of taking to skis and keeping up with the younger generation, though I doubt if I will ever jump one hundred and twenty feet. Academicians'*

*bones get set and brittle. In most cases the brain gets the same state».*

Une fois de plus il est question de l'Hôtel Victoria et Jackson se révèle un spécialiste de la «*revanche des berceaux*», sujet sur lequel on pourrait s'étonner de le voir si informé! Dans la suite de sa lettre, il apprend à son correspondant la venue prochaine de Randolph S. Newton, de Henrietta Mabel May et d'Edwin Holgate qui, avec les Gagnon, feront de Baie-Saint-Paul «*for the time the liveliest art centre in Canada*»<sup>29</sup>. Charlevoix devenait progressivement le Pont-Aven de la peinture canadienne!

La situation à Charlevoix n'est pas en effet sans rappeler celle qui amena, vers la fin du XIXe siècle, des artistes du monde entier à se retrouver en Bretagne, à Pont-Aven en particulier. Pont-Aven était aussi devenu, à l'époque, une attraction touristique sans précédent, au moment où l'ouverture de nouvelles routes et surtout l'extension du réseau ferroviaire jusqu'à la côte bretonne rendaient cette région accessible au plus grand nombre. On peut dire qu'à partir de 1865, ce petit village breton constituait déjà un grand centre d'attractions pour les peintres — souvent anglosaxons, semble-t-il — que l'on retrouvait par centaines logés dans les quatre ou cinq auberges de l'endroit. Les guides touristiques ne cessaient de vanter, comme à Charlevoix, la salubrité de l'air salin, le caractère bénéfique des bains de mer et l'authenticité des mœurs paysannes. Il s'est même trouvé un guide anglais, intitulé *Breton Folk. An Artistic Tour in Brittany*, rédigé vers 1880 par Henry Blackburn et illustré par R. Caldecott, pour signaler une attraction exclusive à Pont Aven et susceptible d'intéresser les peintres.

*Pont-Aven has one advantage over other places in Brittany; its inhabitants in their picturesque costume (which remains unaltered) have learned that to sit as a model is a pleasant and lucrative profession, and they do this for small fee without hesitation or mauvaise honte (en français dans le texte)<sup>30</sup>.*

Quand Gauguin s'y rendit pour la première fois en 1886, Pont-Aven était donc déjà depuis une vingtaine d'années un centre d'attraction touristique reconnu. Avec le temps, comme à Montmartre et chez nous, sur la rue du Trésor à Québec, les peintres eux-mêmes devinrent une partie de l'attraction pour les autres visiteurs!

Mais de la même manière qu'on retrouvait à Pont-Aven des peintres modernistes comme Paul Sérusier, Émile Bernard et surtout Paul Gauguin et des artistes académiques comme Pascal Dagnan-Bouveret, s'attaquant parfois exactement au même sujet, le fait le plus significatif de leur présence dans un même lieu réside moins dans ces différences



d'orientation stylistique que dans leur commune participation à l'activité typiquement moderne du tourisme.

Il nous semble que la même remarque s'applique aux peintres qui visitèrent Charlevoix avec la plus grande assiduité durant les années vingt et les années trente. De même que Gauguin et les cloisonnistes voulaient traduire des aspects de la vie paysanne dans un style qui leur paraissait également «primitif», de même pourrait-on trouver dans certaines rudesses de composition chez Jackson ou dans la luminosité crue des paysages de Gagnon, un essai analogue. Il serait passionnant de chercher à définir plus précisément en quoi les options culturelles de nos peintres se sont traduites dans leurs œuvres. Comment, par exemple, la distance prise par Jackson avec son motif, comment sa prédilection pour les horizons situés très haut, pour l'étagement des plans, etc. ressortissent à une esthétique «primitiviste», ou se voulant telle. Il faudrait se demander également comment la rupture entre les premiers plans très sombres et les arrières-plans lumineux chez Gagnon relèvent d'une intention similaire. Mais des considérations esthétiques de ce genre risquent de nous entraîner trop loin dans ce court article. Il nous suffira d'avoir indiqué quelques pistes. Ce qui est vraiment étonnant, c'est de voir et Jackson et Gagnon se retrouver dans un contexte proposant le tourisme comme rite incontournable de la culture moderne, sur un même territoire saturé de traditions.

