

La peinture traditionnelle québécoise dite de *cabanes à sucre* :

Mythes et réalités

<Petite maison basse, au grand chapeau pointu. Qui d'hiver en hiver semble s'être enfoncée dans la terre sans fleur, autour d'elle amassée. Petite maison grise, au grand chapeau pointu au lointain bleu, là-bas, dis-le-moi, que vois-tu?>

Nérée Beauchemin, Patrie intime

Oui, dis-le nous, petite maison pointue, ce que tu vois! Voilà ce qu'inlassablement l'on a envie de dire, à la suite de ce poète oublié du début du siècle, chaque fois que la peinture populaire traditionnelle nous offre un paysage à regarder. Parce que la maison y est le sujet principal. Parce que souvent elle détourne notre attention vers un ailleurs absent de la composition et que l'on espère beau.

<Beau? Allons, la peinture de cabanes à sucre, c'est québécoise!> s'écria une amie quand le sujet fut lancé dans une conversation de salon. J'haïs ça. Je ne suis plus capable d'en voir>. La peinture populaire, traditionnelle, dès lors qu'elle s'inscrit dans le paysage et les scènes d'hiver, est souvent qualifiée de <peinture de cabanes à sucre>. Mais ne cherchez pas les peintres des cabanes à sucre. Véritables fantômes du passé, ils n'en ont pas fait <en tant que tel>, pour reprendre l'expression de l'un d'entre eux dont m'avait parlé une galerie. <C'est devenu une insulte que de dire d'un peintre, c'est un peintre de cabanes à sucre> résume monsieur Raphaël Shano, propriétaire de la Galerie Art et Style, de Montréal et Baie St-Paul. <Aujourd'hui, le peintre de cabanes, c'est un peintre du dimanche>, explique monsieur Denis Beauchamp, président de Multi-Art, à St-Lambert.

Pourquoi, en 1995, l'expression est-elle teintée d'une forte connotation péjorative? <Il y en a trop eu> soupire madame Héon, propriétaire de la Maison des arts de Piedmont. Madame Francine Couture, dans sa thèse de doctorat sur le marché des chromos à Montréal et dans la région métropolitaine, publiée en 1981, classe le thème de la cabane à sucre en peinture dans justement les <chromos> et dénonce une <pauvreté et uniformité du vocabulaire pictural>, et une <réduction et standardisation des moyens picturaux>.

Overdose ou mauvais goût, peu importe, le genre a eu sa période de gloire dans les années '70 et, bon an, mal an, continue à faire des adeptes au Québec et ailleurs. Même si les tableaux ne sont plus désormais accrochés aux cimaises des galeries, ils trônent encore dans les maisons : <On n'en a qu'un seul à la maison, confesse la même amie avertie. On nous l'a donné. Ma mère l'aime beaucoup parce que ça représente exactement la maison de son père, avec la vieille grange par derrière.>

Un genre inclassable

Mais, qu'est-ce donc que <La peinture de cabanes à sucre>? Aucun dictionnaire de la peinture n'en parle. Aucun ouvrage n'est recensé sous ce sujet dans les bibliothèques universitaires. La peinture de cabanes à sucre n'est pas de ces genres reconnus (automatisme, impressionnisme, etc.) dont on se réclame, et en définir les critères est impossible tellement les artistes se sont jetés anarchiquement et avec beaucoup de liberté sur les thèmes traditionnels, du point de vue des techniques picturales bien sûr, pour sortir ensuite du genre au lieu de lui donner plus de consistance artistique et le temps aux historiens d'art de se pencher sur leur cas. On en retrouve sous le terme <art populaire>, par opposition à l'art <savant>, ou encore <chromos>. MM Richard Dubé et François Tremblay, dans leur livre *Peindre un pays – Charlevoix et ses peintres populaires*, n'hésitent pas à ouvrir les horizons en classant le genre <entre le naïf et le populaire, le professionnalisme et l'amateurisme, l'art et l'imagerie>. La <peinture de cabanes à sucre> est avant tout une peinture traditionnelle : les thèmes le sont (des paysages, des cabanes à sucre, des événements et scènes de village), la technique aussi (approche figurative, huile sur toile, petits et moyens formats). Mais, comme le fait remarquer madame Nycole Paquin, historienne de l'art et professeure à l'Université du Québec à Montréal, <ce n'est pas le fait du thème, mais celui de la manière, de l'esthétique. Adrien Hubert n'est pas reconnu comme un peintre de cabanes à sucre, par exemples>. Ce genre de peinture présente un certain intérêt pour les scientifiques : <Des milliers de tableaux ont été produits depuis 100 ans. D'un point de vue socio-sémiotique, c'est fascinant>, estime Nycole Paquin.

