

LES SOLITUDES CANADIENNES

Réflexions à partir de quelques publications récentes

La lecture de certains ouvrages et catalogues d'exposition parus dans les deux dernières années nous rappelle, comme si besoin était, que le concept «d'art canadien» conçu comme une entité demeure assez problématique et qu'en termes d'art le Canada est en fait constitué de plusieurs solitudes. Malgré la volonté de la Galerie nationale du Canada (GNC) d'imposer, dès les années dix, une vision unifiée de la peinture canadienne reposant principalement sur l'interprétation paysagiste du Groupe des Sept - comme le démontre admirablement Joyce Zemans dans le texte qu'elle publie dans les pages du présent numéro des *Annales*, *Establishing the Canon: Nationhood, Identity and the National Gallery's First Reproduction Program of Canadian Art* - il semble bien que les problématiques artistiques se soient développées d'abord sur une base régionale que l'on tente, dans le meilleur des cas, de greffer à un courant «national» qui n'est, somme toute, que celui des régions centrales du Canada.

En fait, les régions, voire les provinces canadiennes, présentent des démarches en arts visuels qui semblent répondre à des conditions matérielles et à des temporalités extrêmement différentes. Cela ressort de manière particulièrement évidente à la lecture du texte rédigé par Sandra Paikowsky pour le catalogue de l'exposition *Images néo-écossaises. L'art de la Nouvelle-Écosse de 1940 à 1966* (1994) dont elle était la commissaire.

Si certains critiques d'art montréalais des années vingt et trente (les Jean Chauvin, Henri Girard, Reynald et compagnie) déploraient l'académisme encore dominant aux Salons du Printemps de l'*Art Association of Montreal*, s'ils fustigeaient les goûts «bourgeois» ou conservateurs dont faisaient preuve encore trop de collectionneurs ou de propriétaires de galeries, s'ils critiquaient la qualité de certaines expositions présentées au Musée, à l'École des beaux-arts, au *Arts Club* ou dans les galeries de Montréal, s'ils soulignaient le nombre insuffisant de galeries et d'amateurs favorables à «l'art vivant», s'ils s'en prenaient au manque de professionnalisme de la critique d'art et du milieu de l'art en général, tout au moins écrivaient-ils cela dans des revues et des journaux qui ouvraient leurs pages à la critique d'art, parlaient-ils d'une ville qui avait depuis des décennies un musée et qui, même durant la période antérieure à la fondation de la Société d'art con-

temporain de Montréal (1939), comptait tout de même un certain nombre de collectionneurs et de galeries intéressés à l'art moderne!

