

**Monique Brunet-Weinmann. *Le souffle et la flamme : Marie-Alain Couturier au Canada et ses lettres à Louise Gadbois*, Québec, Éditions du Septentrion, 2016, 333 p.**

Gilles Lapointe

Volume 17, Number 1-2, Fall 2016, Spring 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1050797ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1050797ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1492-8647 (print)

1927-9299 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lapointe, G. (2016). Review of [Monique Brunet-Weinmann. *Le souffle et la flamme : Marie-Alain Couturier au Canada et ses lettres à Louise Gadbois*, Québec, Éditions du Septentrion, 2016, 333 p.] *Mens*, 17(1-2), 195-199.  
<https://doi.org/10.7202/1050797ar>

les différents types de « migrants ». Ce faisant, Dupuis a permis de préciser la nature de la présence canadienne-française en Floride. Mais il a surtout permis de comprendre pourquoi la solidarité sociale, qui a été rencontrée dans les communautés des « Petits Canadas » plus au nord, ne s'est jamais véritablement manifestée dans la péninsule. Trop d'intérêts différents et trop peu de permanence ont mené à la création d'une nuée de communautés canadiennes-françaises, dispersées et ayant des objectifs de vie bien différents. Certes, il y a eu des concentrations, mais elles ont été peu denses, rarement dynamiques à longueur d'année, si bien que les solidarités se sont exprimées davantage en termes de voisinage qu'en termes de communauté élargie et solidement structurée.

— Jean Lamarre

Département d'histoire

Collège militaire royal de Kingston

**Monique Brunet-Weinmann. *Le souffle et la flamme : Marie-Alain Couturier au Canada et ses lettres à Louise Gadbois*, Québec, Éditions du Septentrion, 2016, 333 p.**

Parmi les ressortissants français présents à Montréal durant la guerre, il serait difficile de trouver un visiteur de l'Hexagone dont l'influence sera plus marquante que celle du dominicain Marie-Alain Couturier. Arrivé dans la métropole en mai 1940, à l'invitation du philosophe Étienne Gilson, il se lie rapidement d'amitié avec les membres influents de la Contemporary Arts Society (dont John Lyman, Alfred Pellan et Paul-Émile Borduas) et joue un rôle clé dans la bataille qui oppose les tenants de l'art vivant à l'académisme. Déjà convaincu que l'art promu par les sulpiciens de la métropole ne saurait répondre aux attentes spirituelles de la société moderne, n'hésitant pas à s'aliéner l'élite cléric-traditionaliste qui l'a convié, Couturier, tout en se montrant favorable aux traditions populaires et à l'artisanat, en vient à voir dans le pouvoir de l'abstraction picturale la forme d'expression contemporaine la plus haute. Mis en contact direct avec

le milieu le plus cultivé de la société canadienne-française, le dominicain deviendra en quelques mois « un personnage incontournable de la vie culturelle montréalaise ».

Un des mérites de cet ouvrage est de nous introduire dans le cercle intime de Couturier afin de nous permettre de mieux saisir la nature particulière de sa contribution au débat public à Montréal durant la guerre. Conjuguant à la fois la sociohistoire et l'histoire de l'art, *Le souffle et la flamme* montre la hardiesse de la pensée politique de Couturier qui, très rapidement, prend position pour la France libre. Critique à l'endroit des hommes d'État et des chefs militaires français qui ont rapidement concédé la défaite, la voix de l'homme d'Église n'est pas toujours du goût de l'élite cléric-nationaliste qui, au Québec, a adopté une attitude pro-Vichy et qui se méfie encore de la France révolutionnaire. Le parti pris gaulliste de Couturier lui vaudra les désaveux sévères de la part de la hiérarchie dominicaine, qui réproouve son ministère jugé trop aventureux. Aux États-Unis, le futur cardinal Spellman lui interdit même de prêcher dans les églises qui sont sous sa juridiction. C'est toutefois l'ouverture d'esprit de Couturier à l'abstraction contemporaine et le renouveau qu'elle favorisera dans le domaine de l'art sacré qui fait véritablement de lui, durant ses années d'exil, une figure d'exception dans la communauté canadienne-française.