Peindre des cabanes à sucre n'est pas nécessairement faire de la peinture <de cabanes à sucre>, et les peintres dits <de cabanes à sucre> peignent autre chose que ces cabanes en bois croulant sous la neige à l'orée...du printemps. <On a peint des moulins, des fours à pain, pourtant c'est le terme <cabanes à sucre> qui est resté>, constate Denis Beauchamp.

Clarence Gagnon, Adrien Hébert, Cornelius Krieghoff et Francesco lacurto ont peint des cabanes et des maisons traditionnelles, mais ne sont pas classés comme peintres de cabanes à sucre. <On devrait parler des maisons du Québec, plutôt que de cabanes à sucre> s'exclame Mme Héon, de la Maison des arts de Piedmont. <Je me souviens, quand je donnais des cours, c'est en 1974-1975, mes élèves ne voulaient faire que ça, des cabanes, en partant des artistes sur les calendriers. Ils apprenaient en copiant. Bruni et lacurto ont été des initiateurs de cabanes à sucre. P.V. Beaulieu en a fait quelques-unes avant d'aller à Paris. C'est qu'on ne connaissait pas autre chose. Les jeunes peintres copiaient les vieux. Aujourd'hui, quand des jeunes viennent avec des cabanes, je leur dis : c'est pas de votre âge>.

La terre de chez-nous

<La cabane à sucre fait partie du patrimoine, estime M. Beauchamp. Les cabanes sont souvent dans des endroits sauvages. C'était toute une époque, avec les violoneux, les bottes, les chevaux... Ceux qui les peignaient allaient sur les lieux et savaient bien rendre la dénivellation du sol qui facilitait l'écoulement de l'eau d'érable. Avec les calendriers et les reproductions, il est poussé beaucoup de peintres. Même les peintres européens qui arrivaient ici en faisaient pour s'identifier au Québec>.

Mais de quel Québec s'agissait-il, dans les années '70, alors que la révolution tranquille, la libération sexuelle (début des années '60) et le féminisme agitaient une société jusqu'alors bien <sage>?. D'un Québec où la montée du nationalisme s'appuie sur l'exploitation idéologique des valeurs traditionnellement québécoises, véhiculées par l'imagerie populaire. Francine Couture, dans sa thèse, estimait en 1981 que <l'actuel gouvernement québécois, axant sa politique culturelle sur la sauvegarde du patrimoine et le développement des métiers d'art, reprend cette iconographie et la diffuse massivement>.

L'iconographie que nous retrouvons dans la peinture populaire est la face visible de l'iceberg culturel et patrimonial d'un Québec volontairement montré naturel, voire sauvage. Les aspects généraux de la nature sont les seuls éléments de la composition picturale : le soleil, le ciel, les nuages, la mer, les lacs, les rivières, les montagnes, l'ombre et la lumière, le sol, la neige, le givre, etc. La vie quotidienne québécoise ne peut s'observer que de l'extérieur, laissant à l'abri des regards indiscrets et du jugement de l'étranger ce qui constitue l'intimité du foyer et de la famille : pas d'ameublement, de bibelots, de bijoux, de livres, de vêtements, de sculptures, d'instruments de musique, etc.. et si peu d'animaux dans les peintures. Bref, rien pour évoquer l'industrialisation du Québec, son développement économique, ni encore sa culture artistique ou sa vie affective. Aucune connotation particulière ne vient tirer de son apparent sommeil le paysage livré à l'éternelle froideur du silence hivernal.