Par comparaison, la situation néo-écossaise était désolante comme le démontre la minutieuse analyse que fait S. Paikowsky des institutions et associations artistiques de cette province entre 1940 et 1966. Théoriquement dotée d'un *Nova Scotia Museum of Fine Arts*, la Nouvelle-Écosse ne possède dans les faits qu'une institution principalement «mondaine» puisqu'il n'y aura pas de véritable musée provincial avant 1975. La création d'un poste de conservateur honoraire, en 1942, chargé de la surveillance et de l'inventaire de la collection, démontre sans doute une attitude plus professionnelle, comme le souligne Paikowsky (p.23), mais reste bien problématique en l'absence d'un lieu muséal. En fait, le portrait que dresse l'auteure de la situation du milieu des arts visuels en Nouvelle-Écosse inscrit cette province tout à fait en marge de ce qui se passe dans les autres provinces du Canada à la même époque, en particulier au Québec, en Ontario et même au Nouveau-Brunswick, comme nous le verrons plus loin. Sans musée et sans lieu d'exposition à caractère professionnel, sans conservateur ni critique d'art, les artistes néo-écossais avaient un problème de visibilité et souffraient également, écrit Paikowsky, d'une pénurie d'artistes réputés qui auraient pu constituer des modèles. Certes, entre 1940 et 1966, la situation s'est quelque peu transformée. Paikowsky reconstitue d'ailleurs à la fois l'histoire de l'évolution de la *Nova Scotia Society of Artists*, qui s'était donnée comme fonction d'encourager et de promouvoir, par des conférences et des expositions, un art original et particulier (*original and native*, p.7) à la province de la Nouvelle-Écosse, et celle des différents regroupements et projets qui visent à la promotion des arts. Elle s'intéresse entre autres à la formation, en 1943, du *Dalhousie University Art Group* qui réussit à exposer en divers lieux de l'université, mais n'inaugurera une véritable salle d'exposition qu'en 1954. De même, dans la deuxième moitié des années quarante, divers projets, comme les bourses du *Nova Scotia Talent Trust*, le programme d'exposition annuel du Ministère provincial de l'Éducation (*Nova Scotian Pictures*), la création de la *School of Community Arts* à Tatamagouche et celle du *Nova Scotia Festival of the Arts*, sont autant d'initiatives que l'auteure retrace et qui ont tenté d'améliorer la condition des arts. Mais, malgré ces initiatives, malgré les interventions gouvernementales, malgré l'activité déployée par Walter Abell, tant à l'Université Acadia que comme fondateur de la revue *Maritime Art Magazine*², malgré les efforts dans les années quarante de la galerie LeRoy et Marguerite Zwicker pour présenter un art contemporain qui soit aussi, à l'occasion, moderne, il ressort de la lecture du texte que le milieu de l'art néo-écossais de la période 1940-1966 reste en deçà des normes institutionnelles et professionnelles qui sont celles que l'on est en droit d'espérer à cette époque. Quant à la production des artistes de cette province, elle se caractérise au mieux par une «ardeur dépourvue de plaisir» et, au pire, par une «confortable médiocrité³», si l'on en croit les ter-

mes de certains critiques de l'époque. Qui plus est, l'art néo-écossais de ces décennies semble aussi vouloir, sauf rares exceptions⁴, s'inscrire en marge des courants artistiques canadiens majeurs auxquels les artistes de cette province avaient néanmoins accès, tant par les publications que par les nombreuses expositions canadiennes présentées chez eux⁵.

Ainsi, par exemple, à la fin des années trente et dans les années quarante, on voit émerger dans plusieurs provinces canadiennes une tendance artistique qui s'interroge sur la fonction sociale de l'art et qui, autour de la Deuxième Guerre mondiale, s'inspire des projets artistiques américains et mexicains pour proposer au gouvernement des formes d'art engagé. Avec la guerre, celles-ci s'incarneront dans le travail des artistes qui illustreront aussi bien les activités militaires que les efforts des ouvriers et ouvrières du front industriel. Or, Halifax était durant le conflit mondial un port d'embarquement où séjournèrent nombre d'artistes officiels de la guerre et qui voyait son activité industrielle s'accroître considérablement. Pourtant les artistes de la Nouvelle-Écosse ne semblent guère s'être intéressés à cette problématique de l'art engagé, pas plus qu'ils ne semblent avoir partagé avec d'autres de leurs confrères canadiens cet espoir que la guerre pouvait être l'occasion d'un progrès démocratique et culturel (voir Paikowsky, p.22-23).

