

DEUX PORTRAITS DE LA CRITIQUE D'ART DES ANNÉES VINGT

ALBERT LABERGE ET JEAN CHAUVIN

Bien qu'amorcée depuis quelques années, l'étude de la critique d'art au Canada reste encore un champ relativement inconnu et qui révèle souvent au chercheur qui s'y attaque l'existence de positions esthétiques plus riches et plus variées qu'il ne le soupçonnait.

M'intéressant à la constitution d'un discours sur la modernité artistique dans l'Entre-deux-guerres au Québec, j'avais entrepris une analyse des positions exprimées en 1918 par la revue d'avant-garde *Le Nigog*. De même j'avais tenté de cerner celles qu'ont développées les figures majeures de la critique d'art des années trente¹. Les années vingt restaient cependant dans l'ombre. Le présent article ne prétend pas en présenter une analyse définitive mais, plus modestement, contribuer à celle-ci en présentant les positions défendues par deux des critiques francophones les plus «réguliers» de cette décennie Albert Laberge (1871-1960) et Jean Chauvin (1895-1958)².

À l'aube des années vingt

Certes, les rédacteurs du *Nigog* n'étaient pas issus d'une génération spontanée. Ils étaient le produit d'une tradition de libres-penseurs, libéraux, tournés vers la culture française, cette culture laïque, issue de la Révolution et qui a alimenté, génération après génération depuis le XIX^e siècle, une opposition politique et culturelle au clergé, à l'ultramontanisme et au nationalisme ultra-conservateur. Cette opposition, pour être minoritaire, n'en était pas moins virulente. Elle s'exprimait dans différentes «feuilles de combat» dont *L'Action*³, à laquelle collaboraient les Henri Hébert, Marcel Dugas, Robert de Roquebrune, Édouard Montpetit, autant de noms que l'on retrouve au bas des chroniques du *Nigog*. On pourrait aussi penser au journal *Le Pays* fondé par Godefroy Langlois qui fut limogé du journal *Le Canada* en 1910 suite aux interventions de Mgr Bruchési qui redoutait ses prises de position en faveur de l'enseignement laïc, des libertés individuelles, ainsi que son affiliation à une loge maçonnique⁴. Ce journal qui publie à l'occasion, encore qu'assez rarement et sous divers pseudonymes⁵, des textes sur l'art fait paraître deux articles tirés du *Nigog*, celui d'Édouard Montpetit, «L'art nécessaire», et celui de Fernand Préfontaine, «Le trompe-l'œil et l'imitation»⁶.

Dans les années qui suivent la parution du *Nigog*, on trouve également quelques textes sur les artistes Henri et Adrien Hébert, sur Léo-Pol Morin ou



fig. 1 Adrien Hébert, Portrait de Fernand Préfontaine, vers 1922, Huile sur toile, Oeuvre non localisée.
(Photo: archives de Lucille Préfontaine, Saint-Calixte)

Verlaine dans *Le Mâtin*, hebdomadaire «politique et littéraire» publié de 1921 à 1926. Cette feuille, dont la devise est «Je suis le chien qui ronge l'os», ne consacre guère d'espace à la critique d'art, mais publie un article sur Adrien Hébert, en décembre 1923, après avoir annoncé, en novembre, son exposition à la bibliothèque Saint-Sulpice. Il est également question d'Adrien Hébert quand *Le Mâtin* nous apprend, le 10 juin 1922, en première page, son départ pour Paris avec Fernand Préfontaine. Cette notice «mondaine» montre une certaine affinité entre l'équipe du *Mâtin* et celle du *Nigog*. Elle est d'ailleurs confirmée par l'utilisation de la vignette qu'Adrien Hébert avait dessinée pour identifier la chronique des arts dans *Le Nigog*, laquelle sert d'en-tête à la chronique «Les beaux-arts» sous laquelle Pictor Sculpto — pseudonyme probable de Roger Maillet — signe dans *Le Mâtin* une critique du Salon du printemps de l'Art Association⁷.

Mais tout ceci ne représente objectivement qu'un corpus fort mince pour l'élaboration d'une idéologie de la modernité en art. Bien que tous les quotidiens, hebdomadaires ou mensuels de la décennie n'aient pas été dépouillés, il s'en faut de beaucoup, il est bon de rappeler, d'une part, que l'engouement pour les arts est loin d'être un phénomène important à cette période de notre histoire — comparativement à l'intérêt plus développé pour la littérature, comme en témoignent les associations et publications strictement littéraires — et que, d'autre part, les années 1920 sont surtout celles du nationalisme et des régionalismes⁸. Du côté francophone, c'est l'ère de *L'Appel de la race*, de Lionel Groulx, publié en 1922, où la vision traditionaliste domine encore un discours sur la modernité mal structuré, empêtré dans ses contradictions et pas véritablement soutenu par des critiques et des organes qui lui sont dévoués.

Si l'on veut tenter quelque découpage en périodes, il semble que 1925 soit une année charnière, tout au moins aux yeux de Gérard Morisset qui fait remonter à cette année — et à l'exposition des arts décoratifs à Paris — l'intérêt croissant du public québécois pour l'art, et les débuts d'une ouverture à la modernité⁹. Les faits semblent lui donner raison, puisqu'à partir de cette date le nombre des expositions et des galeries d'art à Montréal ira croissant. De plus, on verra apparaître, petit à petit, des critiques d'art plus régulières dans les différents journaux et périodiques montréalais.

La Patrie semble être la première à ouvrir la marche en annonçant, le 27 mars 1926, qu'elle inaugure une chronique d'art... «[...] sujet plutôt négligé chez nous et pour cause. D'aucuns même trouveront peut-être l'innovation prématurée»¹⁰. Cette chronique sera tenue par nul autre que l'ancien rédacteur du *Nigog*, Fernand Préfontaine (fig. 1). Celui-ci y fera paraître moins d'une dizaine de textes durant l'année, lesquels ne présentent pas de différences sensibles par rapport aux opinions qu'il avait émises en 1918¹¹.

Malheureusement, à l'été 1926, Fernand Préfontaine repart pour la France et, après qu'Henri Hébert eut fait paraître deux articles «en remplacement»¹²,



fig. 2 Alfred Laliberté, Buste d'Albert Laberge, 1938, Plâtre peint bronze, 52,5 × 20,7 × 16 cm, SPAV, Université d'Ottawa, Collection Albert-Laberge (Ph6-38), SPAV 84-173R4#1, Centre de recherche en civilisation canadienne-française. (Photo: SPAV)

la chronique sur l'art de *La Patrie* s'éteint, tout au moins en tant que rubrique régulière. Ce journal ne proposera plus qu'occasionnellement des articles sur les arts visuels, comme c'est le cas à *La Presse* où Albert Laberge, parallèlement à son travail de rédacteur sportif, fait aussi paraître quelques textes de critique littéraire ou artistique. Attaché à ce quotidien depuis 1896, Laberge le sera jusqu'en 1932.

Albert Laberge à *La Presse*

On aurait pu espérer trouver dans les critiques d'art d'Albert Laberge (fig. 2) la formulation d'un discours sur la modernité qui aurait continué le débat amorcé par *Le Nigog*. En effet, ce journaliste, collectionneur d'œuvres d'art, qui participait aux travaux de l'École littéraire de Montréal, ne se présentait-il pas comme un libre-penseur, nourri dès son adolescence, au contact de son oncle, le Dr Jules Laberge, d'une certaine littérature française, celle des Hugo, Balzac, Zola, Verlaine, Baudelaire, Michelet, Renan, etc., qui était loin d'être celle que l'on autorisait alors aux élèves des collèges classiques? D'ailleurs, ne se faisait-il pas expulser du collège Sainte-Marie pour avoir lu un de ces livres interdits¹³? Écrivain, il publiera entre autres un roman, *La Scouine*, édité à compte d'auteur

en 1918, qui, à la parution de certains de ses extraits en 1909, subissait déjà l'anathème du clergé pour «outrage aux mœurs» et «ignoble pornographie»¹⁴. Dans cet ouvrage, un peu à la manière de Zola dans *La Terre* — mais avec moins d'envergure — Laberge dresse un tableau sordide de la vie à la campagne où la misère matérielle n'a d'égaux que l'avarice, la méchanceté et la concupiscence de ses habitants. Bref, l'antithèse de la vision idyllique du terroir conforme à l'idéologie clérico-nationaliste si importante à l'époque dans un certain milieu intellectuel canadien-français.

On se serait donc attendu à ce que ce réalisme, ce naturalisme dont il se réclamait dans son œuvre littéraire, se retrouve comme fondement de son approche de l'art. Jointe à une dénonciation du régionalisme qui sévissait également dans les arts visuels et qu'il attaquait dans *La Scouine*, on aurait pu espérer que Laberge produise une réflexion d'une certaine rigueur sur l'académisme, la mièvrerie et le provincialisme que d'autres avaient déjà dénoncés dans les arts au Canada.

En fait il n'en est rien. Il y a, comme le souligne aussi son biographe Jacques Brunet, assez peu de traits communs entre l'œuvre de Laberge et ses critiques. Par contre, Paul Wyczynski souligne plutôt le fait qu'il retrouve dans ses critiques les qualités de conteur de Laberge, grâce aux nombreuses anecdotes qu'elles contiennent¹⁵.

En 1907, *La Presse*, où il était chroniqueur sportif depuis 1896, lui attribue également la fonction de critique d'art et de littérature. Ses textes sur le sujet paraissent d'abord à la rubrique «Chroniques au fil de l'heure»¹⁶. Mais les articles traitant spécifiquement de la question des arts plastiques sont écrits principalement durant les années vingt et se retrouvent surtout sous la chronique «L'art et les artistes». S'ils ne sont pas toujours signés, le style de Laberge y est cependant aisément reconnaissable¹⁷. Ils couvrent le plus souvent diverses expositions présentées à Montréal, en particulier celle du Salon du printemps de l'*Art Association*. On trouve aussi quelques textes rapportant les discours de dignitaires, par exemple ceux qui ont été prononcés lors de l'ouverture de l'Ecole des beaux-arts de Montréal. Quelques visites à des ateliers d'artistes sont aussi prétextes à des articles. Ses «critiques» consistent en général à décrire rapidement les sujets peints ou sculptés par les artistes qu'il préfère, en insistant sur l'émotion que les œuvres ont suscitée chez lui. Il y a bien, ici et là, quelques remarques sur la «vigueur» du coloris — ou sa richesse — mais il s'en tient principalement à une description des motifs peints et des sentiments ressentis. D'ailleurs, la récurrence du vocabulaire renvoyant à «l'âme», à «l'émotion», finit par agacer le lecteur tout autant que l'emploi constant de stéréotypes aussi bien dans ses articles journalistiques que dans les ouvrages consacrés aux peintres et écrivains qu'il publie plus tard à compte d'auteur¹⁸. Ainsi, le nom de Maurice Cullen est invariablement suivi de la locution «peintre des hivers

canadiens». De même, il use plus qu'il n'est permis des superlatifs : Charles de Belle est dit «le plus grand pastelliste de notre époque»; Maurice Cullen, «le plus grand paysagiste que le Canada a connu»; Arthur Rosaire, «un de ceux que j'ai le plus aimé»; Marguerite Lemieux, «l'une des artistes les plus brillantes et les plus populaires»; Jos Paradis, «l'une des plus heureuses natures»; Maurice LeBel, «possédant le plus de tempérament»¹⁹; les artistes du *Beaver Hall Hill Group*, «les plus personnels, les plus enthousiastes et les mieux doués de la jeune génération»²⁰; Albert Robinson, «l'un des plus puissant et des plus habile»²¹; etc. L'ouvrage qu'il publie en 1938, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, présente les mêmes tics de langage. Ce livre, qui n'était pourtant pas soumis à la pression de la tombée journalistique, ne présente guère plus de profondeur critique. Il consiste surtout en anecdotes diverses et souvenirs personnels. Laberge y présente les artistes comme s'ils étaient des amis intimes, ce qui n'est pas toujours le cas. Cela nous vaut moult données biographiques agrémentées de considérations sur les qualités morales des artistes, des descriptions de détails intimes qui vont parfois jusqu'à l'aménagement de la chambre à coucher, la composition du petit déjeuner et même celle de la cérémonie funéraire ou de l'emplacement de la pierre tombale au cimetière quand il s'agit d'un artiste décédé!