En fait, non seulement la volonté politique allait-elle vers un retour aux traditions rurales, mais la volonté sociale aussi allait dans ce sens. En France, on quittait Paris pour aller élever des escargots en Bourgogne ou de moutons dans le Larzac : au Québec, des responsabilités entrepreneuriales ou politiques n'ont pas empêché certains de tout vendre pour retourner vivre à la campagne. Le Québec des années '70 suivait le courant mondial de retour à la terre, sorte de soubresaut idéologique en réaction au mouvement hippie des années '60 et que nous retrouvons exacerbé aujourd'hui chez les écologistes du monde entier fatigués des accidents nucléaires et de la pollution des rivières. M. Félix Vallée, alors propriétaire de la galerie Chartes-Huot, à Québec, se souvient de la <folie> des années 1972-1976. <La peinture de cabanes à sucre correspondait au retour au folklore. C'était l'époque du macramé, le retour aux sources, à l'artisanat. Les enseignants, les cols blancs, les centrales syndicales : tous avaient le sentiment de s'être égarés dans la modernité depuis 10-12 ans. Ont

était écoeurés des partis traditionnels (libéraux et unionistes). Cela a favorisé la montée du Parti québécois>.

Le Québec des années '70 faisait face aussi à la peur du changement, cette <modernité> qui pousse bien des sociétés, au tournant d'un siècle ou à la fin d'une époque, à se raccrocher aux valeurs connues du passé. Cela se caractérise, par exemple, par le retour en force des modes rétro dans la plupart des sphères de créativité, du folklore, des idéologies conservatrices en politique ou en économie, ou encore de la remontée de courants religieux rejetés jusqu'alors avec mépris par les avant-gardes et qui s'expriment avec une nouvelle ferveur pouvant aller jusqu'au totalitarisme fanatique. Mais le Québec des années '70 est encore fâché avec la religion, et il a besoin de sentir ses deux pieds bien plantés dans la terre de <chez-nous> avant d'accepter le vrai décollage vers la modernité amorcé par l'Exposition universelle de 1967.

La domestication de l'hiver

Si les terres du Québec ont été peintes aux quatre saisons, il en est une qui domine de loin les autres chez les paysagistes : l'hiver. La plus longue des saisons québécoises permet une infinité de nuances dans les couleurs, la neige se mêlant au vert du toit, au bleu du reflet du ciel, quand elle-même n'est pas modifiée progressivement par le déplacement de la lumière du soleil. La neige, aussi, est cet élément solide qui recouvre tout et permet de ne montrer que ce que le peintre veut bien nous dire du coin de pays qu'il peint, quitte à en faire fondre un peu ici et là, au besoin, pour révéler quelque architecture intéressante... Nous retrouvons cette pudeur, cette modestie, cette propension québécoise à protéger son âme intérieure. Qui, de l'hiver ou des êtres, a le plus marqué l'autre?

L'hiver ne fait pas que cristalliser l'eau en neige et en glace. A en croire l'excellente analyse de l'ethnologue québécoise Sophie-Laurence Lamontagne dans son livre : *L'hiver dans la culture québécoise*, l'hiver a patiemment transformé les premiers arrivants français en de véritables hommes du Nord, des Québécois <pure laine>, lentement mais sans pitié, entre le XVIIe siècle et le XIXe siècle, et ce bien avant les premières peintures québécoises sur ce thème. Sans doute faut-il se reporter dans le temps pour saisir l'importance de l'hiver, de plus en plus présent dans la peinture depuis la fin du XIXe siècle.

Au tout début de la colonie, l'habitation est un refuge d'où l'on sort peu. Les quatre murs en bois constituent la seule barrière contre le froid. Plus la saison avance, plus le périmètre de déplacement et de travail se rétrécit autour de la maison. L'habitation est l'élément central, fondamental de la vie domestique. La vie familiale y est autarcique, recluse. L'homme s'évade par la pensée en se berçant sur sa chaise, la pipe à la bouche, devant le foyer. La femme s'affaire aux diverses tâches ménagères (la cuisine, le ménage,...). Seules les voies de communication, les chemins d'hiver dans la neige et les ponts de glace sur les

rivières permettaient une extension vers le monde extérieur. La domestication de l'hiver a profondément affecté l'âme des habitants de la Nouvelle-France, les obligeant à abandonner leurs habits européens et à confectionner des vêtements appropriés, à faire des provisions alimentaires suffisantes, à recevoir à la maison les amis et la famille pour parler de leurs projets, s'échanger des idées et leur savoir-faire, et soupeser l'avenir de leur pays.