L'ouvrage de Monique Brunet-Weinmann offre une meilleure compréhension de la démarche d'ensemble et des échanges culturels réalisés par Couturier sur le territoire nord-américain. Son étude montre à cet égard l'étendue et l'importance de ses rencontres françaises en sol québécois, dont celle du professeur Henri Laugier – un fin connaisseur de l'œuvre de Picasso qui saura amener Couturier à réfléchir à la question du divorce consommé entre le public cultivé et la peinture –, ainsi que l'amitié profonde et durable qui unit Couturier au peintre Fernand Léger et qui aura des suites concrètes importantes lors de la période de reconstruction des églises après la guerre.

Les recherches de Brunet-Weinmann sur l'œuvre picturale de Couturier au Québec représentent également une contribution significative puisqu'aucune analyse approfondie n'avait encore été consacrée à cet aspect de son travail : il est vrai que Couturier lui-même, un artiste dénué de toute vanité, n'encouragea guère une telle exégèse, exposant rarement ses œuvres et allant même jusqu'à interdire leur publication, en 1947, dans la revue *L'Art Sacré*. Le survol historique est complété dans la seconde partie de l'ouvrage par une centaine de lettres inédites du père Couturier ainsi que des extraits significatifs du journal intime de Louise Gadbois, sa correspondante privilégiée durant ces années.

Dans sa dimension essayistique, l'ouvrage de Monique Brunet-Weinmann se révèle toutefois beaucoup moins convaincant, s'inscrivant sans nuances dans le sillage du mouvement de réappropriation de *Refus global* par certains courants de droite et les tenants de thèses révisionnistes. Le lecteur est rapidement confronté à des dérives interprétatives qui gauchissent l'analyse et en altèrent la pertinence critique. Pour accréditer le jugement hautement admiratif qu'elle porte sur Couturier et Louise Gadbois – le portrait qu'elle fait de Couturier verse souvent dans l'hagiographie –, l'auteure ressent en effet le besoin de noircir plusieurs acteurs de la scène culturelle de l'époque, à commencer par Borduas. On dénote ainsi, au sujet du chef de file de l'automatisme, plusieurs jugements défavorables et erreurs d'appréciation de sa part. C'est le cas, lorsqu'elle assure le lecteur que Borduas « fait preuve d'un esprit indécis, en s'en remettant aux événements extérieurs pour orienter sa vie » ou lorsqu'elle affirme « qu'il est plausible qu'il [Borduas] ait sciemment manipulé le père [Couturier] pour assouvir son ressentiment » envers Charles Maillard. Brunet-Weinmann défend aussi l'idée erronée que le « saut pictural » de Borduas dans l'art abstrait « a été entraîné par les conférences de Marie-Alain Couturier ». À cette époque, l'horizon de référence de Borduas est déjà plus large que ne le laisse entendre l'auteure – notamment en raison de l'influence très forte que le surréalisme exerce sur lui –, et les causes qui déterminent le passage de la figuration à

l'abstraction sont d'abord de nature plastique. On ne me contestera guère le fait que sur le plan esthétique, en 1940, le « potentiel d'ignition » des madones, chemins de croix et autres iconographies religieuses que réalise Couturier était assez limité et peu propice à embraser l'imagination de Borduas.