Il convient cependant de nuancer par une analyse un peu plus serrée des textes de Laberge le jugement négatif qui pourrait résulter de ce que nous venons de décrire. D'autant que le corpus des écrits sur l'art produits durant les années vingt n'est déjà pas si considérable et les critiques francophones s'aventurant hors des sentiers du terroir et de l'académisme ne sont déjà pas si nombreux pour que nous refusions de les prendre en considération. Surtout quand il s'agit de textes publiés dans un journal à grand tirage comme *La Presse*.

Du sujet peint et de quelques contradictions

Laberge, on l'a dit, reste dans ses critiques principalement attaché à la description des sujets peints et des émotions qu'elles suscitent chez le spectateur. Il étaye cette approche de nombreux commentaires sur la façon dont l'artiste sait «révéler l'âme des choses» qui sont assez typiques d'une vision humaniste classique de l'art. Le lecteur est cependant étonné par les nombreuses contradictions que présente son travail de critique en regard de son œuvre littéraire. Alors, par exemple, que les rapports entre parents et enfants sont, dans ses contes et nouvelles, marqués au coin de la dureté, de l'incompréhension, de la cupidité ou, au mieux, de l'indifférence²², le critique d'art consacre de nombreux articles à un artiste dont les thèmes de prédilection semblent être les «mères à l'enfant» et les nombreuses scènes mièvres de la vie enfantine qui connurent une grande vogue dans l'art bourgeois de la fin du XIX^e siècle. Il emploie alors, pour parler des tableaux de ce Charles de Belle, qu'il nomme invariablement le «peintre-



fig. 3 Charles de Belle, *Mother and Child*, Pastel.
(Photo: J.C.A.H./AHAC, tirée d'Albert Laberge,
Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui,
Montréal, Édition privée, 1938, p. 20)



fig. 4 Alfred Laliberté, *Le Défricheur*,
Couverture de *La Revue nationale*, janvier 1920.
(Photo: J.C.A.H./AHAC)

poète», une terminologie qui contraste singulièrement avec celle de ce réalisme sordide qui qualifie les rapports familiaux dans son œuvre romanesque :

Le peintre Charles habite un monde d'idéale beauté et de poésie [...]. Et aussi longtemps que des mères presseront des enfants dans leurs bras, les pures et séduisantes visions de l'enfance créées par cet artiste sauront émouvoir, attendrir et charmer tous ceux qui les contempleront²³ (fig. 3).

On aurait pu également s'attendre, compte tenu du peu de complaisance que le romancier a mis à décrire le milieu rural, à ce que le critique pourfende le régionalisme sévissant dans le goût artistique de ses contemporains. Il n'en est rien. Il faut cependant souligner que s'il ne donne pas dans la dénonciation du genre, du moins ne s'en fait-il pas le défenseur. Parle-t-il des sculptures d'Alfred Laliberté sur les métiers et coutumes du terroir qu'il précise, tout en spécifiant «qu'il s'agit là d'un patrimoine précieux que l'artiste lègue aux générations futures [...]», que ce sont bien des «choses du passé» : «[...] avec

l'âge de la mécanique, avec le règne des machines, tous les métiers manuels d'autrefois, ces métiers si pittoresques, qui composaient la vie des populations rurales, sont disparus, ne sont plus qu'un souvenir qui va s'effaçant rapidement»²⁴ (fig. 4).

Ainsi, contrairement aux tenants de la vision clérico-nationaliste qui présenteront ces métiers et modes de vie comme des modèles qu'il faudrait réactiver et les œuvres les illustrant comme propices à édifier les «jeunes générations»²⁵, Laberge insiste sur le fait qu'il s'agit là de témoins d'une époque révolue. Si ses critiques des années vingt à *La Presse* soulignent la popularité que connaissent les «scènes d'habitants»²⁶, ce n'est que dans son *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, paru dix ans plus tard, qu'il dénonce «l'atmosphère de Montréal qui n'a jamais été favorable aux artistes possédant quelque originalité»²⁷. Autrement, cette question de la quasi obligation pour l'artiste de représenter un «sujet canadien» ne semble pas le préoccuper outre mesure. Quelques commentaires cependant nous indiquent une certaine sensibilité à cette question, à défaut d'une position très articulée. À propos d'Henri Beau n'écrit-il pas : «Jamais cependant il n'a cherché à créer des œuvres du terroir [...]. Tout simplement il peignait la beauté là où il la trouvait»²⁸. Dans une critique sur Joseph Saint-Charles il dira :

Saint-Charles a traité, comme tous nos artistes, des sujets canadiens, mais l'influence du terroir est moins sensible dans ses toiles que dans celles de Suzor-Coté ou Maurice Cullen par exemple. Il semble que son art soit plus humain que national; en ce sens qu'il cherche à rendre la beauté en prenant ce mot dans sa plus large acception, plutôt qu'à fixer dans ses compositions des impressions sorties de son milieu²⁹.

Cette invocation du droit de l'artiste à s'intéresser à l'universalité de la nature humaine et à trouver n'importe où la beauté, fût-ce dans les banlieues ouvrières, comme chez Marc-Aurèle Fortin³⁰, ou dans le port de Montréal, comme chez Adrien Hébert³¹, exclut donc d'emblée Laberge du clan des régionalistes étroits. Sa position n'était certes pas aussi radicalement exprimée dans le domaine des arts plastiques qu'elle ne l'était dans ses œuvres littéraires. Il est cependant intéressant de rappeler que les Fernand Préfontaine, Marcel Dugas et Anne-Marie Gleason-Huguenin (Madeleine), tous d'actifs militants anti-régionalistes, ont reconnu dans l'auteur de *La Scouine* un représentant de l'école réaliste au Canada, l'incluant ainsi dans leur propre combat³².

Des procédés formels et de quelques autres ambiguïtés

Cependant, si nous questionnons d'un peu plus près ses positions quant aux styles et aux procédés formels, nous constatons que, là encore, il est difficile de cerner chez lui une attitude très structurée. Ainsi, certains commentaires pourraient, de prime abord, laisser croire à une prédilection pour une approche

très dix-neuvième siècle du réalisme en art pour lequel le «réel» doit se saisir sans l'idéalisation caractéristique de l'académisme ou du pompiérisme. Les travailleurs sculptés par Laliberté sont dits ne pas être: «des images, des simulacres, ce sont des hommes véritables»³³; A.Y. Jackson est qualifié d'artiste sincère, farouche, âpre, «profondément épris de vérité [...]» «sans souci de plaire à personne d'autre qu'à lui-même [...]» et ses œuvres sont, par conséquent, «parmi les plus fortes et les plus vraies»³⁴. De la portraitiste Lilius Torrance Newton, il dira que:

[son] ambition n'est pas d'enjoliver, d'idéaliser, mais de rendre la vie, de peindre des figures telles qu'elles sont et telles qu'elle les voit [...]. Aucune recherche du beau, du joli, mais le caractère, l'expression, la vie, voilà à quoi vise l'artiste [...]. Aucun truc, aucun effet, rien pour tromper le visiteur, mais de la vraie et solide peinture, du grand art³⁵.

Voilà autant de commentaires qui, à première vue, situeraient Laberge dans la lignée des Courbet, des Zola, bref, d'un naturalisme auquel il semble vouloir s'associer, tout au moins dans son œuvre littéraire. N'écrivait-il pas que: «La première qualité de l'écrivain [...] c'est d'être sincère. Il serait absurde pour lui de renoncer à sa personnalité pour plaire à un ami, un parent, un critique ou un public»³⁶.

Par contre, dans d'autres articles, peut-être commandés par sa fonction de critique d'un journal à grand tirage, on le verra louer la précision des portraits officiels de Saint-Charles, de ceux du directeur de l'Ecole des beaux-arts, Emmanuel Fougerat, ou des charmants portraits de jeunes filles d'Émile Vézina³⁷. N'est-il pas paradoxal, après qu'il eut tant vanté chez certains artistes comme Mabel May, L.T. Newton et Adrien Hébert cette propension à aller à l'essentiel, à être «aussi vrai et aussi sincère que possible», de le voir se demander, comme s'il devenait soudainement mondain:

[...] Nous serions toutefois curieux de savoir comment monsieur Hébert, avec son procédé actuel, pourrait résoudre le problème du portrait de femme. Un pareil mépris de la toilette et de tous ses accessoires saurait en effet difficilement plaire à l'élément féminin qui, comme le dit le grand Baudelaire, a «l'amour des guenilles»³⁸.

Tant de souci du public féminin l'honore, même s'il peut être attribué à la nature du médium où il s'exprime. Cependant, cela ne peut servir d'explication aux nombreux éloges qu'il publie, y compris à compte d'auteur³⁹, de tendances artistiques qualifiées par lui de «poétiques» et que l'on peut classer, en règle générale, dans ce qu'un certain symbolisme décoratif a produit de plus mièvre. On pense en particulier à ces œuvres «d'idéale beauté» de Charles de Belle. Pourtant, s'il encense les «poétiques» et «mystiques» sculptures allégoriques de Laliberté, il n'en loue pas moins le caractère réaliste de ses représentations d'ouvriers et d'artisans du terroir.

Il est vrai que cet «appel» au réalisme, que l'on retrouve dans certaines chroniques mais qui est contredit dans d'autres, prend souvent une forme plus littéraire qu'orientée sur une réflexion proprement plastique. Car, ici encore, et au-delà des quelques considérations plus morales que formelles sur la «vigueur» et la «sincérité» du style, c'est principalement par une valorisation des *thèmes* réalistes que Laberge se fait remarquer. Ainsi, s'il souligne le réalisme social de certaines œuvres de Maurice LeBel⁴⁰ ou d'Onésime-Aimé Léger, ou si les tableaux d'*Hochelaga* de Marc-Aurèle Fortin l'autorisent à y voir ce qui n'y est pas, soit un «poème de la vie du peuple»⁴¹, ses textes tiennent principalement de l'envolée littéraire. Ils nous révèlent peut-être les qualités de la prose de Laberge, mais ne nous renseignent guère sur les techniques que ces artistes ont pu utiliser. Le peu d'indications données sur le travail formel de l'artiste et l'absence d'analyses qui auraient dénoté une certaine connaissance des grands courants esthétiques ne surprendront donc pas outre mesure. Pourtant le vocabulaire s'y rattachant commençait déjà à circuler à Montréal, tout au moins au sein d'une certaine élite, comme en témoignent les textes publiés dans *Le Nigog*.

Certes, l'utilisation dans ses articles d'une terminologie particulière nous permet de distinguer les artistes qu'il juge en rupture avec l'académisme. Ceux pour lesquels il est dit que le métier est «solide», «robuste», «éliminant les superflus», que les coloris sont «hardis», «éclatants», et qu'il (ou elle) est un artiste «sincère», «puissant», «vrai», «original», etc., sont en effet des peintres qu'on pourrait identifier, à divers titres, comme les précurseurs de la modernité artistique au Québec: Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert, les peintres du *Beaver Hall Hill Group*, etc. Mais ce ne sont pas les textes de Laberge qui donneront au lecteur une idée très précise de la manière dont la surface est peinte, même si ce qui y est peint est plus amplement décrit.

Quant aux rares tentatives plus modernistes qui ont pu émerger dans le champ de l'art, Laberge leur réserve des commentaires péjoratifs qui ne nous informent guère sur l'aspect formel de ces «caprices» modernes. Ainsi, à propos d'une sculpture de Charles Fainmell, il écrira, en 1929:

[il] [...] nous déconcerte un peu. L'artiste ne manque pas d'imagination mais son caprice l'éloigne trop de la nature. C'est une œuvre qui nous fait songer aux étranges compositions du sculpteur Bodeslas Biegas. M. Fainmell veut évidemment offrir du nouveau. Reste à savoir si ses œuvres seront appréciées [...] ⁴².

Ainsi Albert Laberge, malgré son anti-cléricalisme, son anti-régionalisme ambigu⁴³, ses références à Zola et à la littérature française du XIX^e siècle, ne peut être considéré dans le domaine de la critique d'art comme un des définisseurs de la modernité picturale au Québec. Ses critiques sont encore si attachées à la question du sujet peint et sa sensibilité aux problèmes formels est si peu

développée, malgré ses appels réitérés au réalisme et à la «sincérité», qu'elles nous interdisent de voir en lui une figure marquante des débuts de la pensée moderne.

La pratique de la critique d'art semble pour cet auteur relever encore du discours de l'amateur éclairé. Les textes de Laberge n'expriment aucun souci quant à la «professionnalisation» de la critique et quant à la formation d'une élite éduquée qui jugerait l'œuvre d'art selon des critères qui lui sont propres, souci qui s'était pourtant déjà exprimé chez les rédacteurs du *Nigog* et qui dans les années trente sera repris par les critiques en faveur de la modernité.