Peut-être que l'exemple majeur des pérégrinations touristiques de Jackson se situerait durant l'été 1925. Il est d'autant plus intéressant que cette nouvelle prise de contact avec le «*French Quebec*» impliqua aussi Arthur Lismer, un autre membre éminent du Groupe des Sept. Jackson, Lismer, sa femme Esther et leur fille Marjorie passèrent en effet quelque temps ensemble à l'île d'Orléans et dans Charlevoix. Cet épisode est particulièrement bien documenté depuis que Naomi Jackson Groves, nièce du peintre, a publié le carnet de dessins relatif à ce voyage et a reconstitué les moindres détails de leur itinéraire. Nous ne retiendrons ici que deux faits essentiels : la présence de Marius Barbeau tout au long du voyage et l'impact du séjour dans Charlevoix sur la peinture de Lismer.

L'amitié de Jackson pour Marius Barbeau remontait à quatre ans déjà et devait durer toute leur vie. Barbeau facilita les contacts des «Anglais» avec la population locale et leur fit souvent découvrir les richesses de l'art et de l'architecture traditionnels des régions visitées. Barbeau connaissait particulièrement bien la région de Charlevoix, y faisant des «trouvailles» depuis 1916 pour le compte du Musée national d'Ottawa, pour lequel il travaillait depuis 1911 comme anthropologue. Jackson fait une place de choix à Marius Barbeau dans son autobiographie. Il le présente en

ces termes : «*Marius Barbeau, Canada's most assiduous and enthusiastic gatherer of information about native arts and crafts, early pottery, weaving, furniture, family history and different versions of old songs, which he records or makes notes of, found the Island [d'Orléans] rich in material*»<sup>31</sup>.

Vers la fin d'août, les membres du petit groupe quittaient l'île d'Orléans pour Sainte-Anne-de-Beaupré où ils rendirent une mémorable visite au vieux sculpteur Louis Jobin. Jackson lui consacre un paragraphe entier dans son texte.

*Barbeau, Lismer and I went across to Ste. Anne de Beaupré to visit Louis Jobin, the last of the woodcarvers. He looked very patriarchal, with long hair and white beard. We found him chopping a figure of Christ out of a pine log. Barbeau introduced Lismer and me as two members of the Group of Seven. He had heard of us, he said : "Ils cassent les vitres". We were the boys who were breaking windows. He told us that woodcarving was finished; Belgian bronzes and Italian plaster casts had put it out of business. He had worked in New York and, during hard times, in Montreal where he had made most of the wooden Indians that used to stand outside the tobacco stores. Out of his backyard there was a lot of rejected works, weathering and rotting; among them I found an admirable angel. I wrote to Mr. Greig, the Curator of the Art Gallery of Toronto, advising him the Gallery could have it for seventy-five dollars. Greig sent a cheque by return mail and Jobin was delighted, not only to have money but to be represented at an important art gallery.*<sup>32</sup>

L'essentiel de ce que racontait Jackson est confirmé par le récit de Marius Barbeau dans son livre, *Where Ancient France Lingers*, publié chez Garneau en 1936.

Dans cette petite ville où l'on croyait aux miracles, il semblait que Jobin lui-même soit un mystique, un visionnaire. Nous avons cherché son atelier et quelqu'un nous l'a indiqué, au bout d'une rue étroite et tortueuse. Petit et minable, il se dressait sur une petite hauteur. Nous y vîmes deux statues d'apôtres sur le pignon, baignant dans la lumière du milieu de la journée. Splendides mais battues par les intempéries, elles faisaient face à ces vents de l'est qui permirent aux premiers explorateurs de remonter le Saint-Laurent.

Monsieur Jobin était-il là, avons-nous demandé? On nous avait dit qu'il avait 81 ans et, à cet âge-là, on ne savait jamais. Oui, il était là! Encore au travail? Pour toute réponse, on nous conduisit en bas jusqu'à son atelier dont la large porte s'ouvrait sur une petite cour en pente.

