

Perception et populisme de Marc-Aurèle Fortin

Raymond Montpetit

Volume 2, numéro 3, avril 1977

Jean Éthier-Blais

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200082ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200082ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Montpetit, R. (1977). Perception et populisme de Marc-Aurèle Fortin. *Voix et Images*, 2(3), 454–457. <https://doi.org/10.7202/200082ar>

Perception et populisme de Marc-Aurèle Fortin

C'est dans un lieu relativement peu approprié, soit les foyers Lapalme et Beauchemin de la salle Wilfrid-Pelletier, que nous avons vu à Montréal en février, l'exposition « Marc-Aurèle Fortin », montée par le Musée du Québec. Disons tout de suite qu'il est fort regrettable qu'aucune institution spécialisée n'ait été capable de recevoir cette exposition, afin de la rendre plus accessible au grand public (si vous n'aviez pas un billet pour un spectacle, les tableaux n'étaient visibles que deux fois la semaine, lors d'une visite commentée à 13 h). L'éclairage était des plus mauvais, la lumière du jour rendant presque invisibles sous les reflets, les aquarelles vitrées; de plus, lors de notre visite, plusieurs œuvres avaient ou perdu leur identification, ou hérité d'une qui manifestement n'était pas la leur. Nous comprenons mal que nos musées nationaux aient accepté d'exposer ces toiles dans un foyer de salle de spectacle où tous les soirs à l'entracte, il est permis de fumer, ce qui ne répond guère aux conditions minimales de conservation des œuvres!

Il semble y avoir un « sort » qui pèse sur Fortin et sur une éventuelle rétrospective importante et bien montée de sa production: « L'on pourrait se demander pourquoi ce n'est pas le Musée des Beaux-Arts qui montre l'exposition de Marc-Aurèle Fortin... » écrivait, en 1958 dans *la Presse*, R. de Repentigny, après l'exposition Fortin à l'Hôtel Reine-Élisabeth; cette même question, on se la pose encore une fois aujourd'hui.

La dernière fois que nous avons vu une cinquantaine de tableaux de Fortin réunis, c'était en mai 1968 au Centre culturel de Verdun, lors de l'exposition d'une partie de la collection Jean-Pierre Bonneville. C'était suffisant pour nous faire souhaiter une rétrospective d'ensemble, puisant autant dans les collections privées que publiques: il faudra encore attendre l'exposition Fortin que nous aurions souhaitée que celle-ci fût.

Nous voudrions ici suggérer deux pistes de réflexion à partir de cette exposition.

La peinture de Fortin est souvent qualifiée par les commentateurs de « paysagiste » ou d'« imagiste », termes qui veulent expressément marquer

deux lignes de force: d'une part, que cette pratique picturale produit toujours un rapport identifiable aux lieux et aux choses du monde ambiant perçu, même dans ses compositions colorées les plus osées, mais d'autre part, et cela saute littéralement aux yeux, que cette pratique en est une de la teinte et de la couleur, elle travaille et rend la matière à peindre autant, sinon plus, que le sujet peint. Est-ce l'arbre qui intéresse Fortin, ou cette masse de vert hachuré qu'il est à ses yeux? Nous sommes ici confrontés avec une *pulsion* à peindre, avec un *investissement* réel au niveau de la pigmentation et des formes colorées, pulsion et investissement qui s'échelonnent sur plus de cinquante ans, ce dont l'art québécois nous offre que peu d'exemples. Montagnes, nuages et végétation sont donc, dans ces œuvres, *couleurs* avant d'être *nature* (ce qui rend possible ce qu'un spectateur trouvait « illogique », à savoir un arbre avec des feuilles multicolores, planté au milieu d'une scène hivernale enneigée); il y a donc réduction des choses non seulement à leur apparence, ce qui vaut pour toute peinture à référent, mais à leur visibilité colorée, quitte à ce que ce processus ébranle leur identité propre.

À l'intérieur de ces espaces pigmentés, la forme humaine ne reçoit aucun traitement privilégié quant à sa détermination: presque toujours, la toile ne présente qu'un ou quelques petits personnages, incorporés dans les couleurs en aplat, de façon à ce qu'ils échappent, de prime abord, au regard; toutefois, si l'humain semble absent de ces représentations, si, plus précisément, la forme humaine n'occupe que peu ou pas l'espace de la représentation, c'est qu'elle y est *autrement* et partout étalée en surface, par le biais du geste de l'homme qui peint et qui s'exprime via la coloration subjective de cette nature.

La production des images chez Fortin obéit à un réflexe fondamental pour toute pratique qui veut se définir comme « artistique »: elle cherche l'empreinte d'un *style* personnel (*signature*) et pour ce faire, se source dans le sujet qui peint et non dans ce qu'il peint; en cela, elle « ne provient pas de la terre » comme le suggère un critique, en écrivant que la peinture de Fortin constituait « les évocations les plus telluriques des paysages québécois¹ ».

Imposer au paysage, sa marque et sa mesure propre, son style; la perception des choses chez Fortin, se fait dans le sens de l'idéologie artistique établie au XIX^e siècle, et en conformité avec cette structure du savoir où domine la *figure anthropologique*, que Michel Foucault a décrite et qu'il voit s'exprimer dans cette question sans cesse reprise depuis le début du XIX^e siècle: « Qu'est-ce que l'homme²? »

Jusqu'à présent, les objets n'ont servi à rien qu'à l'homme, comme intermédiaire.