Le paysage a dominé l'art néo-écossais. Certes, les oeuvres choisies par la commissaire pour l'exposition nous montrent une certaine variété de thèmes et de procédés et, à côté des paysages des Maritimes, on trouve un certain nombre de portraits, de paysages urbains, de natures mortes qui, de surcroît, n'excluent pas toujours une certaine exploration formelle plus moderne. On pense, entre autres, à *Halifax Looking North* (1959) ou *Grafton Street* (n.d.) de LeRoy Zwicker, à *Hommage to Braque* (1958) de Helen Weld, aux interprétations semi-abstraites du paysage de Carol Fraser (*The Wave and the Rock*, 1962), de Joan House (*Old Piers*, n.d.) ou Tom Mackay (*Rock Pond with Reflected Sun*, 1965) et enfin aux quelques oeuvres non objectives d'artistes comme Ruth Wainwright (*Memory Image*, 1963). Par contre, le texte du catalogue fait bien ressortir l'importance du paysage, particulièrement celui inspiré de Peggy's Cove, comme «fondement d'un art régional» durant toute la période étudiée. En cela aussi l'art néo-écossais se démarque de celui d'autres provinces canadiennes. Si le paysage avait aussi constitué au Québec, par exemple, ou en Ontario, les bases d'un art régional (qui dans ces deux cas précis prétendaient également, pour des raisons diverses, avoir le statut d'art «national»), il n'en demeure pas moins que la lutte contre le régionalisme et le nationalisme en art s'était amorcée dès les années vingt et trente au Québec (un peu plus tard en Ontario) et que les questionnements formels propres à la démarche moderne avaient déjà, à l'aube des années quarante, modifié considérablement la pratique artistique, particulièrement au Québec. Ainsi, au-delà des oeuvres choisies pour l'exposition, il ressort à la lecture, passionnante mais consternante, du catalogue *Images néo-écossaises*, que «l'arrivée de la modernité» - pour employer les ter-

mes de la traduction française du titre du catalogue *Achieving The Modern* (Winnipeg Art Gallery, 1993) - ne se soit pas faite, en Nouvelle-Écosse, tant du point de vue institutionnel que du point de vue artistique, avant la fin des années soixante.

Évidemment, si l'on associe «l'arrivée de la modernité» avec la seule abstraction, on pourrait en dire autant du Nouveau-Brunswick. En effet, Tom Smart écrit dans son ouvrage publié à l'occasion de l'exposition itinérante *The Art of Fred Ross, A Timeless Humanism* (1993):

The move to non-figurative abstraction in art, felt in Canada and along the eastern seaboard of the United States by 1945, did not hold way in Saint John. The relative intellectual insularity of Saint John, coupled with the influences exerted by the work of Humphrey, Brittain and Campbell, created a fertile region of figuration in Canadian art during the 1940's. (p.19)

Cette affirmation exigerait quelques commentaires, à commencer par celui qui rappellerait que le déplacement vers l'abstraction non figurative n'est pas généralisé au Canada dans les années quarante, ni même cinquante, comme on l'a vu avec l'exemple néo-écossais. Même au Québec, une interprétation moderne de la peinture figurative se maintient en parallèle aux approches automatistes. L'Ontario, pour sa part, n'est pas non plus passé directement du Groupe des Sept et de ses émules à celui de *Painters Eleven*. Cette province a aussi eu son école d'artistes figuratifs socialement engagés dont le «*Studio Group*» de *Hayden Street* comme le démontrait Christine Boyanoski dans le catalogue *The 1940's: A Decade of Painting in Ontario*⁶.

De ce point de vue, «l'insularité intellectuelle» et artistique de Saint John est en effet relative, et c'est d'ailleurs ce que démontre aussi l'ouvrage de Tom Smart, qui a l'immense mérite d'aborder la production de Fred Ross non du strict point de vue de sa vie et de sa démarche artistique, mais en la situant dans le contexte qui est le sien, celui du milieu des arts visuels du Nouveau-Brunswick, dont l'histoire de l'art reste encore largement à écrire, comme le souligne dans sa préface Ian G. Lumsden, le directeur de la *Beaverbrook Art Gallery*.

Si on le compare à celui de Montréal ou de Toronto, il est certain que le milieu artistique de Saint John semble, à la fin des années trente et à l'aube des années quarante, peu développé et isolé. Toutefois, sa situation est plus enviable que celle de Halifax. Smart nous rappelle en effet l'existence d'un cercle artistique dynamique composé de poètes, de gens de théâtre (*Theatre Guild of Saint John*) et d'artistes tels Jack Humphrey, Miller Brittain, Avery Shaw et d'autres qui avaient leurs ateliers près du port, autour de la rue Prince William. Ils se réunissaient dans ce qui devint au début des années quarante une véritable institution: l'atelier de Ted Campbell, figure marquante de ce cercle artistique⁷. Campbell, qui sera le professeur de Fred Ross à la *Vocational School*, enseignait entre autres à ses élèves les principes de composition des muralistes mexicains contemporains (p.17). Il partageait avec Humphrey et Brittain le sentiment que l'art devait être sociale-