Un vieillard au fin visage et à belle prestance s'arrêta de tailler à la hache un gros bloc de bois pour nous accueillir d'un air curieux. À son âge, il avait besoin de s'asseoir un moment de temps à autre; il était fatigué. Il devait travailler toute la journée pour gagner son pain. Les prix étaient bas et le bois coûtait cher. Son gendre qui était aussi son assistant, avait une grosse famille à nourrir.

Regardez-moi ça! s'exclama Jackson qui explorait l'atelier dans tous ses recoins. Nous vîmes alors une statue qu'il était en train d'admirer : un chérubin qui chantait en levant la tête et en tenant une lyre dans ses mains. Le visage était inspiré et angélique, la posture très souple, le drapé du vêtement classique et aux gracieuses lignes flottantes. "Quel beau travail!" déclara Jackson. "Comme un Michel-Ange..." ajouta Lismer. Et Jackson conclura: "Ce n'est pas un simple artisan, mais un artiste". Étonnés et admiratifs, nous en convînmes tous.<sup>33</sup>

*L'Ange à la lyre* de Louis Jobin (fig. 3) fait toujours partie de la collection de la Art Gallery of Ontario. Lismer a rapporté de ce contact avec le vieux sculpteur deux beaux dessins. Dans l'un d'entre eux, on le voit au travail sur une grosse pièce de bois. Dans l'autre, il est assis, perdu dans ses pensées. Derrière lui, des statuette s'alignent sur une tablette<sup>34</sup>.

De Sainte-Anne-de-Baupré, Jackson et ses amis Lismer prirent le train jusqu'à Baie Saint-Paul où ils séjournèrent un peu plus longtemps. La rentrée scolaire obligea Madame Lismer et Marjorie à quitter les lieux, mais les hommes continuèrent leur voyage aux Éboulements, puis à l'île aux Coudres.

C'est au cours de leur séjour dans Charlevoix que se situe l'unique passage de Lismer à Saint-Hilarion, lequel fut l'occasion d'une pochade dont il tira deux tableaux majeurs: le premier, *Quebec Village, Saint-Hilarion* (1925-1926), est au Musée du Québec; le second, *Quebec Village* (1926), est au Agnes Etherington Art Centre de l'université Queen's, à Kingston (fig. 4).

On reconnaît bien l'église au profil caractéristique<sup>35</sup>. D'une manière qui n'est pas si éloignée de celle de Jackson, Lismer campe le village dans le paysage, comme s'il surgissait d'une fissure entre deux masses ondulantes de montagnes et de collines. Une lumière quasi surnaturelle émane du clocher de l'église, d'une manière assez discrète dans la version de Québec, mais interrompant le cours placide des nuages, dans celle de Kingston. John A. B. McLeish, le biographe de Lismer, a bien saisi le sens de ce tableau.

«Quebec Village [...] superbly caught the spiritual as well as the pastoral motifs of the old Quebec countryside, but

Figure 3. Louis Jobin (1844-1928), *L'Ange à la lyre*, vers 1920-1924, bois, 130,8 x 44,5 x 55,9 cm (crédit photographique: Art Gallery of Ontario, Toronto).



without the littleness or the preciousness of hundreds of Quebec representations. Here the Quebec landscape, its fields pervaded by shafts and pools of sunlight, and its beneficent church significantly and majestically flanked by farms and sky, seemed to be transfixed in an immemorial moment, as though a visitor, caught in a musing mood in the midst of it

Figure 4. Arthur Lismer (1889-1965), *Quebec Village*, 1926, huile sur toile, 132 x 163 cm (crédit photographique: Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston).



*on a glowing August afternoon, had suddenly felt time stand still. The painting carried into it much of the essential religion and profound love of home which counter-balanced in the complex nature of its artist, his rebellious iconoclasm and his urbane universality of feeling.*<sup>36</sup>

Comment expliquer en effet que le regard urbanisé et laïc du peintre ait pu percevoir si intensément l'attachement des paysans de Charlevoix à leur religion et à leur sol, sinon précisément parce qu'il y vit des valeurs que sa propre modernité rejetait et plaçait dans cet au-delà accessible seulement au voyageur, au visiteur de contrées lointaines ?