Nous référant à la catégorisation du sociologue Marcel Fournier⁴⁴, nous voyons en Laberge un représentant assez typique de cette classe moyenne qui se développe au tournant du siècle avec les figures nouvelles du journaliste et du fonctionnaire, pour ne nommer que ceux-là, lesquels développent des rapports contradictoires aux pouvoirs politiques et idéologiques dominants. Les ambiguïtés fréquentes qu'on peut relever dans les discours et les actions de ces libres-penseurs et humanistes renvoient à l'inconfortable position de ce groupe encore minoritaire et en transition. Sa transformation, grâce au développement subséquent de l'enseignement supérieur, en «experts», en «spécialistes» ou en «professionnels» ne s'est pas encore effectuée et la rigueur discursive qui sera la leur ne s'est pas encore constituée. En un mot, Laberge, au-delà de son histoire personnelle⁴⁵, nous semble bien représenter les difficultés et ambivalences d'une élite qui tente de sortir des sentiers battus d'une vision culturelle sclérosée sans toutefois posséder encore les outils intellectuels qui lui permettraient de se définir une culture «propre» dont il est amusant de noter qu'elle sera précisément plus «internationale». C'est en tant qu'exemple-type de cette phase spécifique de l'évolution d'une partie de notre intelligentsia d'origine rurale, mais en voie d'urbanisation et de transformation intellectuelle rapide, que Laberge nous aura intéressé.

Jean Chauvin et *La Revue populaire*

Si Jean Chauvin (fig. 5) cite les «diverses études» d'Albert Laberge⁴⁶ dans la conclusion et dans la bibliographie d'*Ateliers*, l'ouvrage qu'il consacre en 1928 aux artistes québécois contemporains, on doit reconnaître d'emblée qu'il appartient à un univers intellectuel plus rigoureux et plus articulé. C'est, en fait, celui d'une génération plus jeune, car Chauvin naissait en 1895 soit un an avant que Laberge ne commence sa carrière de journaliste à *La Presse*.

Chauvin est lié à cette élite intellectuelle montréalaise qui, dans les années 1915-1916, se réunissait dans le grenier de l'Arche pour discuter musique, poésie, art et littérature et répondre à «l'invitation au voyage»⁴⁷. Chauvin est également très proche de l'équipe du *Nigog* dont certains des collaborateurs, comme Édouard Chauvin et Marcel Dugas, participaient aux fameux «galas» de



fig. 5 Edwin Holgate, *Portrait de Jean Chauvin*,
Huile sur toile, 70,7 × 60,4 cm,
Collection privée, publié avec l'autorisation
de M. David Rittenhouse, Toronto.
(Photo: J.C.A.H./AHAC, Benjamin Chou, Montréal)

l'Arche. C'est dire qu'il partage avec eux, comme on le verra à l'analyse de ses textes critiques, l'appareil conceptuel propre aux premiers discours québécois sur la modernité.

Si son livre *Ateliers*, tiré à 1 000 exemplaires, reste un classique des débuts de la critique d'art à Montréal, il n'en demeure pas moins que c'est aussi par son travail de directeur et de rédacteur occasionnel des chroniques sur l'art à *La Revue Populaire* que Jean Chauvin exercera une influence sur l'évolution des idées artistiques. En effet, au moment où il en assumera la direction, en 1926, ce périodique tire déjà à 24 454 exemplaires.

Quelques mots d'abord sur *La Revue Populaire*, mensuel publié de décembre 1907 à juillet/août 1963. Comme l'expliquent André Beaulieu et Jean Hamelin dans leur histoire de la presse québécoise⁴⁸, le phénomène des magazines est lié à la croissance des milieux urbains au Québec, et le tirage de *La Revue Populaire*⁴⁹ reflète bien cette augmentation d'une population de plus en plus orientée vers une culture urbaine, grande consommatrice d'une presse de divertissement que les revues pieuses et les journaux trop politiques ne satisfont plus. Lancée par les frères Poirier pour concurrencer les magazines européens et américains, *La Revue Populaire* comprend l'inévitable feuilleton, de nombreuses publicités et illustrations, des articles sur des sujets divers et de vulgarisation.

André Beaulieu et Jean Hamelin notent qu'au numéro de septembre 1930 la revue fait peau neuve tant du point de vue de la présentation que de l'apparition de chroniques sur le cinéma, le disque, etc., témoignant ainsi de l'évolution des goûts des lecteurs. En fait, dans le domaine de l'art, c'est avec l'arrivée de Jean Chauvin à la direction que le changement s'est fait sentir. Alors qu'on dénombre fort peu de textes consacrés aux arts visuels jusqu'en 1925⁵⁰, l'année 1926 verra la publication de trois articles qui leur sont consacrés sous les rubriques «L'Art et les artistes» et «Livres et revues», ainsi qu'un nombre croissant de reproductions d'œuvres de peintres, de sculpteurs ou de graveurs canadiens. L'année 1927 reste cependant la plus féconde, puisque Chauvin publiera à chaque mois un texte à la chronique dite «Interviews d'artistes», rebaptisée en septembre «Entrevues d'artistes», conséquence sans doute d'un louable souci de francisation⁵¹. La page couverture de la moitié des numéros de 1927 est constituée de reproductions d'œuvres d'art. Ces douze entrevues de Chauvin constitueront d'ailleurs autant de chapitres parmi les vingt-quatre que compte l'ouvrage qu'il publie l'année suivante. Curieusement, après la parution d'*Ateliers*, en 1928, les articles de Chauvin se feront plus rares dans *La Revue Populaire*, la relève étant assurée, durant les années trente, par des collaborateurs occasionnels comme Henri Hamel, Thérèse Fournier, Gérard Morisset et Maurice Gagnon. On trouve aussi dans le mensuel un certain nombre de textes non signés et, en règle générale, de 1929 à 1939, le nombre de chroniques consacrées annuellement aux arts visuels dépasse rarement les trois ou quatre. Cependant, on mesure mieux l'importance qu'a pu avoir la seule introduction de ces rubriques consacrées aux arts, et, par conséquent, la relative pauvreté d'une tradition critique au Québec quand on apprend, en 1931, que : «En récompense des services que, depuis des années, *La Revue Populaire* rend à la littérature et aux beaux-arts, la Société des arts et lettres du Canada vient de la choisir, à l'unanimité de ses membres, comme organe officiel»⁵².

Il convient maintenant d'analyser d'un peu plus près les paramètres de la pensée esthétique de Jean Chauvin telle qu'elle s'élabore à travers les textes qu'il publie dans *La Revue Populaire* et dans *Ateliers*.

Bien qu'admirant *Le Nigog*, cette «vaillante petite revue» si «bien remplie», Chauvin ne lui emprunte ni le ton polémique ni la virulence des attaques contre l'académisme et le nationalisme en art. Au contraire, le choix des ateliers visités, et la sélection des entrevues publiées, répond, nous dit Chauvin, non à un ordre de mérite ou de préséance, «mais à la fantaisie et au désir de familiariser le lecteur avec les artistes actuels»⁵³. On trouvera donc, pêle-mêle, à côté de ce que l'on pourrait considérer comme les «jeunes artistes modernes» — Adrien et Henri Hébert, Edwin Holgate, Marc-Aurèle Fortin, l'architecte Ernest Cormier, etc. — ceux qu'il était alors convenu de considérer comme les «précurseurs du paysage moderne» — les Suzor-Coté, Maurice Cullen, Clarence

Gagnon — puis les Alfred Laliberté et Horatio Walker, avec d'autres plus «classiques», pour ne pas dire académiques, les Jongers, Browne, Delfosse, Dyonnet de même que les Maillard, Huot et Saint-Charles. Sans parler de ceux qui appartenaient à une catégorie indéfinissable à situer entre l'académisme et «l'impressionisme» le plus sage, Coburn, Pilot, Simpson et Perrigard. Enfin, dans une catégorie à part, Ozias Leduc.

La construction des textes obéit à un même modèle : brève description de l'atelier, des meubles, des objets et des œuvres qui s'y trouvent, données biographiques, compte rendu des conceptions de l'artiste sur sa pratique, sur la peinture moderne, l'état actuel de l'art au Canada et, la plupart du temps, sur le Groupe des Sept. Même si les questions posées par Chauvin ne sont pas toujours données dans le texte, on sent très bien qu'elles obéissent à une logique qui est voulue. Ce n'est certainement pas un hasard si chacun doit, par exemple, dévoiler ses positions sur le modernisme — lesquelles, on le devine, sont souvent loin d'y être favorables. Chauvin semble respectueux des opinions de chacun, les rapporte fidèlement et ne polémique pas avec les artistes. Cependant, à travers ce style pondéré, qui se veut objectif et que nous traiterions volontiers de «journalistique», se glisse parfois une fine ironie qui établit d'emblée une distance entre les conceptions de l'auteur et celles de l'interviewé. Ainsi, par exemple, alors qu'il rencontre Charles Maillard, directeur de l'Ecole des beaux-arts, connu pour son traditionalisme, Chauvin nous laisse entrevoir tout l'autoritarisme du personnage quand il note : «Laissons donc le peintre prendre les tableaux, un à un, les poser contre une chaise ou le pied d'une table, dans une lumière avantageuse, et *notons ses propres commentaires, puisque la crainte d'errer nous interdit de proposer les nôtres*»⁵⁴ (italiques de l'auteur).

Ce genre de propos n'est pas dans ses habitudes ! Un autre exemple encore. Après avoir repris, sans sourciller, les opinions anti-modernistes des Maillard, Dyonnet ou Huot⁵⁵, qui semblent craindre que la jeunesse n'y succombe et qu'il n'y ait pas de relève digne de ce nom, Chauvin commence son texte sur Joseph Saint-Charles en insistant sur le fait que «c'est par sa jeunesse que se distingue le doyen de nos peintres, par sa jeunesse d'idées et de sympathies»⁵⁶ et qu'en cela il se distingue de la plupart des aînés «méprisant vis-à-vis des jeunes». Il insiste enfin sur l'optimisme dont fait preuve Saint-Charles quant à la relève. Chauvin ne marque-t-il pas ainsi, de manière subtile, sa réprobation à l'égard de l'attitude des autres «aînés» ? De même, les artistes qu'il préfère sont en définitive facilement identifiables puisqu'il leur consacre, ici et là à travers le texte, des analyses plus longues, d'un enthousiasme plus évident et dans lesquelles se révèlent les éléments d'une conception plus personnelle de l'art que nous tenterons de définir brièvement.

La question du sujet et des «genres»

Contrairement à Albert Laberge qui orientait surtout ses articles sur la description des sujets peints, Chauvin, après avoir très sommairement énuméré les genres auxquels appartiennent les œuvres contenues dans les ateliers — nature morte, portrait, paysage, peintures d'histoire ou religieuse, etc. — va axer surtout ses analyses sur les techniques utilisées par l'artiste pour rendre tel ou tel motif. C'est déjà un indice important d'une conception plus «professionnelle» de la critique d'art. Cependant, comme les questions du sujet peint et de la liberté de l'artiste de choisir le sujet qui lui convient constituaient un enjeu important dans le contexte québécois des années vingt, Chauvin n'y échappe pas plus que les autres.

Ainsi, il se porte avec enthousiasme à la défense de la représentation urbaine, de la «transcription de la vie moderne» à laquelle se livre Adrien Hébert⁵⁷ (fig 6). Bien qu'il souligne qu'Adrien Hébert ne «s'embarrasse d'aucune théorie picturale» et qu'il affirme aimer «la peinture qui représente les objets avec leur solidité ou leur fluidité dans les trois plans»⁵⁸, Chauvin n'en voit pas moins en lui un «moderne». Il semble bien cependant que ce concept se réfère ici plus au thème urbain, alors peu prisé au Canada, qu'à une réflexion sur la déconstruction de l'espace perspectiviste. Sans en faire un cheval de bataille, il appert que Chauvin endosse ce postulat d'une certaine modernité française du XIX^e siècle: il faut être de son temps! D'ailleurs ne s'en prend-il pas en ces termes à une sculpture allégorique de Laliberté, *L'Esclave de la mécanique*:

C'est la mécanique représentée par deux engrenages, qui écrase le Passé ou la Beauté (Passé = Beauté), figuré par une femme défaillante. Comme si la Mécanique n'avait pas sa beauté aussi, sa beauté très particulière, mais que ne veut pas comprendre le sculpteur Alfred Laliberté hostile à son temps⁵⁹ (fig. 7).