Dans son recueil de dessins de villages croqués tout le long du Québec en 1986, *Pays de villages*, Pierre Henry témoigne avec émotion de la puissance évocatrice de la maison dont la présence est rassurante : <Pour l'enfant villageois que j'étais, le rang évoquait l'éloignement, la solitude, le chant des oiseaux et des cigales en été, l'hiver le silence absolu, mais surtout, la nuit en toutes saisons, la grande noirceur : quand le soir tombait autrefois dans les rangs de campagne, les lampes à huile teintaient à peine de leur lueur jaunâtre les fenêtres des maisons auxquelles elles donnaient un air fantomatique.>

Même si, progressivement, la domestication de l'hiver fait sortir davantage le Québécois de sa maison pour lui permettre de bâtir un pays, l'habitation constitue toujours le symbole de la seule présence humaine sur ces immensités blanches. Et seul le passé peut nous éclairer pour bien comprendre la raison de sa représentation démultipliée, excessive pour certains, dans la peinture québécoise d'aujourd'hui. <La population de la Nouvelle-France, explique Mme Lamontagne, après la capitulation, vers 1760, se trouve privée politiquement de son espace physique au sein duquel elle réussit quand même à maintenir son espace sensible, culturel.>

La peinture et l'espace : une expérience esthétique

Dans leur présentation des peintres populaires de Charlevoix, MM Dubé et Tremblay remarquent que <tous les peintres populaires ont situé leurs œuvres dans le cadre géographique du coin de pays qu'ils habitent. Ils attestent de la présence du Saint-Laurent, des Laurentides, des rivières du Gouffre et La Malbaie, des villages et des rangs de leur région. Ils inscrivent les lieux-dits de leurs histoire personnelle sur la carte du pays.> L'un des traits caractéristiques de la peinture populaire est en effet la faculté de maintenir une proximité rapprochée entre l'environnement physico-affectif de l'artiste et son art. L'expliquer par l'absence de formation académique n'est pas suffisant : nous avons vu que tout le monde peut peindre en copiant une image et Dieu sait s'il existe de thèmes photographiés, dessinés, etc. à commencer par le portrait. La raison est plutôt d'ordre culturel, à la fois chez l'artiste inspiré par le désir pressant de manifester son sentiment d'appartenance et d'enracinement, et pour le collectionneur qui y retrouve un sentiment semblable, celui-là même éprouvé en face des paysages de sa propre vie. L'achat de ses tableaux encourage l'artiste à poursuivre sa démarche identitaire.

La peinture est un médium particulièrement bien adapté à ce travail de communication sensible. La liberté de représentation que permet la peinture alimente la puissance d'idéalisation de la vision. En cela, l'on peut parler de force psychologique> de la peinture. Le peintre ordonne des possibles plutôt que des réalités, et c'est notre perception qui reprend ce jeu d'images, de formes-concepts pour redonner vie aux structures picturales. Que l'on soit natif du lieu peint ou simple touriste désirant garder une trace de son passage furtif, peu importe, l'attitude demeure la même, l'affectif s'attachant aux formes, aux couleurs, aux contours qui caractérisent une brîbe de temps vécue en un espace donné. Et seule la spatialité vibrante de la peinture sait rendre ces moments d'existence. <Le petit acheteur de souvenirs veut emporter chez lui un ciel bleu, pas un ciel jaune>, atteste M. Shano, fort de son expérience à Baie Saint-Paul. <Accrocher dans la maison un tableau représentant un paysage québécois est souvent la seule façon qu'ont des Québécois qui demeurent en ville, à loyer, loin de leurs racines et de leur terre, de garder un lien avec leur enfance>, note M. Vallée.