ment engagé. D'ailleurs il participe avec ces derniers et Pegi Nicol MacLeod à la Conférence de Kingston en 1941 (p.19). Ces artistes du Nouveau-Brunswick, à l'instar d'autres artistes canadiens, s'intéressent aux modèles américains et mexicains de démocratisation de l'art. Ils effectuent des voyages d'études aux États-Unis et au Mexique et leur production des années trente et quarante témoigne de ces influences. Fred Ross s'inscrit dans ce courant, comme le démontre l'ouvrage de Smart. Il réalise diverses murales comme *Annual School Picnic*, 1946, *Destruction of War* et *Rebuilding the World through Education*, entre 1946 et 1948, qui s'intègrent tout à fait à cette problématique d'un art réaliste et démocratique. Il effectuera divers voyages d'études au Mexique (le premier à l'été 1949, p.29) tout comme plusieurs autres artistes canadiens, dont Harry Mayerovitch, Fred Taylor et Stanley Cosgrove⁸.

On se souviendra également que, pour certains des artistes du continent américain qui s'impliquèrent dans ce mouvement de démocratisation de l'art appuyé par les initiatives et projets gouvernementaux, la Renaissance italienne faisait figure de modèle⁹. Il en sera de même pour Ross, dont Smart analyse l'influence sur les oeuvres qu'il peint dans les années cinquante. Le surréalisme aura aussi une influence sur son travail (voir *Portrait of Martha*, 1957) tout comme il viendra modifier l'approche réaliste de Miller Brittain dans l'après-guerre¹⁰. Il faut aussi souligner que Ross emprunte aussi beaucoup au peintre français Balthus dans le traitement qu'il donne à ses portraits d'enfants et d'adolescents à partir de la fin des années 1960 comme *The Yellow Dress*, 1969, *The Red Skirt*, 1972, *Young Girl Resting*, 1970.

Tout ceci témoigne tout au moins d'une ouverture de Ross et des artistes de Saint John à divers aspects de la scène artistique internationale - comme canadienne - ouverture qui, à la même époque, n'a pas son équivalent en Nouvelle-Écosse. Cependant, l'auteur du catalogue prend soin de nous rappeler qu'il y a une spécificité à ce qu'il identifie comme «l'est du Canada». En effet, à propos de l'exposition *Six East Coast Painters* de 1961 (M. Brittain, J. Humphrey, A. Colville, Lawren P. Harris, R. Wainwright et F. Ross), Smart écrit:

It drew attention to a figurative mode of representation that was common to all six artists. The exhibition lent credence to the growing perception that there existed a school of realist painters in Eastern Canada and that Ross was one of Canada's significant figurative artists. (p.59)

Voilà qui peut amener de l'eau au moulin d'une réflexion sur les spécificités régionales et plus encore provinciales dans la construction d'un concept tel que «l'art canadien».

Je serai enfin tentée de faire un bref commentaire à l'effet que c'est aussi dans ce milieu particulier du Nouveau-Brunswick, où se maintient dans l'après-guerre une tradition figurative qui s'ouvre cependant à cette «inquiétante étrangeté» véhiculée par des artistes contemporains internationaux comme les surréalistes, les

réalistes magiques, Balthus et bien d'autres, que s'inscrit aussi la production d'un Alex Colville dont on n'analyse peut-être trop souvent la démarche qu'en fonction de ses propositions formelles intrinsèques et/ou de ses seules «vertus» psychologiques¹¹!