Des nus féminins que Suzor-Coté expose au Salon lui permettent de défendre ce genre et d'attaquer la «pruderie» qui règne en ce pays⁶⁰. Le portrait n'échappe pas non plus à ses considérations. À plusieurs reprises il en appelle au portrait «psychologique», fort éloigné d'une représentation photographique du modèle⁶¹, ne manquant pas, quand les artistes durent se plier au portrait de commande, de souligner le fait. Aussi se porte-t-il à la défense des portraits de C.W. Simpson qui: «[...] n'ont pas ce fini, ce d'après-nature que le bourgeois exige du peintre qu'il a élu pour immortaliser sa trombine et en faire, de son vivant, le plus bel ornement de son salon [...]»⁶².

Il semble donc, si on se fie aux préférences qui émergent en dépit du ton «neutre» qu'adopte dans ses textes le directeur de *La Revue Populaire*, que celui-ci ait une prédilection pour des œuvres plus «modernes» qu'académiques et que ses goûts le rapprochent d'un Fernand Préfontaine. Par contre, ses



fig. 7 Alfred Laliberté, *La Crise*, vers 1930, Plâtre, 51 cm, Collection privée. (Photo: J.C.A.H./AHAC)

positions sur le régionalisme sont beaucoup plus nuancées.

Le régionalisme

Chauvin ne s'adonne à aucune attaque violente contre ce «régionalisme» qui condamne les artistes aux «galères de l'illustration du terroir» comme le définissait *Le Nigog*. Mais nulle défense non plus d'un art qui serait subordonné à l'illustration d'une idéologie ruraliste et traditionaliste⁶³. Au contraire! S'il loue les qualités plastiques des représentations des métiers et légendes du terroir de Laliberté ou de Suzor-Coté, il tient à préciser que le type de «l'habitant» qui s'y retrouve, ainsi que dans les tableaux d'Horatio Walker, appartient à une «époque révolue». Les paysans d'aujourd'hui sont des «fermiers à l'aise, reliés huit fois le jour à Québec par un traversier — en l'occurrence il s'agit des paysans de l'Île d'Orléans — se fournissant aux magasins de la Basse-Ville [...]»⁶⁴.

S'il rapporte fidèlement les paroles de Charles Maillard exprimant son désir de voir les élèves de l'École des beaux-arts de Montréal revenir aux «vieilles traditions»⁶⁵, rien n'indique que Chauvin endosse ce projet. Quant aux toiles que Maillard a réalisées sur de vieux monuments, Chauvin n'y voit qu'«une valeur purement documentaire». De même les tableaux de Delfosse sur le vieux Montréal sont, d'office, classifiés comme «peinture d'histoire»⁶⁶. Chauvin semble donc vouloir maintenir une nette distinction entre le passé, à l'égard duquel il n'exprime aucune nostalgie, et le présent.

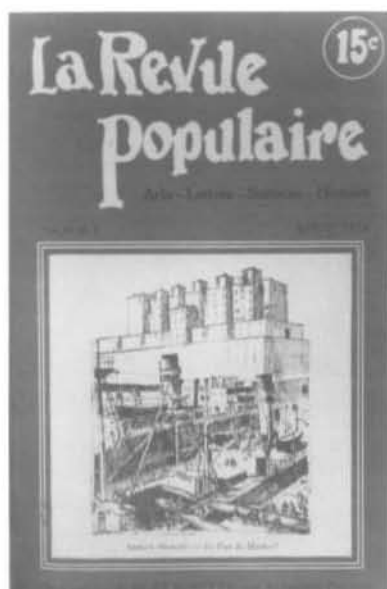


fig. 6 Adrien Hébert, *Le Port de Montréal*,
Couverture de *La Revue Populaire*,
vol. 21, n° 8, août 1928.
(Photo: J.C.A.H./AHAC)

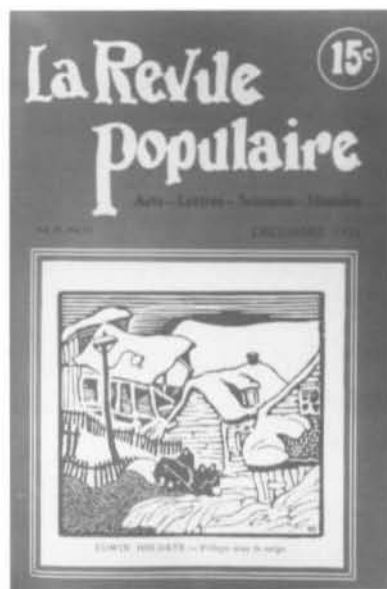


fig. 8 Edwin Holgate, *Village sous la neige*,
Couverture de *La Revue populaire*,
vol. 21, n° 12, décembre 1928.
(Photo: J.C.A.H./AHAC)

Par contre, Chauvin est loin d'être contre le régionalisme en art en autant que celui-ci ne soit pas réfractaire à une ouverture aux tendances modernes et à l'originalité. Ce régionalisme «positif», il le discerne à travers le renouveau du paysage tel qu'inauguré par les Gagnon, Cullen et Suzor-Coté et développé par les Fortin, Holgate (fig. 8) et autres :

[Comme] presque tous les peintres canadiens, anglais et français, Holgate est nettement régionaliste. L'expression de tous ces artistes se ressent toutefois des enseignements reçus à l'étranger, de l'influence de l'Ecole de Paris notamment. Qu'on se garde bien, à ce propos, d'établir un parallèle entre le régionalisme en art et le régionalisme en littérature. Le premier n'a rien de l'étroitesse et du jansénisme du second⁶⁷.

Les distinctions sont nettes : le régionalisme qu'entend défendre Chauvin ne s'associe aucunement à la défense de la race. C'est celui des paysagistes canadiens dans les tableaux desquels circule sans doute «l'air du pays»⁶⁸, mais qui présentent une conception originale du paysage et une interprétation audacieuse du thème. Si l'emprunt aux styles européens post-impressionnistes apparaît évident à Chauvin, qui en fait toujours une analyse très fine, ce dernier note que les Canadiens ne veulent pas «former un art éruptif»⁶⁹ et manifestent probablement par là un désir d'indépendance par rapport à l'Europe⁷⁰.

D'une certaine manière, les idées exprimées par Chauvin sur cette question sont typiques d'une certaine idéologie canadienne — plus anglophone, il faut bien le dire — qui, au lendemain de la Première Guerre mondiale, faisait de l'indépendance du Canada un de ses thèmes favoris. Au niveau artistique, cela s'est concrétisé par l'appui important dont le Groupe des Sept, qui se présentait comme un groupe de peintres authentiquement canadiens tant du point de vue du style que du thème, a bénéficié aussi bien de la part des institutions fédérales que de la bourgeoisie nationaliste de Toronto ou de périodiques socialistes comme *Canadian Forum*. Néanmoins, Chauvin ne tombe pas dans le «mythe» de l'authenticité d'un style canadien, puisqu'il sait reconnaître les influences européennes aussi bien chez les paysagistes du Québec que chez ceux du Groupe des Sept.

Cette défense du renouveau du paysage qui identifie bien Chauvin comme un critique des années vingt n'est pas inconditionnelle. En effet, il pressent déjà l'écueil du genre puisqu'avec le succès vient la répétition. L'ouverture à une certaine modernité stylistique qui fut propre au Groupe des Sept devient rapidement un nouvel académisme, une «recette». En 1929, Chauvin écrit, dans un commentaire sur le Salon: «[...] nos peintres paraissent avoir l'inspiration courte. Chacun ayant trouvé sa petite formule de paysage québécois ne veut plus en sortir». Les peintres en viennent donc, souligne-t-il, à s'imiter eux-mêmes, à reprendre, jusqu'à la «Saint-Glinglin [...] un cheval, deux chevaux, un bœuf, deux bœufs, un bûcheron, deux bûcherons, etc.»⁷¹. Les rejetons du Groupe des Sept sont pires encore: «Car il faut bien admettre que les peintres d'Ontario ont maintenant créé un poncif — d'une facilité inouïe. Les maîtres de ce mouvement restent grands, mais les peintres qui les imitent font de l'imitation, ou de la contrefaçon, ou du plagiat tout pur. C'est indiscutable»⁷².

Voilà autant de réactions qui, à l'aube des années trente, annoncent que l'originalité, la recherche picturale, l'authenticité ne seront plus à chercher du côté d'un régionalisme paysagiste. En ce sens, le «nationalisme» de Chauvin n'est pas à interpréter comme la défense d'un genre, le paysage, d'autant plus qu'il est courant durant les années vingt, en particulier à cause du Groupe des Sept, mais aussi à cause de Cullen, Suzor-Coté et Gagnon, d'associer paysage et modernité. Le «régionalisme» ou le nationalisme auquel Chauvin se réfère dans ses écrits n'exclut aucunement une ouverture à l'internationalisme et à la modernité. En fait, c'est plutôt l'indépendance et l'originalité des artistes canadiens qu'il défend.

Cette dialectique entre internationalisme, modernité et nationalisme apparaît de manière manifeste dans un article sur l'art mexicain que Chauvin fait paraître en 1931 dans la revue progressiste *Canadian Forum*. Ce texte étonnant, puisque ce n'est que quelques années plus tard que l'intelligentsia artistique canadienne va s'intéresser à cet art à la fois moderne et révolution-

naire de leurs lointains voisins du sud, réaffirme le caractère international du langage pictural, les sources modernistes de ce nouvel art nationaliste et révolutionnaire. De l'analyse qu'il fait de la situation des arts au Mexique, et particulièrement de l'art des muralistes, découle ce postulat que l'on peut — et doit — être à la fois moderne et national⁷³.

Subjectivité et procédés formels

Jean Chauvin ne se permet aucune envolée lyrique sur l'œuvre d'art comme expression de la subjectivité de l'artiste. Il ne manque pas cependant de souligner régulièrement l'écart qu'il y a entre le réel et l'œuvre, celle-ci étant une «transcription», une «interprétation», à la limite une «réinvention», une «magie», un acte qui «recrée le monde». Mais Chauvin reste, par sa pondération et son affirmation d'un nécessaire rapport au réel, plus proche du naturalisme que du symbolisme. D'ailleurs, ne se réclame-t-il pas de Zola quand il écrit : «Les peintres rendent ce qu'ils voient. Très bien mais combien sont-ils qui voient de la même manière ? C'est que l'art, ainsi qu'on l'a dit maintes fois, est la nature vue à travers un tempérament»⁷⁴.

Toutefois, il nous semble que la pensée esthétique de Chauvin, telle que nous pouvons la reconstituer à travers les analyses formelles qui parsèment ses textes, soit plus ouverte aux tendances modernes — entendre ici surtout le post-impressionnisme et, au mieux, le fauvisme — qu'à celles défendues par Zola. Ainsi son enthousiasme est sans réserve devant ce coloriste «dur, brutal et qui ignore les délicatesses des nuances»⁷⁵ qu'est Marc-Aurèle Fortin. S'il rapporte honnêtement les propos de cet artiste qui, à son grand étonnement, se déclare contre l'art moderne, il n'hésite pourtant pas à le présenter comme un moderne qui fait surgir «les couleurs et les formes de ses rêves, de sa prestigieuse imagination» et qui recrée une nature «décorative», «que réprouvent [...] les ennemis de la déformation»⁷⁶. Ses analyses démontrent un souci constant de faire ressortir les spécificités techniques de l'approche de l'artiste : nature de la touche, de l'utilisation de la couleur, caractère de la ligne, insistance sur la déformation ou les valeurs décoratives, etc. Ces deux dernières notions, le décoratif et la déformation, reviennent souvent dans ses analyses et servent à bien indiquer l'écart entre le tableau et le réel. On pourrait même ajouter qu'il s'agit là de notions clefs dans une définition plus moderne de la pratique artistique.

Souvent ses analyses sont faites par comparaison avec l'une ou l'autre tendance de l'art européen. Cela constitue pour le lecteur autant d'introductions à l'histoire de l'art et dénote chez Chauvin une compréhension juste et assez poussée — dans le contexte québécois — de l'art européen. On le verra établir et discuter des rapports possibles entre Horatio Walker, l'Ecole de Barbizon et Jean-François Millet⁷⁷; entre Suzor-Coté et l'impressionnisme⁷⁸; entre Ozias Leduc et le symbolisme⁷⁹; entre Alfred Laliberté et Rodin⁸⁰. Analyse-t-il un

peintre académique qu'il rappelle «qu'en lui se retrouvent les principes et les goûts des artistes de la Renaissance»⁸¹. Quant aux positions prises par Chauvin sur le Groupe des Sept, elles évitent de tomber dans les pièges que ces artistes et leurs critiques avaient eux-mêmes posés en présentant leur entreprise comme «authentiquement canadienne» et reflétant «véritablement» la nature d'ici. Au contraire, Chauvin souligne l'aspect décoratif et moderne de ces «soi-disant révolutionnaires» et souligne les liens que leur art a eus avec l'art scandinave. Mais il refuse de restreindre ses analyses à une stricte identification des influences, laissant à l'artiste sa marge d'indépendance et d'originalité. N'écrit-il pas, toujours à propos du Groupe des Sept :

Je crois qu'il est plus intelligent et plus généreux de supposer, tout simplement, que, aiguillant leurs recherches dans le même sens, divers peintres, les uns en Russie, en Finlande, les autres en Suède, en Norvège et au Canada trouvèrent simultanément les même solutions⁸².