Quand Jackson, Lismer, Robinson, Holgate, Hewton, Gagnon, Jean Palardy et combien d'autres se rendaient dans Charlevoix ou à l'Île d'Orléans, peignaient leurs vieux villages et déploraient leur «modernisation» tout en profitant de leurs services touristiques, que faisaient-ils sinon fixer sur la toile une image de ce passé prémoderne? En se faisant touristes, ces peintres prenaient conscience de leur propre modernité par le spectacle de ce qui ne l'est pas. Il est en effet extrêmement significatif qu'ils aient été attirés par la représentation du travail paysan ou plus généralement de toute forme de travail semblant obéir au rythme des sai-

sons, aux cycles de la nature, bref à un labeur qui n'a rien de commun avec le travail rémunéré des ouvriers dans les villes. On pourrait donc définir ces peintres comme les membres d'une classe privilégiée qui pouvaient se payer le loisir de regarder des paysans travailler.

*[...]one of the major sights is the labour of others in non-modern systems of production — fishing folks, peasants in the fields, Bretons harvesting or collecting seaweed, Tahitians picking mangoes, and so forth. People from a certain class and culture have time and the surplus money to travel to other places where other classes and peoples are watched while they work»<sup>37</sup>.*

C'est ainsi que la vie paysanne devint un objet digne d'être peint, ou plus tard, photographié, filmé, enregistré de quelque manière... Proprement défini, le travail qui fascinait ces peintres était un travail qui n'est pas encore typique des modes modernes de production. À vrai dire, il n'était pas perçu comme du travail véritable. Ils le voyaient plutôt comme une fonction naturelle, comme l'accomplissement joyeux de tâches saisonnières. D'autant qu'à vrai dire, en peignant à la fin de l'hiver ou au tout début du printemps, Jackson se trouvait à saisir les paysans à un moment sinon

de repos du moins de répit relatif, consacré à la préparation lointaine au travail des champs.

La modernité s'éprouverait donc ici au contact de son contraire. Et ce fait est plus déterminant que de savoir si c'est pour la rejeter ou pour trouver dans la non-modernité une source de renouvellement, que le touriste, le villégiateur et bientôt le peintre se précipitèrent, en pleine période d'urbanisation, vers l'univers désuet des campagnes. En ne voyant dans cet engouement pour la vie rurale qu'une attitude de repli sur soi, de sauvegarde de nos valeurs passées, voire de «survivance», Marcel Rioux et Michel Brunet ne nous ont guère éclairé sur les dimensions modernes du phénomène<sup>38</sup>. Ils ont surtout rendu inexplicable le partage des mêmes objectifs par les peintres du Groupe des Sept et les régionalistes québécois. Avant d'être un idéal, ou l'objet d'une nostalgie, la vie rurale au Québec a correspondu, pour la classe moyenne à laquelle appartenaient nos peintres, tant régionalistes que *Canadians*, d'abord et avant tout à un phantasme de la modernité.