Mais l'expérience esthétique en soi peut ouvrir de nouveaux horizons et sur des paysages jusqu'alors inconnus et insoupçonnables. Les formes esthétiques sont des formes signifiantes : un carré ne signifie pas un point. Pour qu'une forme ait un sens, il faut qu'un lien unisse ses composantes de manière à ce que nous les comprenions intuitivement. Comme le fait remarquer Noël Mouloud dans son étude sur les conditions formelles de l'expérience esthétique, en 1964 : <L'existence de l'œuvre d'art n'est pas séparable de l'histoire des perceptions, des images, des vues intuitives dont elle fixe plastiquement le modèle.> Ainsi quand le Sénateur américain Edward Kennedy, après avoir vu un tableau d'une artiste québécoise chez le Premier ministre Robert Bourassa, décida d'acheter deux tableaux de cette artiste, se manifestait le désir de revivre l'expérience esthétique de la première fois. Cette anecdote, rapportée par M. Vallée, illustre bien à quel point la peinture est un langage des formes. C'est la qualité expressive de l'œuvre, via le talent du peintre qui se charge de nous faire revivre un moment privilégié. Mais toute expérience cognitive s'appréhende aussi de façon intelligible. Or, dans le Québec de la fin des années '60, les milieux artistiques avaient bien tenté de faire descendre l'art dans la rue, mais ils s'étaient arrêtés à Montréal et à Québec. Le reste du pays, davantage préoccupé par les travaux exigeants de la ferme, du commerce ou de la maison, n'avait pas de temps à consacrer aux débats citoyens polarisés sur le sens à donner à des coups de pinceaux colorés au nom des préoccupations intellectuelles liées à l'histoire de l'art. Abstraite ou figurative, la peinture était de toute façon une abstraction, par définition totalement absente de la vie d'un <Jo' Bleau>. <Autrefois, le calendrier dans la cuisine, c'était la seule image dans la maison, rapporte Mme Héon. Quand on commença à s'intéresser à la peinture, il fallait qu'il y en ait une couche épaisse.> M. Shano se souvient lui aussi encore très bien des premiers balbutiements : < Dans les années '60, les Woolworth vendaient des peintures à 10.95\$. On les retrouvait plus tard dans les poubelles>.

C'est sans doute la facilité d'accès à une peinture, lue au premier degré comme représentant leur cadre de vie, leur <chez-nous., qui allait mettre les Québécois plus en contact que jamais avec l'expérience esthétique. Des centaines de peintres du dimanche et de jeunes créateurs voulurent <tenter leur chance> en peinture. L'intérêt grandissant pour cet art pictural fit le tour du Québec comme une traînée de poudre; et, dans l'euphorie, la peinture de cabanes à sucre allait s'imposer comme première expérience artistique à grande échelle, sans consensus préalable de style chez les artistes ni exigence de qualité chez les amateurs.

La naissance d'un marché

Même si la volonté politique du début des années '70 encourageait un art empreint des symboles du terroir québécois (la maison traditionnelle, la neige, les érables rougissants, etc.) elle ne peut expliquer à elle seule le comportement acheteur de milliers de Québécois, faisant de la peinture de cabanes à sucre <un sujet très vendeur>, pour reprendre l'expression de M. Beauchamp, ni pourquoi, à cette époque, ont fleuri beaucoup de peintres autodidactes s'essayant à <la cabane à sucre>.

Nous avons vu deux facteurs importants entrer en ligne de compte : l'affirmation culturelle des Québécois, passant nécessairement par une reconnaissance et un renforcement des racines ancestrales; et, en contrepartie, puisque le Québec se conjugait au passé, comme société typiquement rurale, l'éclosion d'une conscience esthétique allant avec la curiosité de mieux connaître l'art. <Il y en a qui demandaient : <il n'y aurait pas un peintre qui viendrait peindre ma maison?> Ils voulaient mettre une maison dans une maison!> lance Mme Héon qui continue : <Avoir des peintures, c'était un signe de richesse>. La peinture, jusqu'alors associée aux bourgeois, aux Anglais ou à de rares initiés, allait effectuer la même percée sociale, la même démocratisation> qu'en France, un peu plus tôt dans le siècle. Sur le vieux continent, quand la demande pour des petits formats en peinture de genre se mit à augmenter chez les nouveaux bourgeois et les gros commerçants désireux de décorer leurs murs, la peinture se créa un marché digne de ce nom. Une commercialisation grandissante des tableaux alla de pair avec une augmentation des producteurs et des consommateurs, la technique et les goûts s'ajustant selon la loi de l'offre et de la demande chez ces néophytes. Bien sur, tout cela ne se fit pas sans susciter de vives réactions de mépris et de rejet de la part d'un milieu conservateur, académique, pour qui la peinture se devait de ne jamais tomber dans les bassesses du commerce. Le même scénario allait se produire au Québec.

Le boom des années '70

<J'allais chez Jacobi acheter des peintures à 20\$, 30\$. Je les restaurais et les revendais, explique M. Shano. Dans les années '70, des Ayotte se vendaient

40-45\$, Cosgrove 200 à 225\$>. Presque vingt ans plus tard, la deuxième édition du Guide Vallée situe les prix de Ayotte entre 2,000 et 12,000\$, ceux de Cosgrove entre 10,700 et 25,000\$, selon leur intérêt et leur format. Hormis l'inflation et la forte spéculation du marché entre 1985 et 1989, nous restons avec un ratio très élevé dont la raison d'être est à chercher dans les années '70.