Bref, Chauvin tente de situer les œuvres dans ce qui les rattache aux grands courants internationaux, évitant ainsi de tomber dans un nationalisme trop étroit.

S'il n'aborde pas la question du cubisme et de l'art abstrait, question qui en définitive ne se posait pas dans l'art québécois des années vingt⁸³, certains commentaires nous incitent à croire qu'il n'ignorait pas quelques-uns des débats qui entouraient ces tendances. Ainsi fait-il le rapprochement entre l'importance qu'a eu pour certains «peintres modernes» «l'art nègre et polynésien» et attribue une fonction similaire à l'art amérindien chez un artiste comme Holgate⁸⁴. Dans la même veine, après une longue réflexion, parfois ironique voire caricaturale, sur les débats qui opposent le clan de «l'intelligence» et le clan de «l'ignorance — associé au désir de retour à l'innocence et au primitivisme des artistes modernes —, il se porte à la défense de ces peintres modernes qui «enrichissent l'Art» lequel, sans eux, souffrirait d'anémie⁸⁵.

Si l'attention que Chauvin porte aux éléments formels de l'œuvre, si la connaissance qu'il manifeste des caractéristiques de certaines approches contemporaines, si son refus de privilégier un sujet peint au détriment d'un autre et si la constante réitération qu'il fait de la nécessaire indépendance de la représentation par rapport au réel sont autant de caractéristiques qui font de ce critique un des précurseurs dans la constitution d'un discours sur la modernité artistique au Québec, il en est une autre qu'il faut également souligner puisqu'elle renforce encore la reconnaissance de la spécificité du fait plastique. Il s'agit de la dissociation que Chauvin tente toujours d'établir entre la peinture et la littérature. Ainsi, Chauvin s'attaque, avec une virulence assez inhabituelle chez lui, à la sculpture allégorique d'Alfred Laliberté. Il se livre alors à une charge quasi caricaturale du mysticisme et du symbolisme «fin de siècle», auxquels il associe certaines œuvres du sculpteur. Triste époque, dira-t-il, où

l'influence de la littérature sur la peinture fera régner «la peinture d'histoire et la sculpture à idée». De même se montre-t-il très réticent vis-à-vis des peintures du même Laliberté qui, croit-il, plairont peut-être à ceux qui demandent «à l'art d'être avant tout un enseignement ou une prédication⁸⁶».

Nous voilà donc bien aux frontières de la modernité, de la reconnaissance de l'autonomie de l'art et, par conséquent, de la valorisation d'un discours spécialisé sur celui-ci, destiné à un public éclairé, formant avec les institutions requises un champ spécifique consacré à son développement et à sa reconnaissance. Et dans cet ordre d'idées, Chauvin est aussi un «moderne».

La professionnalisation de la critique d'art et le développement du marché

C'est devenu un lieu commun en sociologie des sciences et de la culture, de considérer l'autonomisation des savoirs et des pratiques culturelles et l'institutionnalisation de spécialités consacrées à l'élaboration d'un discours savant relatif à la spécificité de chaque champ disciplinaire comme autant d'indices de la modernisation de la pensée occidentale. De ce point de vue, Chauvin peut également être considéré comme un de ces intellectuels qui ont, par leur pensée et leurs écrits, préparé la reconnaissance d'une pratique moderne de l'art et de la critique. En effet, dans un corpus de textes qui n'est, somme toute, pas si considérable et à travers des écrits qui, on l'a souligné, empruntent à la «neutralité» et à la relative superficialité de l'entrevue journalistique, Chauvin trouve le moyen de se prononcer — et d'amener les artistes à se prononcer — sur la fonction de critique d'art, sur l'état du marché et des institutions artistiques.

La présentation même de son livre, *Ateliers*, veut aller dans le sens d'une plus grande «professionnalisation» de la fonction de critique. L'auteur annonce dans l'«Avertissement» vouloir présenter un «recueil d'études purement objectives [...] émondées de ces épithètes louangeuses que nos critiques dispensent avec une magnanimité ridicule». Voilà donc Chauvin qui, dès le départ, se démarque d'une certaine critique, déjà dénoncée par *Le Nigog*, dont l'amateurisme n'avait d'égal que le parti pris et le mauvais goût. Ici, au contraire, on se réclame de l'objectivité et on déclare vouloir «éclairer» le lecteur «sur l'état de la peinture canadienne actuelle» en espérant que l'entreprise sera reprise par «quelque bon critique» qui, cette fois, traitera le sujet avec «autorité»⁸⁷. Mais, malgré cette modestie d'auteur, «l'autorité» est déjà affirmée dans la présentation d'une imposante bibliographie sur l'art canadien répartie en différentes rubriques⁸⁸ et qui confère à l'entreprise une allure de scientificité qui, à notre avis, est à peu près unique à l'époque pour la publication d'un recueil de critiques d'art. D'ailleurs, il convient de noter que l'autorité de Chauvin fut reconnue par ses pairs qui, tout au long des années trente, le citeront dans leurs articles, et cela même à l'aube des grandes transformations que connaîtra la

scène artistique québécoise. Ainsi, Maurice Gagnon, dans l'ouvrage qu'il publie en 1940, *Peinture moderne*, l'inclut dans sa liste de remerciements et le cite ici et là à l'intérieur de ce livre qui se veut une référence en histoire de l'art⁸⁹.

À travers les articles de *La Revue Populaire* et d'*Ateliers* la fonction même du critique est abordée. Chauvin incite les artistes interviewés à se prononcer sur cette question et il semble bien que l'opinion de ceux-ci soit aussi tranchée à cet égard qu'à l'égard de l'art moderne.

Quant à Chauvin, il affiche clairement ses couleurs dans ses *Réflexions* finales où, réfléchissant sur le rôle de l'artiste et du critique, il déplore que les artistes du Québec, à l'encontre de ceux de l'Ontario, notamment du Groupe des Sept, ne défendent pas leur production, ne collaborent pas aux revues et journaux, ne fassent pas de conférences, etc. Par ailleurs, il réclame une critique «plus autorisée, plus haute, plus substantielle et moins complaisante» espérant «qu'elle se distinguât de l'odieux, bien que nécessaire reportage»⁹⁰. Bref, une critique informée, rigoureuse et qui ne soit pas que journalistique. Doit-on ici voir dans ce dernier commentaire l'expression d'un regret chez Jean Chauvin qui se sentait peut-être contraint par le cadre d'une revue «populaire»? N'en appelle-t-il pas, dans sa conclusion, à plus d'intérêt de la part des journaux pour les manifestations artistiques, et à la constitution à Montréal d'un musée consacré à l'art canadien? Ces préoccupations vont de pair avec celles dont il témoigne quant au marché de l'art en général. Il souligne l'effort fait par les lieux privés de diffusion pour encourager les artistes d'ici⁹¹. Il s'intéresse aux institutions du milieu⁹², il réclame de la bourgeoisie qu'elle ne se contente pas d'aller aux vernissages et d'acheter le catalogue, mais qu'elle contribue par ses achats d'œuvres à l'amélioration du sort de nos artistes⁹³.

En ce sens l'action de Jean Chauvin (fig. 9), comme directeur de *La Revue populaire*, aura été exemplaire. Il aura multiplié la reproduction d'œuvres d'artistes québécois et ouvert à des textes sur l'art les pages d'un magazine dont le public cible n'était pourtant pas «l'élite intellectuelle», contribuant ainsi à former un public plus éduqué sur les choses de l'art. S'il y écrit peu dans les années trente, des collaborateurs divers prendront alors la relève.

Le souhait de Chauvin quant à l'avènement d'une critique informée et reconnue semble s'être réalisé. En effet ne peut-on pas parler de reconnaissance officielle de la fonction de critique d'art dans un champ artistique devenu relativement autonome quand, sous le mode d'un «reportage photographique», sont associées dans *La Revue populaire* les photos d'artistes et de critiques, chapeautées par ce titre: «Le peintre devant la critique». Y sont alors représentés artistes et critiques identifiés au clan des «modernes»⁹⁴.

Conclusion

Si nous reprenons les trois catégories qui guident notre recherche de

l'émergence d'une pensée moderne dans le discours de la critique d'art, à savoir la reconnaissance de la secondarité du sujet peint, au profit de celle de la subjectivité de l'artiste et de la spécificité du travail formel, force nous est de constater qu'on n'effectue dans les années vingt qu'une percée mitigée. En effet, si *Le Nigog* avait affirmé bien haut l'aspect secondaire du sujet peint, il demeure encore fort important chez Albert Laberge et, dans une moindre mesure, chez Jean Chauvin pour qui cette question est court-circuitée par ses préoccupations quant à un «régionalisme» vivant. Il faut rappeler que *Le Nigog* paraît en 1918 et que la décennie des années vingt n'est pas celle de la lutte contre le nationalisme en art, bien au contraire. Ce combat sera plutôt celui des années trente. Dans les années vingt, la bataille ne se fera pas tant sur l'abandon du sujet national que sur le droit de l'artiste de choisir librement son sujet.

Néanmoins, l'importance du sujet peint a considérablement diminué au profit de la reconnaissance de l'œuvre d'art comme expression de la subjectivité de l'artiste. Certes, on n'emploie peut-être pas toute la terminologie contemporaine gravitant autour de cette fameuse subjectivité consciente ou inconsciente. S'inspirant de Zola, on en parle plutôt comme de ce «tempérament» qui fonde l'originalité et l'authenticité de l'œuvre d'art. La formation humaniste classique par laquelle sont passés les hommes de cette génération transparaît constamment dans ces textes où il est question de «l'âme» des choses, qui est révélée par ce «tempérament» artistique, ou de «l'âme» de l'artiste, dont la force rejoint «l'universel», concept par lequel on qualifie les tendances internationales en art. Mais, au-delà du vocabulaire encore attaché à la pensée métaphysique, c'est bel et bien d'une pensée moderne dont il s'agit. Si ces critiques veulent nous initier à la «Beauté», il n'est plus question pour autant de nous entretenir des universaux du «Vrai», du «Beau» et du «Bien», lesquels ne s'expriment que dans «l'imitation» de la «beauté idéale» — discours que l'on retrouve au Québec dans les écrits de nombreux clercs s'intéressant à l'Art. Il s'agit plutôt de nous initier à cette «Beauté» en considérant l'évolution des styles, les rapports aux courants modernes européens et les composantes techniques de l'œuvre comme la touche, la couleur et la composition. Si les connaissances de ces critiques sont encore rudimentaires, c'est néanmoins en regard d'une *histoire* de l'art, qui évolue et amène des transformations formelles importantes, qu'ils jugent les œuvres et non pas au nom d'une immuable définition de la «Beauté» qui est celle de l'académisme. Les analyses formelles manquent sans doute de rigueur, mais n'oublions pas que l'éducation artistique n'en était encore qu'à ses premiers balbutiements. Par contre, sont déjà posées clairement, tout au moins dans les articles de Préfontaine et de Chauvin, l'autonomie et la spécificité de l'art — peinture ou sculpture — par rapport aux autres disciplines. L'œuvre, pour eux, n'a pas à être asservie à la littérature ou à la philosophie; on ne peut lui imposer de sujet, car sa fonction n'en est pas une de narration ou d'édifica-



fig. 9 Adrien Hébert, *Portrait de Jean Chauvin*, 1930, Fusain sur papier, Oeuvre non localisée.
(Photo: tirée de Jean-René Ostiguy, *Adrien Hébert, Premier interprète de la modernité québécoise*, Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1986, p. 24)

tion; elle n'est pas tenue à l'imitation, fonction que remplit la photographie. Photographie documentaire, ajouterait Préfontaine, qui, on l'a vu, défendait en outre la spécificité de cet art.