- 1 Virginia Dixon, «The Concept of "Regionalism" in Canadian Art History», *The Journal of Canadian Art History*, X, 1 (1987), 30-41.
- 2 La critique des années trente et quarante (Henri Girard et Maurice Gagnon) opposait volontiers l'académisme à l'«art vivant», synonyme de l'art moderniste dans ses premières manifestations.
- 3 Jean-Charles Harvey, «Les Bourses d'Europe et Monsieur Maillard», *Le Jour* (28 mai 1938).
- 4 Jacques de Tonnancour, «Pour un art canadien», *Le Quartier latin* (25 avril 1941), 9.
- 5 Voir Paul-Émile Borduas, «[Après tant de siècles de silence]», dans André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I* (Montréal, 1987), 517.
- 6 Alexander Young Jackson, *A Painter's Country. The Autobiography of A. Y. Jackson* (1958), (Toronto, 1967), 68.
- 7 Révélés par Naomi Jackson Groves, auteure de *A. Y.'s Canada. Pencil drawings by A. Y. Jackson* (Toronto/Vancouver, 1968) et *One Summer in Quebec. A. Y. Jackson in 1925. A Family View* (Kapusksasing, 1988). Ce dernier ouvrage est paru en français sous le titre de *A. Y. Jackson. Dessins. Un été au Québec en 1925*, (Pointe-Clair, 1991). Nous nous référons exclusivement à cette traduction par la suite.
- 8 Jackson, *A Painter's Country*, 56.
- 9 Sir Frederick Grant Banting (né à Alliston, Ont. le 14 novembre 1891 et mort près de Musgrave Harbour, Terre-Neuve, 21 février 1941) est l'un des découvreurs de l'insuline. Il avait décroché le prix Nobel en 1923 et avait été ennobli en 1934. Ami de Jackson, il peignit souvent en amateur à ses côtés.
- 10 Jackson, *A Painter's Country*, 69.
- 11 Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (New York, 1976).
- 12 MacCannell, *The Tourist*, 8.
- 13 Dennis Reid, *Le Groupe des Sept/The Group of Seven* (Ottawa, 1970), 173.
- 14 Jackson, *A Painter's Country*, 58.
- 15 Jackson, *A Painter's Country*, 59.
- 16 Jackson, *A Painter's Country*.
- 17 Jackson, *A Painter's Country*, 60.
- 18 Jackson, *A Painter's Country*, 58.
- 19 Jackson, *A Painter's Country*, 60.
- 20 Fred B. Housser, *A Canadian Art Movement. The Story of the Group of Seven* (Toronto, 1926), 201.
- 21 Pour la carrière de C. A. Gagnon voir René Boissay, *Clarence A. Gagnon* (Laprairie, 1988).
- 22 C'est-à-dire en 1919.
- 23 Cité dans Housser, *A Canadian Art Movement*, 201.
- 24 Jackson, *A Painter's Country*, 202.
- 25 Jackson, *A Painter's Country*, 202.
- 26 Housser, *A Canadian Art Movement*, 202-203.
- 27 Voir Reid, *Le Groupe des Sept*, 177, n. 4. Il s'appuie sur une lettre datée de Baie-Saint-Paul, le 10 janvier 1924, conservée dans les archives de Mme Naomi Jackson Groves, Ottawa, pour établir cette date.
- 28 Cité par Reid, *Le Groupe des Sept*, 61.
- 29 Cité dans Judy Le Paul, *Gauguin and the Impressionists at Pont-Aven* (1983), (New York, 1987), 40. J'emprunte au même auteur mes remarques sur l'accessibilité de Pont-Aven au XIXe siècle.
- 30 Jackson, *A Painter's Country*, 67-68.
- 31 Jackson, *A Painter's Country*, 68.
- 32 Cité dans Naomi Jackson Groves, *A. Y. Jackson. Dessins*, 19.
- 33 Tous deux reproduits dans Naomi Jackson Groves, *A. Y. Jackson. Dessins*, 20-21.
- 34 La pochade en question fait partie de la collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Voir R. H. Hubbard, *The National Gallery of Canada. Catalogue. Paintings and Sculpture, volume III: Canadian School* (Ottawa, 1960), 178. Voir aussi Coll., *Le Musée du Québec 500 œuvres choisies* (Québec, 1983), n° 181, 159 et Ralph Allen et Frances K. Smith, *The Permanent Collection of Paintings, Sculpture & Drawings*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University (Kingston, 1968), n° 81.
- 35 John A. B. McLeish, *September Gale. A Study of Arthur Lismer of the Group of Seven* (1955), (Toronto, 1973), 183-184.
- 36 Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Color of Art History* (Londres, 1992), 62, 65. Les soulignés sont de l'auteur.
- 37 Marcel Rioux, *La question du Québec* (Montréal, 1977), 74-88, et Michel Brunet, «Trois dominantes de la pensée canadienne-française : l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme», dans *La présence anglaise et les Canadiens. Études sur l'histoire et la pensée des deux Canadas* (Montréal, 1964), 113-166.