Mais il n'y a pas que l'est du Canada, et une autre publication récente vient contribuer à notre brève réflexion sur les particularités régionales. Il s'agit du catalogue *The Urban Prairie* (sous la direction de Dan Ring, 1993) dont Brian Foss a fait un compte rendu dans le précédent numéro des *Annales d'histoire de l'art canadien* (XVI/1, p.98-106). Je ne m'attarderai donc pas sur le contenu de cette publication comme tel, mais plutôt sur un aspect particulier à l'art «canadien» que soulève sa problématique, à savoir que même si certains thèmes sont abordés - ou peu abordés - par des artistes de différentes régions du Canada, le traitement de ces thèmes s'ancre souvent dans des différences culturelles ou idéologiques majeures. Ainsi, par exemple, il semble bien, si l'on en croit les diverses publications et études effectuées à ce jour sur la question, que dans l'ensemble du Canada, tout au moins jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, le rapport à la ville dans l'imaginaire visuel comme littéraire a toujours été assez problématique. La nature et le paysage, on l'a dit et répété - c'en est devenu une platitude comme dit B. Foss - ont monopolisé les artistes et poètes du Canada, encore qu'on doive, une fois de plus, souligner que cette nature et ces paysages furent investis par des déterminants fort différents. Entre les représentations picturales de Peggy's Cove, celles des forêts de la Colombie Britannique, celles du Bouclier pré-cambrien, celles des plaines du Manitoba et celles des rangs de la Côte de Beaufort, de l'île d'Orléans ou de la région de Charlevoix, il y a des différences qui ne sont pas que formelles ou stylistiques et qui renvoient à des positions socio-culturelles extrêmement variées. Même les représentations paysagistes d'une seule région dans une même période donnée peuvent s'inscrire dans des problématiques souvent aussi contradictoires que celles qui se réfèrent à la tradition et à la modernité, à la conservation du patrimoine et à l'industrie touristique, comme le souligne fort pertinemment François-Marc Gagnon dans le catalogue *Charlevoix, Histoire d'art, 1900-1940*, paru en 1994.

La représentation urbaine, pour sa part, n'a pas eu au Canada la fortune qu'elle a connue par exemple aux États-Unis avec des groupes comme ceux de la *Ash Can School*, des Précisionnistes ou de la *Fourteenth Street School* qui, avant 1940, ont inscrit la ville dans l'ordre pictural comme espace proprement américain. Certes, il y eu à travers l'histoire de l'art canadien différents types des représentations de la ville, quelques publications en ont témoigné, mais celles-ci restent relativement restreintes par rapport à l'ensemble des représentations paysagistes. Ce n'est donc peut-être pas uniquement pour des raisons d'ordre théorique ou par souci de «multidisciplinarité» que les conservateurs d'expositions comme *The Urban Prairie* (Dan Ring), ou comme - il y a quelques années - *Images industrielles*