Cette reconnaissance de l'autonomie des disciplines, s'accompagne également d'un désir de voir se développer une critique professionnelle qui pourra, avec compétence, parler d'art à un milieu qu'on voudrait mieux pourvu en institutions et en amateurs éclairés. Certes, la sociologie verra là un indice certain de modernisation puisque s'annonce, après une importante phase d'urbanisation et d'industrialisation, la fin des corporations et du règne des artistes «entrepreneurs» dont les patrons principaux auront été le clergé, l'État et la haute bourgeoisie⁹⁵, au profit du règne des «spécialistes», des «professionnels» d'un art de plus en plus confiné dans son champ spécifique. On est au seuil de l'avènement d'une culture véritablement moderne au Québec, et c'est à cela qu'aspirent visiblement des critiques comme Chauvin et Préfontaine qui se donnent pour mission de former, selon les termes mêmes du *Nigog*, une élite éduquée⁹⁶ qui comprenne véritablement l'art.

Ainsi s'esquisse dès les années vingt, au sein d'une fraction de la petite bourgeoisie encore imprégnée de culture classique, ce mouvement vers une certaine modernité culturelle, mouvement qui allait s'amplifier dans les années trente.

ESTHER TRÉPANIÉ

Université du Québec à Montréal

Notes

1 Le lecteur intéressé pourra se référer au tome VII des Archives des Lettres canadiennes, *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987 et au texte que j'y ai publié sur le Nigog et les arts plastiques, «Un Nigog lancé dans la mare des arts plastiques», pp. 239-267. Il consultera mon texte sur «l'Émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938)» dans *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (éd.), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, pp. 69-112.

2 Deux remarques s'imposent ici. La première se rapporte à la «régularité» de la parution de textes critiques dans les années vingt. En effet, contrairement aux années trente qui voient, particulièrement dans la deuxième moitié de la décennie, l'émergence de chroniques régulières tenues par un même critique, les textes publiés dans les années vingt le sont de manière beaucoup plus aléatoire ce qui complique le repérage des textes. La seconde remarque vient préciser que les critiques analysés ici n'ont pas écrit que durant les années vingt. Laberge, par exemple, publie quelques articles sur l'art avant 1920 — on trouve 3 et 4 titres respectivement dans les bibliographies de Jacques Brunet et de Paul Wyczynski — et quelques articles après 1930 (5 ou 6). Les années vingt sont cependant les plus prolifiques du point de vue de la critique d'art puisque Laberge aurait fait paraître dans *La Presse* 12 textes sur l'art si on se fie aux bibliographies de Brunet et de Wyczynski et 43 si on y ajoute les textes que j'ai répertoriés dans *La Presse* pour la décennie 1920. (Jacques BRUNET, *Albert Laberge, sa vie, son œuvre*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1969, pp. 122-123, l'Édition critique par Paul Wyczynski de *La Scouine* d'Albert Laberge, Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986, pp. 273-275.)

3 *L'Action* publiée d'avril 1911 à avril 1916 avait à sa tête Jules Fournier et comptait parmi ses journalistes Olivar Asselin. Hebdomadaire nationaliste s'adressant à l'élite cultivée, son idéologie politique visait à l'autonomie du Canada dans l'Empire, à celle des provinces dans le Canada et à l'épanouissement de la culture française en Amérique du Nord. Cette culture française était nourrie à celle de la «mère patrie» puisque *L'Action* reproduit dans ses pages des textes d'auteurs français comme Verlaine, Lamartine, Anatole France, Romain Rolland, etc. Voir : André BEAULIEU et Jean HAMELIN, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, tome cinquième, 1911-1919, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, pp. 12-16.

4 BEAULIEU et HAMELIN, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, tome quatrième, 1896-1910, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979, pp. 167-168.

5 Par exemple : FANTASIO, «Les Arts au Canada : Philippe Hébert et Napoléon Bourassa», *Le Pays*, 23 juin 1917, p. 2; DOMINO NOIR, «Philippe Hébert», *Le Pays*, 30 juin 1917, p. 3.

6 Édouard MONTPETIT (*Le Nigog*), «L'art nécessaire», *Le Pays*, 9 mars 1918, p. 3 et Fernand PRÉFONTAINE (*Le Nigog*), «Le Trompe-l'œil et l'imitation», *Le Pays*, 1^{er} février 1919, p. 6. En 1918 (le 8 juin, p. 6), on trouve aussi un texte de A. TABARANT, «M. Cruche amateur d'art», et en 1921 un texte de Baudelaire. Mais *Le Pays* n'est pas une publication culturelle.

7 Dans cet article, l'auteur loue le sculpteur Henri Hébert «qui semble ne pas vouloir capituler devant le pompiérisme ambiant». De même y décrit-il ainsi le tableau auquel vont ses préférences : «[...] c'est un coin du vieux Québec d'Alfred Pellan. Imaginez un paysage fabriqué à grands et très gros coups de pinceau, des empâtements carabinés, des violences, des chocs de couleurs [...]». Pictor SCULPTO, «Au Salon du Printemps», *Le Matin*, 7 avril 1923, p. 4.

8 Parmi les textes publiés sur cette question du rapport entre littérature et modernité, on pourra se référer à celui de Jacques BLAIS, «Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité», pp. 17-42 et de Jacques ALLARD, «La novation dans la narrativité romanesque au Québec (1900-1960)», dans LAMONDE et TRÉPANIÉ, *L'Avènement de la modernité*, pp. 43-68.

9 Gérard MORISSET, «Les arts dans la province de Québec», *Les arts, lettres et sciences au Québec, Recueil d'études spéciales préparées pour la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Ottawa, Éditions Edmond Cloutier, 1951, pp. 393-405.

10 «Une chronique d'art», *La Patrie*, 27 mars 1926, p. 15.

11 Les positions tenues par Fernand Préfontaine dans les articles qu'il signe pour *La Patrie* ne diffèrent pas de celles qu'il avait développées dans *Le Nigog*: dénonciation du régionalisme, du sentimentalisme, de la «littérature» en art; intérêt pour l'architecture fonctionnaliste, approche résolument moderniste de cette discipline, etc. Un de ses articles mérite cependant qu'on s'y attarde car il constitue peut-être un des premiers textes québécois modernes sur la photographie. En effet, prenant prétexte d'une exposition présentée par le *Camera Club*, Préfontaine fait une attaque en règle contre les artistes qui ne considèrent pas la photographie comme un art, tout en dénonçant du même souffle les photographes qui «s'entêtent à vouloir reproduire la facture des arts étrangers à la photographie», soit la peinture et les «arts du dessin». L'auteur entreprend ensuite de définir ce qui fonde la photographie comme œuvre d'art, à savoir l'intérêt pour les questions d'éclairage, de composition, etc. Il s'agit donc pour le photographe de ne pas imiter les autres formes d'art et de «tenter de découvrir quelle est la véritable expression de ce procédé nouveau». En un mot, Préfontaine, fidèle à lui-même, se montre d'une modernité radicale puisqu'il en appelle encore une fois à la spécificité du médium. Voir Fernand PRÉFONTAINE, «A propos d'une exposition de photographie», *La Patrie*, 24 avril 1926, p. 31. Voir aussi du même critique, «Le Salon du printemps», *La Patrie*, 27 mars 1926, p. 31; «De quelques styles anciens», *La Patrie*, 10 avril 1926, p. 31; «Architecture d'opéra-comique», *La Patrie*, 1^{er} mai 1926, p. 23; «L'architecture américaine», *La Patrie*, 8 mai 1926, p. 26; «L'Exposition des arts décoratifs modernes de 1925», *La Patrie*, 15 mai 1926, p. 24; «Issoire», *La Patrie*, 22 mai 1926, p. 28, et 29 mai 1926, p. 28, etc.

12 Henri HÉBERT, «L'art et les artistes», I et II, *La Patrie*, 5 juin 1926, p. 41 et 12 juin 1926, p. 29.

13 Voir BRUNET, *Albert Laberge, sa vie son œuvre*.

14 Ces extraits d'abord publiés dans la revue de l'Ecole littéraire de Montréal, *Le Terroir*, sont ensuite publiés dans *La Semaine*, qui s'en prenait au monopole de l'Église en matière d'éducation. Cela lui valut un mandement de Mgr Bruchési qui attaque également le «conte» de Laberge. *La Scouine* fut enfin publié à Montréal en 1918 (Édition privée, Imprimerie Modèle, 134 p., 64 exemplaires). BRUNET, *Albert Laberge*, p. 23. On ira également consulter l'édition critique de *La Scouine*, réalisée par Paul WYCZYNSKI, particulièrement les pages 29 et suivantes.

15 WYCZYNSKI, *La Scouine*, p. 22.

16 *Ibid.*, p. 62.

17 Outre à *La Presse*, Laberge publiera également quelques critiques dans *L'Autorité*, *La Revue Moderne*, et *La Patrie*.

18 Albert LABERGE, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Édition privée, 1938 et *Journalistes, écrivains et artistes*, Montréal, Édition privée, 1945.

19 LABERGE, *Peintres et écrivains*, pp. 37, 45, 55 et 57.

20 «Des artistes qui affirment de beaux dons», *La Presse*, 21 janvier 1922, p. 2.

21 Albert LABERGE, «Causerie en marge du Salon du printemps», *La Presse*, 3 avril 1923, p. 10.

22 Voir, entre autres, BRUNET, *Albert Laberge*, pp. 69-74.

23 LABERGE, *Peintres et écrivains*, pp. 17-18. Il faut dire que cette contradiction entre une vision idyllique de la mère et celle d'un réalisme sordide qui se dégage de l'ensemble de son œuvre romanesque se retrouve parfois dans cette œuvre même. Ainsi dans le dernier chapitre de *La Scouine* l'auteur ne met-il pas en opposition «le pain sûr et amer» cuit par la mère Deschamps au «gros pain blond, chaud et odorant» cuit par la mère Bougie, «fermière vive, plaisante, aimable»?

24 *Ibid.*, p. 10. Le texte du chapitre sur Laliberté est le même que celui de l'article «Laliberté sculpteur du terroir canadien» que Laberge publie dans *La Revue Moderne*, 19^e année, n° 4, février 1938, pp. 12-15. Mais, alors que le titre laisse supposer que l'accent sera mis sur le «terroir», les

illustrations de l'article se partagent entre ces thèmes, les bustes et les allégories. Dans *Peintres et écrivains* la reproduction des allégories, dont Laberge parle avec la plus grande admiration, opposant leur poésie au «réalisme» des sculptures du terroir, représente également une forte proportion des illustrations.

25 Ce genre d'arguments se retrouve souvent dans le discours de la critique conservatrice. Soulignons qu'il y aurait également lieu de faire une analyse de cette critique et de ses lieux de diffusion, ce qui n'a pas été véritablement réalisé jusqu'ici. L'entreprise serait sans doute prometteuse car l'art est, au sein de la vision clérico-nationaliste, un des outils mis au service de la «mission» canadienne-française. À preuve cet extrait, tiré du texte «Notre programme» écrit par Arthur Saint-Pierre, directeur de *La Revue nationale*, organe de la Société Saint-Jean-Baptiste, dévouée à «servir la cause canadienne-française à travers l'Amérique»: «[...] nous estimons [...] qu'une œuvre d'art, à la seule condition de ne pas affaiblir la race, et de ne pas abaisser son niveau moral, en débilitant les énergies et en corrompant les intelligences qui la composent, constitue en soi une action patriotique. Ajoutons, pour bien préciser notre pensée, qu'à valeur d'art égale, voire même quelque peu inégale, de deux œuvres, dont l'une sera jaillie du terroir ou de la tradition, tandis que l'autre aura emprunté son inspiration à l'étranger, la première nous paraîtra toujours, du point de vue national, supérieure à la seconde. L'œuvre d'art sert donc, à notre avis, les meilleurs intérêts de la race qui l'a produite [...]» (vol. 1, n° 1, janvier 1920, p. 7). *La Revue nationale* publiera à l'occasion des articles sur l'art, les Salons, etc. Les artistes présentés sont souvent les mêmes que ceux retenus par les «modernes» au début de la décennie. Mais ils le sont pour des raisons différentes. Enfin, *La Revue nationale* utilise la reproduction d'œuvres d'art canadiennes pour sa page couverture mais elles sont à peu près toujours choisies en fonction du sujet illustrant le terroir ou l'épopée canadienne-française. Exemples: d'Alfred Laliberté, *Le Défricheur* (janvier 1920) (fig. 4), *Le Monument Dollard* (mai 1920); de Suzor-Coté, *Vieux paysan* (janvier 1921); de Rita Mount, *Une fileuse de Beupré* (novembre 1920); de Delfosse, *La gloire sortant du combat* (juillet 1920); etc. Rappelons enfin qu'Arthur Saint-Pierre était aussi un des théoriciens et propagandistes de l'Ecole sociale populaire mise sur pied par les Jésuites en 1909 pour contrer l'influence des syndicats «neutres» et internationaux et constituer les bases des futurs syndicats catholiques.