F. Ponge, *le Grand Recueil*

C'est, somme toute, constamment comme moyen, moyen terme d'homme à homme, qu'on s'occupe des choses, jamais pour elles-mêmes.

F. Ponge, *le Grand Recueil*

Fortin peint moins les choses visibles qu'une *vision* colorée des choses, où l'homme qui voit décrète la signification du visible par la stylisation qu'il en fait, de son point de vue³.

Mais la peinture n'est pas que rapport au visible naturel et *perception*, à son tour elle devient vue et *perçue*, et le sens d'une pratique picturale est, il faut le rappeler, produit et pris en charge par des *textes* qui en disposent: comme le peintre devant les choses, l'œuvre se dresse devant le commentateur qui l'interprète, et nos lectures orientent notre regard sur un tableau qu'il parcourt. La mode, l'engouement pour Fortin, tient donc à son insertion possible dans la configuration des préoccupations socio-culturelles de la collectivité qui le reçoit, et c'est à l'intérieur d'un ensemble de textes que cette production acquiert une ou des significations. Or, il nous semble y avoir dans cette réception dont jouit Fortin, comme un regard en arrière, comme une expérience d'*exotisme* ressentie par les «urbains industrialisés et cultivés» que nous sommes devenus... à l'égard d'un monde rural, préindustriel, apte à figurer à nos yeux *le peuple*.

Le plaisir éprouvé au halo «populaire» qui recouvre ces mélodies «naïves» est justement fondateur d'une conception élitiste de la culture. L'émotion naît de la distance même qui sépare l'auditeur du compositeur supposé.

M. de Certeau, *la Culture au pluriel*

Pour trouver dans le public un écho favorable, fallait-il que cette production picturale attende qu'une *distance-différence* vienne effectivement marquer ses thèmes d'une nostalgie, et qu'un nationalisme réinterprète en termes d'avenir, ces scènes d'un passé récent? (Pierre Bourgault y est lui-même allé d'un article sur Fortin dans le magazine de *la Presse*, le 25 novembre 1961.) Chose certaine, après coup, les images de Fortin deviennent comme l'image même de la *pure ruralité* canadienne-française ou québécoise, selon la date du texte et l'option du critique.

Marc-Aurèle Fortin fut le peintre du Québec, d'un Québec qui s'enfonce dans l'histoire, d'un Québec où la *vie champêtre*, l'amour profond de la nature et le respect du passé permettaient à un *petit peuple* combattu de se replier sur lui-même en attendant les jours meilleurs⁴.

Fortin conserve une qualité d'expression qui est bien *du peuple*, une espèce de rudesse que certains ont qualifiée de «violence»...⁵.

Les sujets de Fortin sont ... comme tout ce qui enveloppe la *vie humble* du *bon petit peuple* qui est, par l'esprit du moins, à cent lieues de la civilisation urbaine qui s'organise en fonction de l'industrie et du commerce accéléré⁶.

L'imagerie du « bon petit peuple », resté lui-même, hors de tout compromis avec le modernisme qui n'est pas lui; ces propos au sujet de Fortin rejoignent à la lettre cette définition de l'art dit *populaire* que formulait en 1895, G. Paris: « Tout ce qui se produit ou se conserve dans le peuple, loin de l'influence des centres urbains⁷. » C'est bien en ces termes et à l'intérieur de cette problématique que la production de Fortin est aujourd'hui souvent reçue, au carrefour du populisme et du nationalisme, de la ruralité et de la nostalgie, et ce, doublement, soit par le contenu de ses représentations, mais aussi par sa manière qui exprimerait, aux yeux du « raffinement », une rudesse (*sic*) bien *du peuple*.

La mise en scène interprétative qui a publicisé Fortin, repose trop souvent sur une idéologie populiste des plus discutables, où « le peuple est, au total, le bon sauvage⁸ »; le danger est que sa déconstruction n'efface aussi une production picturale qui mérite mieux, et des œuvres qui ont encore à dire, qui, comme l'écrit Merleau-Ponty de toutes les créations vraies, « ont presque toute leur vie devant elles⁹ ».

Raymond Montpetit

-
1. Guy Robert, *l'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 90.
 2. *Voir les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « NRF », 1966, surtout les pages 351 et suivantes (chap. VIII, « le Sommeil anthropologique »).
 3. Cette humanisation des formes naturelles s'accomplit et s'exprime par exemple, dans des textes comme celui-ci, extrait de l'introduction du catalogue *Fortin* de mai 1968 à Verdun: « ... des larmes lourdes que pleure l'arbre du Jour d'été à Sainte-Adèle, du chêne décharné de Rue de village, Sainte Rose, de cet arbre élancé et musclé qui s'agrippe... de la belle chevelure éplorée de l'Arbre cassé... Fortin... prête son âme et sa quête de joie à chaque arbre qui respire ainsi de sa vie propre » (p. 12).
 4. Jean-Pierre Bonneville, Introduction au catalogue *M.-A. Fortin*, Verdun, Centre culturel de Verdun, mai 1968, p. 13.
 5. Jean-René Ostiguy, Introduction au catalogue *Fortin*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1964.
 6. *Ibid.*
 7. Cité par M. de Certeau dans *la Culture au pluriel*, Paris, UGE, « 10/18 », 1974, p. 66.
 8. *Ibid.*, p. 68.
 9. Maurice Merleau-Ponty, *l'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, « NRF », 1964, p. 93.
-