(Rosemary Donegan, 1987)¹², ont eu recours, à côté de la peinture, de la gravure et d'autres oeuvres sur papier, à l'image publicitaire, à la photographie, voire à la carte postale et au dessin architectural pour constituer un corpus substantiel de représentations visuelles de l'industrie au Canada ou de la ville dans les Prairies. Mais, dans ce domaine aussi, on touche à des particularités qui relèvent du contexte propre à chaque région et province. Ainsi, au Québec, le rapport à la ville chez un peintre comme Adrien Hébert s'élabore, dans les années vingt et trente, à l'intérieur d'une première réflexion québécoise sur la modernité et dans la foulée de la constitution d'une fraction de l'intelligentsia canadienne-française ouverte à la culture européenne et en lutte contre le cléricalo-nationalisme en art (voir, entre autres, le catalogue récent réalisé sous la direction du conservateur Pierre L'Allier, *Adrien Hébert*, 1993). De même, l'émergence du thème urbain chez les artistes des communautés anglophones et juives¹³ de Montréal dans les années trente répond à des facteurs autres qui ne sont pas sans rapport avec la crise économique, avec le développement d'une réflexion sur la fonction sociale de l'art et avec la critique que l'on fait du nationalisme en art parallèlement à une approche plus moderne qui s'ouvre sur l'expérimentation formelle et aboutit, en 1939, à la création de la Société d'art contemporain de Montréal. De même, le texte de Dan Ring nous indique la complexité et les transformations conjoncturelles qui affectent la représentation visuelle de la ville dans les Prairies. Si nombre de ces déterminants appartiennent en propre à cette région du Canada (les cités du rail, de l'empire de l'Ouest et le mythe de la cité idéale), il en est d'autres cependant qui offrent des points communs avec la démarche d'autres artistes canadiens. Ainsi, la Crise et la guerre amènent, en particulier au niveau des représentations picturales, des scènes de la misère urbaine ou des scènes militaires dont on trouve des équivalents au Canada ou encore aux États-Unis. Mentionnons, dans cet ordre d'idées, que le mode de construction du tableau de H.G. Glyde, *The Exodus* (1941), n'est pas sans rappeler celui qu'utilise à la même époque l'artiste américain Thomas Hart Benton. De même, comme ce sera le cas dans d'autres régions du Canada, au Québec et en Ontario particulièrement, l'ouverture des artistes à des thèmes autres que celui du paysage se fait parallèlement à une plus grande attention aux recherches formelles. Le sujet peint devient neutre, voire secondaire, conséquence logique d'une démarche moderne qui débouche souvent sur l'abstraction. Le modernisme et l'internationalisme en art auront dans les Prairies le même effet que dans les autres régions canadiennes qui y sont sensibles et, dans ce contexte, on ne s'étonnera pas de voir figurer au catalogue des représentations abstraites de la ville de Lionel LeMoine FitzGerald (*Untitled*, 1954) ou de Marion Nicoll (*The City - Sunday*, 1960)¹⁴. On serait tenté de conclure que cette région du Canada présente sur ce thème précis des particularités régionales, tout en participant au courant moderniste pancanadien d'après-guerre comme en témoigne d'ailleurs le nombre relativement important d'artistes de cette région sélectionnés pour des

expositions comme *The Crisis of Abstraction in Canada, The 1950's* (1992), et *Achieving the Modern, Canadian Abstract Painting and Design in the 1950's* (1993)¹⁵.

Toutefois, on pourrait aussi s'interroger sur l'existence d'une telle chose qu'un modernisme pancanadien, et cela non sans souligner au passage que le formalisme a encore son importance chez certains de nos historiens de l'art puisque perdure toujours l'association, pourtant contestable et contestée, entre modernité, modernisme et abstraction. En effet, même si des catalogues comme *Achieving the Modern, Canadian Abstract Painting and Design in the 1950's* et aussi *The Crisis of Abstraction in Canada, the 1950's* semblent *a priori* ramener à quelques dénominateurs communs l'avènement véritable de la modernité «canadienne» - ces dénominateurs étant l'abstraction et les années cinquante - force nous est de reconnaître qu'ici encore l'évolution des démarches artistiques - fussent-elles considérées du seul point de vue de l'abstraction - obéit à des temporalités et à des problématiques différentes selon les provinces et les régions.

Cela apparaît clairement à la lecture des textes de Robert McKaskell («Changing Academies: The Rise of Abstraction in Canadian Painting») d'une part et de Sandra Paikowsky («Vivre dans la cité: Québec Abstract Painting») d'autre part. Le texte de Paikowsky démontre bien que, même si la scène artistique québécoise offrait encore quelque résistance à l'égard du modernisme et de l'abstraction, la théorisation même de ce concept (sous les vocables d'art non objectif, d'art abstrait, etc.), la richesse, tant du point de vue de la diversité que de la complexité des approches abstraites chez les artistes québécois, le support critique, institutionnel et même privé à l'art moderniste situent le Québec à part des autres provinces canadiennes. D'ailleurs, les peintres d'origine québécoise représentés dans cette exposition sont plus nombreux que leurs collègues ontariens. L'Ouest canadien toutefois se taille la part du lion pour le nombre d'exposants, ce qui est sans doute normal pour une exposition organisée par la *Winnipeg Art Gallery*, mais n'est pas sans poser problème en regard de l'histoire même de l'abstraction au Canada. Se confirme par ailleurs la particularité des Provinces maritimes en ce qui a trait à «l'arrivée de la modernité», puisque seulement trois artistes de cette région sont présents, Marion Bond (N.-É.), Ruth S. Wainwright (N.-É.) et Jack Humphrey (N.-B.) dont on sait que la démarche est loin d'être uniquement abstraite (ou même semi-abstraite)¹⁶.