26 Exemple: «M. Paul Caron, dont les scènes «d'habitants» sont si fort appréciées des connaisseurs [...], Albert LABERGE, «Appréciation des œuvres de quelques-uns de nos peintres», *La Presse*, 28 mars 1928, p. 9.

27 LABERGE, *Peintres et écrivains*, p. 45. Il explique par cela «l'exil» des Clapp, Jackson, Arthur Rosaire et Henri Fabien qui, ayant quitté Montréal pour devenir fonctionnaire à Ottawa, aurait déclaré avec mépris: «Il n'y a qu'une seule chose à faire ici: de bonnes vieilles couchettes canayennes» (p. 46). On sait que l'intérêt du public pour les arts visuels n'était pas très développé au Québec à cette époque comme en témoigne le caractère très épisodique de la critique d'art durant la décennie des années vingt. *Le Nigog* avait déjà dénoncé cette situation et Laberge le fait aussi à quelques occasions. Pourtant, en 1925, un de ses articles porte en sous-titre: «1,500 visiteurs au Salon hier» et commente ainsi cette affluence à l'ouverture du Salon: «Il est évident que le public va s'intéressant davantage aux choses du beau» (Voir Albert LABERGE, «Toiles remarquables par les peintres de Toronto», *La Presse*, 23 novembre 1925, p. 5). Il s'en faut de beaucoup pour que nous interprétions cela comme un revirement complet de la situation, mais déjà dans les années trente on verra s'accroître avec le nombre des expositions présentées à Montréal celui des chroniques en arts visuels dans les journaux à grand tirage. D'ailleurs ce changement était déjà perceptible par la parution de plus en plus fréquente à la fin des années vingt d'articles sur l'art dans des mensuels comme *La Revue populaire* et *La Revue moderne*. Enfin, rappelons que Gérard Morisset datait de 1925 les débuts d'un éveil artistique et d'un intérêt pour l'art moderne au Québec (voir note 9).

28 *Ibid.*, p. 30.

29 «Un peintre de nos hommes éminents», *La Presse*, 2 décembre 1922, p. 15.

30 LABERGE, *Journalistes, écrivains et artistes*, pp. 175-176.

- 32 Voir les lettres que ceux-ci font parvenir à Laberge suite à leur lecture de *La Scouine* : Fernand Préfontaine, 17 mars 1919; Marcel Dugas, 22 décembre 1936; Anne-Marie Gleason-Huguenin (Madeleine), 27 avril 1931. WYCZYNSKI, *La Scouine*, pp. 281-282. Rappelons que «Madeleine» fut la première directrice de *La Revue moderne* dont les positions se situent dans le cadre de la lutte contre le régionalisme et le terroir pour «La Lumière et le Progrès» (Voir MADELEINE, «Toujours plus haut», *La Revue moderne*, vol. 1, n° 2, décembre 1919, pp. 9-10 et «La liberté littéraire», *La Revue moderne*, vol. 1, n° 5, mars 1920, p. 7. Cette revue, concurrente de *La Revue populaire*, présente également des textes sur l'art, particulièrement à la fin des années vingt quand Henri Girard commence à y tenir une chronique régulière. Il sera un des collaborateurs réguliers, surtout jusqu'en 1933, puisqu'après cette date sa fonction de critique d'art au journal *Le Canada* l'accapare de plus en plus. Sur les positions que Girard développe dans ses articles pour *Le Canada*, voir TRÉPANIÉ, «L'Émergence d'un discours», pp. 82-89.
- 33 LABERGE, *Peintres et écrivains*, p. 11.
- 34 Albert LABERGE, «Paysages et portraits (au Salon de nos artistes)», *La Presse*, 22 novembre 1922, p. 2.
- 35 «Des artistes qui affirment de beaux dons», *La Presse*, 21 janvier 1922, p. 2.
- 36 Albert Laberge cité par WYCZYNSKI, p. 21.
- 37 «Exposition de tableaux par M. Emmanuel Fougerat», *La Presse*, 18 février 1924, p. 7; «Remarquable exposition de tableaux par Emile Vézina», *La Presse*, 10 mars 1924, p. 8.
- 38 Albert LABERGE, «Galerie de portraits par Adrien Hébert», *La Presse*, 19 novembre 1923, p. 10.
- 39 Albert LABERGE, *Charles de Belle, peintre-poète*, Montréal, Édition privée, 1949, 64 p. (75 exemplaires).
- 40 LABERGE, *Peintres et écrivains*, p. 71 et pp. 91-93.
- 41 LABERGE, *Journalistes, écrivains et artistes*, p. 176.
- 42 Albert LABERGE, «Ouverture officielle du Salon des artistes canadiens», *La Presse*, 22 mars 1929, p. 12.
- 43 Ce que souligne Jacques ALLARD à propos de *La Scouine* dans «La novation dans la narrativité romanesque au Québec (1900-1960)», LAMONDE et TRÉPANIÉ, *L'Avènement de la modernité*, p. 55. Jacques Brunet relève aussi cette ambiguïté et en parle comme d'une réaction à ses origines familiales: «s'il médit beaucoup de la terre, cela ressemble étrangement à une querelle de famille» (*Albert Laberge*, p. 9).
- 44 Marcel FOURNIER, *L'Entrée dans la modernité, science, culture et société au Québec*, Montréal, Édition Saint-Martin, 1986, p. 9.
- 45 Jacques Brunet attribue principalement à sa formation d'autodidacte et à l'admiration sans borne qu'il porte aux artistes et aux écrivains l'absence de rigueur critique de ses textes. De même, il attribue sa hargne contre le milieu rural à sa haine contre son père cultivateur.
- 46 Jean CHAUVIN, *Ateliers, Etudes sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Toronto, Louis Carrier et Cie, Les Éditions du Mercure, Montréal & New York, 1928.
- 47 Le grenier de «L'Arche», sis au 22 de la rue Notre-Dame Est, était un lieu où se réunissait dans un bric-à-brac romantique — bougies, pianos, tirelire pour «l'œuvre des loyers en retard», servant à défrayer l'achat de bière, fromage et biscuits lors des «galas» — une faune hétéroclite de poètes, artistes, intellectuels et étudiants qui s'intitulait les Casoars du nom de «cet animal le plus stupide, peut-être, de la création» dont ils avaient fait «le symbole du Rêve et de la Fantaisie». Ces informations, Chauvin nous les donne, ainsi que bien d'autres, dans un texte consacré à Charles Maillard, dans *La Revue populaire*, vol. 20, n° 7, juillet 1927, pp. 7-10 (repris dans *Ateliers*).

- 48 BEAULIEU et HAMELIN, *La Presse québécoise*, tome quatrième 1896-1910, pp. 266-269.
- 49 Tirage de *La Revue populaire* de 1917 à 1941 (chiffres tirés de BEAULIEU et HAMELIN, *ibid.*, p. 266) : 1917 : 4 729 – 1923 : 8 111 – 1926 : 24 454 – 1933 : 27 781 – 1938 : 36 130 – 1941 : 40 532.
- 50 Un seul texte de 1920 à 1924; deux en 1925, dont un article non signé, «L'Art classique et l'art moderne» (vol. 18, n° 10, octobre 1925, pp. 30-32) qui développe des positions ambiguës et contradictoires sur l'art moderne où, après avoir attaqué les «ismes», la «jungle du quartier Montparno», le caractère incompréhensible des textes d'Apollinaire et de Marinetti, le sérieux des «surmodernes» et la fumisterie rentable pour les marchands, l'auteur n'en conclut pas moins son article en disant que : «le cubisme et les écoles qui s'y rattachent ont rendu de grands services à la peinture [...]. Il les [les arts] a débarrassés d'une fausse mièvrerie, d'un goût de l'anecdote, de la facilité dans lequel (*sic*) les artistes s'embourbaient [...].» (p. 32).
- 51 «Entrevues d'artistes», «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», *La Revue populaire*, vol. 20, n° 9, septembre 1927, pp. 7-11.
- 52 Henri HAMEL, «Une Ville d'art», *La Revue populaire*, vol. 24, n° 9, septembre 1931, p. 19.
- 53 CHAUVIN, *Ateliers*, «Avertissement», p. 7.
- 54 CHAUVIN, «M. Charles Maillard», *La Revue populaire*.
- 55 Ainsi Charles Huot, qui arrivait de Paris, déclare avoir trouvé que régnait au Salon des indépendants «La pornographie et le bolchévisme», dans CHAUVIN, *Ateliers*, p. 203.
- 56 *Ibid.*, p. 223.
- 57 *Ibid.*, «Adrien Hébert», pp. 9-15. Ce goût pour l'architecture moderne et l'esthétique fonctionnaliste qu'on retrouvait déjà dans les chroniques de Préfontaine, il l'exprime également dans le chapitre qui est consacré à l'architecte Ernest Cormier. Chauvin y parle des plans de la future Université de Montréal. Voir CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 28-40 et Jean CHAUVIN, «Ernest Cormier, architecte, peintre et sculpteur», *La Revue populaire*, vol. 20, n° 6, juin 1927, pp. 7-10.
- 58 *Ibid.*, p. 14. Il convient cependant d'ajouter qu'Hébert ne se percevait pas comme un peintre académique, car Chauvin ajoute à son propos : «[...] il s'étonne qu'on accepte au Salon des paysages traités d'une manière toute neuve, et qu'on ne veuille admettre que les mêmes procédés servent aux scènes de la ville» (*Ibid.*, p. 15).
- 59 Jean CHAUVIN, «La Société des sculpteurs du Canada», section sur «Le Salon du printemps», *La Revue populaire*, vol. 22, n° 6, juin 1929, p. 9.
- 60 CHAUVIN, *Ateliers*, p. 92.
- 61 Voir, entre autres, les textes sur Edwin Holgate et Henri Hébert, *La Revue populaire*, vol. 20, n° 2, février 1927, pp. 7-9 et vol. 20, n° 3, mars 1927, pp. 7-10.
- 62 CHAUVIN, *Ateliers*, p. 229.
- 63 Dès 1926, cette question est abordée dans un article non signé, mais qu'on peut vraisemblablement attribuer à Jean Chauvin, et consacré à une entrevue du sculpteur Henri Hébert. Ce dernier se prononce sur les dangers de «vouloir faire du nationalisme en art» et reprend, dans une terminologie tout à fait similaire à celle que l'on retrouvait dans *Le Nigog* : «Avant d'être du terroir, il faut être humain, et l'artiste ainsi n'en sera pas moins patriote. Ce qui compte c'est l'œuvre, l'artiste doit être libre.» («L'art et les artistes», *La Revue populaire*, vol. 19, n° 5, janvier 1926, p. 14.) Il est à noter que si cet article se présente sous la forme d'une entrevue, comme la plupart des textes de Chauvin, les idées émises se retrouvent, pour la plupart, dans les articles écrits par Henri HÉBERT pour *La Patrie* des 5 et 12 juin 1926, p. 41 et p. 29 et également intitulés «L'Art et les artistes».
- 64 CHAUVIN, *Ateliers*, p. 76.