Francine Couture, dans la thèse de 1981, relève que dans ces années-là, la chaîne Panart et les galeries d'art Elite dominaient les marchés des chromos. On retrouvait sur ce dernier beaucoup de tableaux (peintures et pastels) catalogués <faits main>, importés de Hong Kong et d'Asie, à des prix variant de 10 à 25\$, et des peintures réalisées par des artistes québécois inconnus, sur des thèmes dans lesquels entraient la cabane à sucre, la maison traditionnelle et le paysage québécois. L'atelier Jean Viens et ses peintres produisaient beaucoup de cette peinture. La demande était forte. Les tableaux se vendaient entre 30 et 70\$ en moyenne, un prix de vente s'adaptant au pouvoir d'achat de la classe moyenne. Comme le précise M. Vallée : <Dans les années '70, les Québécois achetaient ce qui leur rappelait leur village natal, mais surtout ce qui leur était accessible financièrement et esthétiquement.>

Le <boom> du marché dans les années '70 a eu pour effet de lancer la carrière de certains peintres, et du coup, de faire monter leur cote. Mme Couture mentionne, par exemple, qu'un tableau (16" x 20") de M. Lecor ou de M. André Kervran (tous deux artistes de Panart), acheté 40 à 50\$ en 1960, se vendait 550 à 595\$ en 1978. Dans la troisième édition (1993) du Guide Vallée, un tableau (de même dimension : 16" x 20") de Lecor s'offrait à 1500\$. Là encore, l'augmentation est significative d'une ardeur et d'une dynamique de marché peu ordinaires, lequel marché, s'est bien structuré, avec ses marchands, ses galeries et ses peintres.

Contrairement à celui de la peinture savante qui s'adresse à un public <choisi en fonction de sa compétence culturelle> (estime Mme Couture), et en accord avec la définition de l'art moyen, <le marché de la peinture <chromo> serait destiné à un public le plus large possible, visant une occupation maximale de ce champ de production>. <Gilles Gingras en a fait, des cabanes à sucre, même très effacées, raconte Mme Héon. Les femmes disaient : <J'aime ça, j'ai un peu de rose dans mes rideaux. Viateur Lapierre se vendait beaucoup aussi; c'était la même cabane de village en village, avec de la poussière de neige.>

Au Québec, sur un marché proposant des œuvres de tous niveaux de qualité picturale, on retrouvait aussi toutes les couches de la population québécoise, comme le souligne Mme Héon : <Présidents de compagnie, avocats, notaires : ils arrivaient en disant qu'ils voulaient <ce peintre-là> parce que leur ami avait acheté une de ses œuvres.> Dans une étude du ministère des Affaires culturelles du Québec sur le marché de l'art et l'artiste. Mmes Ninon Gauthier et Francine Couture, avec M. Yves Robillard, écrivaient encore en avril 1984 que la clientèle québécoise sur le marché de l'art traditionnel était fidèle à ses artistes

locaux. Le volume de transactions annuel était estimé, rapporte l'étude, entre 19.5 et 30.6 millions \$, avec, toujours pour l'art traditionnel, plus de 200 galeries dispersées sur l'ensemble du territoire, et une clientèle de 35,000 à 40,000 acheteurs. L'art traditionnel représentait, en 1984, entre 41.5 et 50% du marché de l'art québécois. Même si l'on tient compte du fait que <l'art traditionnel> englobait les anciens comme le Groupe des Sept, il faut bien reconnaître que ce terme recouvre aussi la peinture dite <de cabanes à sucre>. Vu le prix moyen plutôt modeste (comparativement au reste) d'une peinture de ce genre, l'on peut facilement en déduire que si ce genre ne constitue peut-être pas la plus large partie du volume en dollars, elle contribue par contre pour beaucoup quant au nombre de galeries et d'acheteurs.