Ainsi, ce catalogue, comme d'autres du même type, confirme bien la nature précaire voire illusoire d'une appellation telle que «art canadien» fut-elle assez restrictive pour n'inclure que la «*Achieving the Modern*». En effet, les oeuvres produites, aussi bien que les réflexions théoriques, esthétiques et critiques qui les ont supportées, présentent d'importantes différences.

Dans cet ordre d'idée, je recommanderais enfin la lecture de l'ouvrage écrit en collaboration sous la direction de Francine Couture (*Les Arts visuels au Québec dans les années soixante, La reconnaissance de la modernité*, 1993) qui non seulement

aborde la question de la modernité, sous l'angle de la multiplicité des productions artistiques (abstraites comme «figuratives») caractéristique de la modernité dans le Québec des années soixante, mais aussi sous l'angle des particularités institutionnelles, culturelles, idéologiques et esthétiques qui font de l'art issu de la formation sociale québécoise un art qui, au-delà de certains dénominateurs communs à l'art contemporain international, a une spécificité et une temporalité propres et cela en dépit des liens que cet art a pu entretenir avec la scène «fédérale» ou les divers nationalismes s'exprimant sur la scène canadienne.

Or, le Canada étant constitué de plusieurs formations sociales différentes, les historiens de l'art de ce pays ont encore bien du pain sur la planche!

ESTHER TRÉPANIÉ

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

Notes

1 Ainsi, par exemple, sont présentées à Montréal, si l'on se fie aux couvertures des critiques du *Standard*, de *La Presse* et du *Canada*, près d'une soixantaine d'expositions en 1937 et autant en 1938. Outre les expositions de peintres et d'associations d'artistes canadiens, on dénombre des expositions de tableaux français des XIX^e et XX^e siècles chez *Scott and Sons*, en décembre 1937 (Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Utrillo, Degas, etc.), chez *Sidney Carter Gallery*, en août 1938 (Picasso, Modigliani, Utrillo, etc.), chez *Watson Art Gallery*, en octobre 1938, chez *Johnson Art Galleries*, en novembre-décembre 1938, et *Scott and Sons (Delacroix to Dufy)* en octobre 1938. Ceci sans compter les expositions d'artistes français ou britanniques modernes à l'*Art Association* de Montréal. On se rappellera aussi qu'il y avait suffisamment d'oeuvres modernes et contemporaines internationales dans les collections privées pour que la Société d'art contemporain puisse présenter, en 1939, l'exposition *Art of Our Day*. Le lecteur intéressé à cette histoire de la modernité au Québec avant la Deuxième Guerre mondiale pourra se référer à ma thèse de doctorat, *Peinture et modernité au Québec: 1919-1939*, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, juin 1991. Il trouvera aux pages 497 à 503 la liste (non exhaustive) des expositions présentées en 1937 et 1938. Une copie de cette thèse est déposée à la réserve de la Bibliothèque des arts de l'UQAM.

2 *Maritime Art Magazine* va devenir *Canadian Art* en 1943 et la revue déménage à Ottawa. Paikowsky explique en page 24 qu'Abell rencontrait en Nouvelle-Écosse de plus en plus d'opposition au contenu national croissant du *Maritime Art Magazine*.

3 Ces commentaires sont pour le premier d'Eric Newton, critique d'art britannique de passage dans la région et, pour le second, de l'historien de l'art britannique Martin Kemp qui enseignait à Dalhousie. Ces opinions quant à la médiocrité d'une grande partie de l'art néo-écossais sont mêmes partagées dans les années soixante par le président de la *Nova Scotia Society of Artists*, John Reppeteaux, et par bien d'autres (voir PAIKOWSKY, p.28, 32 et 33).