- 65 CHAUVIN, «M. Charles Maillard».
- 66 CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 169-176.
- 67 CHAUVIN, «A l'atelier d'Edwin Holgate».
- 68 CHAUVIN, «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», p. 7. Dans cet article, Marc-Aurèle Fortin exprime son désir de voir se constituer une grande école nationale de peinture et prédit que les grands renouveaux en art viendront non de l'Europe mais des États-Unis.
- 69 CHAUVIN, «A l'atelier d'Edwin Holgate», p. 9.
- 70 CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 91-92.
- 71 CHAUVIN, «La Société des sculpteurs du Canada», pp. 7-8.
- 72 *Ibid.*, p. 8. On retrouve, peu de temps après, ce même type de critique dénonçant l'imitation servile des styles les plus populaires des Thompson, Cullen, Holgate, etc. dans un texte non signé, mais vraisemblablement de Chauvin, «Expositions de peinture au magasin Eaton et à l'Ecole des beaux-arts», *La Revue populaire*, vol. 22, n° 8, août 1929, p. 62.
- 73 Jean CHAUVIN, «Mexican Art Today», *The Canadian Forum*, vol. XI, n° 126, mars 1931, pp. 214-216.
- 74 CHAUVIN, «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», p. 7. À un autre moment c'est à Degas et à sa formule «l'art c'est l'artifice» qu'on nous réfère dans CHAUVIN, «A l'atelier d'Edwin Holgate», p. 9.
- 75 *Ibid.*, p. 7.
- 76 *Ibid.*, pp. 7-8.
- 77 CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 72-76.
- 78 Ainsi dans *Ateliers*, *ibid.*, p. 88, il explique que Suzor-Coté restera fidèle à cette école malgré sa «disgrâce», mais souligne néanmoins que celui-ci ne s'exprime pas «selon le mode pointilliste». Il est vrai que ce peintre est loin d'être toujours «impressionniste» dans son approche. Pour ceux qui s'étonneraient de voir ici, le terme de «pointilliste» associé à l'impressionisme plutôt qu'au néo-impressionnisme, nous croyons pouvoir avancer que pour Chauvin ce terme est en fait synonyme de «touche fragmentée», comme le laisse croire cet extrait du chapitre sur Delfosse: «Ce tableau est lisse d'aspect [...] au contraire des plus récentes [œuvres] où les couleurs sont posées à la manière pointilliste» (*ibid.*, p. 172).
- 79 *Ibid.*, pp. 118-126.
- 80 Comme Rodin, écrit-il, Laliberté «fait surgir certaines figures d'un bloc mal dégrossi, comme se dégageant de la matière» (*ibid.*, p. 140). Mais il trouve également que la sculpture de l'un comme de l'autre est trop littéraire. Nous y reviendrons.
- 81 Cette expression est utilisée à propos d'Alphonse Jongers, *ibid.*, p. 64.
- 82 Jean CHAUVIN, «L'influence de la peinture française sur la peinture canadienne», *La Revue populaire*, vol. 30, n° 8, août 1937, p. 50. Il faut dire cependant que Chauvin fait preuve ici d'une certaine générosité à l'égard des peintres canadiens puisque les Scandinaves avaient développé ce style de paysage à la fin du XIX^e siècle, et qu'en 1913 deux membres de ce qui allait devenir le Groupe des Sept avaient vu à la Galerie Albright de Buffalo une exposition des œuvres de ces artistes. Sur les rapports entre le Groupe des Sept et les peintres nordiques on se référera à Roald NASGAARD, *The Mystic North, Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*, Toronto, Art Gallery of Ontario & University of Toronto Press, 1984.
- 83 À propos de l'art très «moderne», il serait intéressant de citer ici deux extraits de textes relatifs à des peintres ou sculpteurs de la communauté juive de Montréal qui a fourni beaucoup d'artistes ayant pris une part active dans les débuts de la modernité. Ainsi, dans l'article déjà cité

de juin 1929, Chauvin, dans son analyse de la section «sculpture» du Salon du printemps, s'attarde sur les présentations de Charles Fainmell dont il admire la stylisation poussée de la forme humaine. Il ajoute alors : «Comme d'ailleurs les Egyptiens, Fainwell (*sic*) doit être juif. Eux seuls peuvent avoir de ces audaces à Montréal.» En 1937, alors qu'il tente de faire le bilan de «l'influence de la peinture française», p. 50, il écrira : «Les seuls qui aient marché dans les mouvements d'avant-garde avec un retard de vingt ans au moins [...] sont quelques israélites de Montréal».

84 Chauvin dira que les diverses formes de l'art amérindien sont «autant de sujets d'étonnement pour un artiste moderne» (CHAUVIN, «A l'atelier d'Edwin Holgate, p. 8).

85 Voir CHAUVIN, *Ateliers*, le début du chapitre sur Hal Ross Perrigard, pp. 177-182.

86 CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 136-145.

87 *Ibid.*, «Avertissement», p. 7.

88 Avec la table des matières, la table des reproductions et l'index des noms cités, cette «Bibliographie sommaire de l'art canadien» comprenant 124 titres confère à l'ouvrage une certaine allure de rigueur et de scientificité. Qui plus est, la bibliographie se présente sous trois rubriques : «Catalogues et collections», 30 titres : «Histoire, études et critiques», 55 titres — dans laquelle Chauvin renvoie aux articles de Préfontaine, Laberge, Morgan, Powell et *La Revue populaire*; et, enfin, «Ouvrages canadiens illustrés», 39 titres. Voir pp. 257-266.

89 Maurice GAGNON, *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940. On ira aussi consulter les hommages posthumes que la revue *Canadian Art*, vol. XVI, n° 1, février 1959, p. 54 et p. 67, publie après le décès de Jean Chauvin : «Jean Chauvin, F.R.S.C., 1895-1958». On y constate que Chauvin jouissait encore de l'estime de ses confrères qui le voyaient toujours comme un des membres de «l'avant-garde littéraire» de son temps. On y apprend aussi que Chauvin, né à Sainte-Rose et ayant étudié le droit à l'Université de Montréal, avait reçu la Croix de Guerre du gouvernement français par suite de sa participation à la Légion étrangère lors de la Guerre de 1914-1918. Chauvin était, à sa mort, membre du Conseil du Musée des beaux-arts de Montréal et *Trustee* de la Galerie nationale du Canada. Il a été aussi directeur de la *Society for Art Publications* et a contribué au lancement de *Canadian Art*. Bref, Chauvin aura été actif toute sa vie dans le milieu de l'art canadien dont il avait souhaité le développement dès les débuts de sa carrière.

90 CHAUVIN, *Ateliers*, p. 243. De même il dénonce aussi le chauvinisme de certains de ses collègues qui ne s'indignent pas de l'imitation, de la copie et crient «au génie» «si ce crétin [l'artiste] est Canadien français» (CHAUVIN, «La Société des sculpteurs du Canada», p. 9).

91 Dans «Réflexions», CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 237-240. Dans un texte non signé, mais qu'on peut vraisemblablement lui attribuer, «Exposition de peinture au magasin Eaton», p. 62, Chauvin souligne le rôle de ce grand magasin dans la diffusion de l'art : «On doit au magasin Eaton l'introduction de l'art décoratif moderne à Montréal; on lui doit encore, grâce surtout sans doute à M. Lemieux, chef étagiste de cet établissement et peintre lui-même, une exposition annuelle très importante de peinture canadienne, ou plus précisément, québécoise».

92 Ses entrevues de Maillard et de Dyonnet lui servent de prétexte pour parler des institutions qu'ils dirigent, l'Ecole des beaux-arts de Montréal et l'Académie royale des arts du Canada où, déplore Chauvin, les femmes qui pourtant comptent nombre de peintres célèbres, ne sont admises que comme membres associés (CHAUVIN, *Ateliers*, p. 192). Peu de commentaires sur l'*Art Association* de Montréal, sauf pour dénoncer son jury «à la papa» (CHAUVIN, «La Société des sculpteurs»). Par ailleurs, il déplore que Montréal n'ait pas, à l'instar de Québec, «son musée d'art canadien» (CHAUVIN, *Ateliers*, p. 244) encore qu'il ait auparavant (*ibid.*, p. 202) fustigé cette ville pour son absence de marchands de tableaux, de Salons et de sociétés artistiques.

93 *Ibid.*, p. 238. À côté de cela, il dénonce le mauvais goût de ceux qui préfèrent acheter des copies d'Icart pour leur salon. À l'occasion, il rappelle la résistance du public à l'égard de toute forme d'art moderne, ce qui fait que des peintres comme Adrien Hébert ou des musiciens comme Léo-Pol Morin sont plus estimés en France qu'au Canada (Jean CHAUVIN, «Chez le peintre Adrien

Hébert», *La Revue populaire*, vol. 20, n° 1, janvier 1927, p. 9).

94 «Le peintre devant la critique», *La Revue populaire*, vol. 36, n° 8, août 1943, p. 12. «Reportage photographique d'Henri Paul», à l'Exposition de Jacques de Tonnancour à la Dominion Gallery. On peut y voir, entre autres, les photos des critiques et écrivains Maurice Gagnon, Robert Elie, Henri Laugier, Roger Duhamel, Emile-Charles Hamel, Dostaler O'Leary et Charles Doyon, autant de figures importantes dans le domaine de la critique d'art des années quarante.

95 Sur cette question, voir Marcel FOURNIER, *Les générations d'artistes*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, encore que nous ayons certains désaccords quant à sa datation du passage à la spécialisation et à la modernité qu'il situe, comme bien des auteurs, dans les années quarante avec l'entreprise de Paul-Émile Borduas.

96 «[...] tout le mouvement artistique doit être critiqué auprès du public *averti*, par des *spécialistes*. L'art est plus *complexe* qu'on imagine. La seule *technique*, en dehors des significations supérieures, demande des *connaissances particulières*. C'est l'erreur d'un certain nombre de naïfs de croire que l'on puisse juger d'une œuvre d'art sans *préparation précise* et sans *compétence particulière*» (italiques de l'auteur). LA REDACTION, «Signification», *Le Nigog*, vol. 1, n° 1, janvier 1918, p. 3.

Résumé

TWO PORTRAITS OF CRITICISM IN THE 1920'S

ALBERT LABERGE AND JEAN CHAUVIN

This article focuses on Albert Laberge and Jean Chauvin, critics active in the 1920's. It is extrapolated from the larger context of a study of the theoretical foundations of modernity in Montréal art criticism between the wars. In between the shortlived but virulent avant-gardist positions advanced in 1918 by *Le Nigog* and the critical treatises on modernity which appeared regularly in journals and newspapers and which announced the advent of the Contemporary Art Society in 1939, the twenties seemed to have been dominated in both French and English criticism by the expression of artistic nationalism and regionalism.

Albert Laberge, writer, art collector, free-thinker, member of the Ecole littéraire de Montréal, supported himself as a sports columnist for *La Presse* from 1896 to 1932. In 1907, he also became an art and literary critic for that newspaper. But it was in the twenties that he published most of his articles on art; subsequent works included *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui* (1938) and *Journalistes, écrivains et artistes* (1945). Laberge was also the author of short stories and novels (*La Scouine* (1918)), in which he repudiated the idyllic vision of the land that was part of the clerico-nationalist ideology. In the literary domain, Laberge defended decidedly naturalist positions. As an art critic, however, Laberge is much more ambiguous.

His recourse to superlatives and judgements based on emotion is characteristic of many of his writings. He often favours somewhat maudlin themes,

which are poles apart from the sordid subjects of his own literary works. He does not adopt, with regard to painting, the anti-regionalist positions of his predecessors at *Nigog*, or at least he does not champion them. He does show, however, a certain consistency, since he values artists who are “sincere,” “honest,” “imbued with truth,” “with no desire to please.” For Laberge, these epithets connote realism and are contrary to academic idealization. Formal analyses are rare, however; the impetus of his criticisms is predominately literary. For Laberge, the practice of art criticism seems more the domain of the enlightened amateur than a professional practice based on criteria proper to the domain of art. In this sense, Laberge would appear to be representative of the new middle class of journalists and functionaries. This group, often of rural origin but becoming increasingly urbanized, had not yet obtained the advantages of the subsequent higher education nor, as a result, the status of “expert” or “specialist.”

Jean Chauvin, on the other hand, belonged to a more rigorous intellectual world. He was a part of the Montréal intellectual elite who would gather in the attic of *l'Arche*, in the vicinity of the *Nigog* group. In 1926, he became the director of *La Revue populaire*. From this moment on, the number of articles on art increased dramatically, as did the number of cover pages illustrating Canadian art works. By the end of the 1920's, Chauvin had written a number of criticisms, in this review, many of which reappeared in 1928 in *Ateliers, Etudes sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*.

The components of Jean Chauvin's aesthetic theory are more coherent than those of Albert Laberge. He describes the painted subject less and pays more attention to the technique used by the artist to render such and such a theme. Although he does denounce the nostalgia of certain pastoral illustrators, he does not attack the artistic regionalism which, influenced by modern trends, affirmed the independence of Canadian painters. It was not until 1929, in fact, that he denounced the recipes and clichés spouted by regionalism which sacrificed to the national theme all original artistic research.

Taking his lead directly from Zola, Chauvin defines the work first and foremost as a personal interpretation, a reinvention of the real. His analyses, influenced by modern tendencies and in particular post-impressionism, reflect an extensive knowledge of European art. He refused to favour one subject of painting over another, denounced the influence of literature on painting which led to “the painting of history and the sculpting of ideas,” and constantly reiterated the necessary independence of representation from the real. In this way, he was one of the pioneering theoreticians of artistic modernism in Québec. In addition, Chauvin advocated a greater rigour and professionalism with regard to the function of the critic. He also supported the development of art institutions and markets and was even personally involved, as director of *La Revue populaire*, in art distribution. Thus, Jean Chauvin was also one of the first “specialists” to fight for the autonomy of art, an important aspect of the process of the modernization of the artistic function.