L'engouement pour la peinture de thèmes traditionnels du Québec, la peinture de cabanes à sucre, selon M. Vallée, peut aussi être rapproché de l'écroulement du marché de l'abstrait à Londres chez Christie's, en 1972-1973. <Le marché international s'est beaucoup plus équilibré; avant ça, c'était l'abstrait qui avait le haut du pavé. Cela s'est répercuté au Québec.>

La nostalgie est féconde

Curieusement, la controverse sur la peinture de cabanes à sucre n'a pas grand-chose à voir avec le débat <pour ou contre le figuratif>, celui-là même qui continue à secouer les milieux de l'art au Québec depuis le fameux Refus global et faisait écrire en janvier dernier, par exemple, à M. Jean Paré directeur de *L'Actualité*, qu'après la <glaciation de l'abstraction >, il est bon de retrouver un artiste animalier comme Jean-Luc Grondin. <C'est la chicane constamment>, dit Mme Héon qui se souvient du mécontentement des <Figuratifs>, choqués de voir un tableau non-figuratif faire la couverture du Cahier du dernier Salon des galeries d'art. La controverse repose plutôt sur l'appréciation qualitative du genre <cabanes à sucre>, au sens large du terme, un genre galvaudé par une production trop importante et non contrôlée, comme nous l'ont dit nos interlocuteurs plus haut.

Le dédain pour le thème de la cabane ou de la maison traditionnelle dans la peinture québécoise s'est progressivement installé dans l'opinion publique au début des années '80, après donc une dizaine d'années de formation esthétique chez les peintres et de raffinement des goûts chez les collectionneurs. <Il y en a qui ont évolué et qui les cachent (les peintures) dans les garde-robes! Dénonce d'un ton espiègle Mme Héon. Chacun sait combien il est difficile de vivre avec sous le nez un tableau qu'on n'apprécie plus. Le temps est toujours le meilleur juge.

Mais il semble que la demande de <peintures de cabanes à sucre>, dans le sens le plus noble du terme, va demeurer, car le genre a évolué : <On vend encore du traditionnel Mais les artistes qui font des cabanes à sucre ont changé leur style. Les couleurs sont plus vives, C'est plus international, remarque Mme Christine

Antjinas de Maison d'art St-Laurent. Après 15 ans, il y a toujours une demande, mais beaucoup moins qu'avant. C'est surtout des Québécois, de tous les âges, et qui sont fiers de leur culture...> Même sentiment pour M. Vallée : <Les bons figuratifs resteront toujours. Cela fait partie de la vie, je crois. Mais les gens sont de plus en plus critiques...>. Quand à M. Shano, il a vendu sa dernière cabane à sucre> en 1992, peinte par M. Iacurto. <Les très grands collectionneurs achètent encore de la peinture traditionnelle, mais ils sont plus avertis.>

Cependant, trouver de la peinture de cabanes à sucre, en 1995 n'est pas chose aisée. Il faut questionner directement les galeristes, une tournée incognito dans les galeries ne permettant plus d'en voir accrochée, à Montréal ou Québec, et très peu dans Charlevoix. L'heure est aux jardins de fleurs, aux scènes de rue de Montréal et Québec. Le genre se vendrait beaucoup moins depuis cinq à six ans, d'après M. Vallée. <Tex Lecor peint encore une cabane à sucre par année, dit M. Beauchamp. La nostalgie pour scènes du passé existe toujours. On ne renie pas la terre, au contraire. Cette peinture risque de rester, parce que 90% du temps, les gens achètent ce qu'ils aiment.>

Parlons d'amour, justement. Le succès de téléromans comme <Le temps d'une paix> ou <Les filles de Caleb> nous met sur la trace de ce que les Québécois aiment encore : qu'on leur conte la joie de vivre d'antan, au sein d'une famille nombreuse, dans la très typique maison <pièces sur pièces> d'un village du Québec, avec son curé, son presbytère, son marchand général. <J'ai été élevée dans une grosse famille, j'ai la nostalgie des soupers. Pour d'autres, cela peut être du cheval, de la maison. Moi, vraiment, c'est les soupers soupire Mme Héon. Des soupers comme dans <Les filles de Caleb>? <Mais les Filles de Caleb, c'était que des accouchements!> s'exclame-t-elle.

Tiens, tiens...Pauline Paquin peint des petits enfants espiègles et Normand Hudon des curés sportifs plus occupés à patiner sur la glace, l'écharpe au vent, qu'à écrire des sermons. Les Québécois se prépareraient-ils à une nouvelle <revanche des berceaux>?

Le Collectionner, no 33, Octobre 1995
Par Véronique Tomaszewski