Mais c'est surtout lorsque Monique Brunet-Weinmann se hasarde à réécrire l'histoire de l'automatisme – un domaine où ses connaissances sont approximatives – qu'elle s'égare. Perdue dans « le labyrinthe des multiples versions et la myriade de variantes et de notes répertoriées » du premier tome des *Écrits* de Paul-Émile Borduas, ainsi qu'elle l'avoue elle-même, elle en arrive à des spéculations fantaisistes. Une lecture plus attentive des textes de François-Marc Gagnon et d'André-G. Bourassa aurait pourtant pallié certaines erreurs grossières : j'ai ainsi l'honneur (p. 30) de me voir attribuer un énoncé formulé par André-G. Bourassa... Quelques pages plus loin, elle écrit que *Projections libérantes* de Borduas a paru en 1951, alors que le célèbre opuscule a été publié par les Éditions Mithra-Mythe en 1949. Faut-il aussi évoquer les fautes d'orthographe qui prolifèrent et nous font douter que l'ouvrage ait fait l'objet d'une révision linguistique sérieuse? L'exactitude et la rigueur ne sont pas, à l'évidence, le souci premier de l'auteure. Ainsi, il est erroné d'affirmer que Borduas fait lire à John Lyman « la première version du manifeste qui circule pour les amis pour en recevoir échos et appréciations » (c'est bien le texte intitulé *Refus global* que lit Lyman ; celui-ci circule dès janvier 1948, comme l'a montré encore récemment une lettre de Marcelle Ferron parue dans *Le droit d'être rebelle*). Ces « détails » sont les indices de carences plus sérieuses qui apparaissent lorsque l'auteure propose son propre récit de la genèse de *Refus global* et rapporte, sans les précautions nécessaires, des propos tenus par Jean-Paul Riopelle en 1981 sur le célèbre manifeste automatiste. Avant de s'avancer sur ce terrain piégé, elle aurait eu avantage à lire l'ouvrage de Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, et à vérifier particulièrement le chapitre intitulé « De l'authenticité à l'imposture », dans lequel l'historienne de l'art analyse finement le comportement de Riopelle, qui agit délibérément dans les années

1980 comme « décepteur » ou « *trickster* » : « Riopelle, écrit Vigneault, déjoue, provoque, gonfle la vérité, présente un mélange de vérité et d'inventions, et affiche un certain cynisme<sup>1</sup>. » Monique Brunet-Weinmann reste pour sa part captive de la stratégie mise en place par Riopelle, le « trappeur supérieur ». Aussi le lecteur se prend-il à sourire lorsqu'il a connaissance des « révélations très éclairantes » faites par le peintre à son atelier du lac Masson en 1981 et rapportées ici sans distance critique par l'auteure... Riopelle invente de toutes pièces la disparition d'un manuscrit (il s'agit en réalité du texte « La transformation continuelle », document qui n'a pas disparu, mais qui est conservé dans les archives Borduas au Musée d'art contemporain de Montréal). D'autres supposées « révélations » sont plus loufoques encore, comme celle où Riopelle affirme avoir lui-même pris en charge l'édition de *Refus global* dont Borduas « ne veut plus se mêler » (alors que Borduas, bien au contraire, confesse à ce moment à Lyman que le manifeste qu'il a rédigé « engage sa vie entière, sans échappatoire possible »). La liste des exemples pourrait encore s'allonger. À ces « égarements » critiques de l'auteure viennent s'ajouter des accusations plus graves et gratuites, comme celle de « racisme », proférées contre Maurice Gagnon et les reproches adressés à Robert Schwartzwald qui « n'aurait pas tenu compte de la complexité de la pensée de Couturier ». Utile au récit de vie, car il apporte une information qui fait défaut aux enquêtes des biographes de Couturier (le père Antoine Lion, le père Régamey et Marcel Billot), ce livre pêche sur le plan de l'historiographie, dont il obscurcit le récit. À la fois proliférant et brouillon, passionné et tendancieux, *Le souffle et la flamme*, en raison même de sa nature double souvent paradoxale, demande par conséquent à être lu avec circonspection.

— Gilles Lapointe  
Département d'histoire de l'art  
Université du Québec à Montréal

<sup>1</sup> Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, p. 336.