4 C'est le cas par exemple de Ruth Wainwright et Aileen Meagher. Wainwright sera la seule représentante de la Nouvelle-Écosse à la biennale de la Galerie nationale en 1957 et 1959 et la seule femme et artiste néo-écossaise à faire partie de l'exposition itinérante de la Galerie nationale *Six East Coast Painters* en 1961 (PAIKOWSKY, p.28, 29-31).

- 5 Entre autres, des expositions de la *Canadian Society of Painters in Water Colour*, de la *Canadian Society of Graphic Art*, du *Canadian Group of Painters* et nombre d'expositions d'artistes contemporains canadiens organisées notamment par la GNC. Cela, sans mentionner les expositions d'art français, britannique et américain qui ont aussi circulé en Nouvelle-Écosse. Il est vrai, comme le souligne Paikowsky, que les lieux d'expositions laissaient souvent à désirer, que les expositions étaient parfois scindées en des lieux différents, etc. Mais il est tout de même surprenant que ce milieu artistique ait, jusqu'à la fin des années soixante, vécu à ce point en marge des développements de l'art contemporain.
- 6 Christine BOYANOSKI, *The 1940's: A Decade of Painting in Ontario*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1984.
- 7 Selon Tom SMART, c'est lors d'une réunion tenue dans l'atelier de Campbell, qui avait été actif lors de la fondation de *Maritime Art*, que s'est effectuée la transformation de *Maritime Art*: «*which became Canadian Art magazine during a meeting held at his studio with Gillet and Walter Abell [...]*» (p.17).
- 8 Sur le rapport des artistes canadiens au Mexique, voir Christine BOYANOSKI, *The Artists' Mecca, Canadian Art and Mexico*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992.
- 9 La notion de «renaissance» était d'ailleurs fréquemment invoquée pour justifier l'aide gouvernementale aux arts durant la période du *New Deal*. Certains artistes, plus académiques, espéraient assister à une «*American Renaissance*». Voir Marlene PARK et Gerald E. MARKOWITZ, *New Deal for Art*, Hamilton, New York, The Gallery Association of New York State Inc., 1977, p.14.
- 10 Le symbolisme religieux eut aussi une influence importante chez cet artiste. Voir le catalogue *Miller Brittain - Painter*, Sackville, Owens Art Gallery, Mount Allison University, 1981.
- 11 Rappelons que Colville a été formé à la *Mount Allison University* (Sackville, N.-B.) et qu'il y enseigna de 1946 à 1963.
- 12 Rosemary DONEGAN, *Industrial Images/Images industrielles*, Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 1987.
- 13 Voir, entre autres, Esther TRÉPANIÉ, *Peintres juifs et modernité/Jewish Painters and Modernity, Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987.
- 14 Puisqu'il est question de la modernité artistique dans les Prairies, on se souviendra qu'au début des années vingt, se retrouvent à Winnipeg quatre peintres qui allaient compter parmi les artistes les plus audacieux de la décennie à venir: L.L. FitzGerald, Caven Atkins, Fritz Brandtner et Bertram Brooker. Mais cette réunion n'est que conjoncturelle et trois de ces artistes allaient par la suite vivre dans d'autres provinces.
- 15 Des versions françaises de ces catalogues sont publiées sous les titres *La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*, Denise LECLERC, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, et *L'Arrivée de la modernité* dont on trouvera la référence bibliographique complète avec celle des ouvrages commentés dans ce compte rendu.
- 16 Dans *Achieving The Modern* particulièrement on retrouve des oeuvres comme *Halifax Harbour*, 1957, de Marion Bond, *Aerial Tension*, 1958, de Lawren P. Harris, *Still Landscape*, 1956, de Dorothy Knowles, *Italy #2*, 1957, de Greg Arnold et autres qui présentent des connotations paysagistes. Les tableaux diffèrent des oeuvres résolument abstraites d'autres artistes, en particulier québécois.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES RÉCENTS QUI ONT NOURRI CETTE RÉFLEXION

COUTURE, Francine (dir.). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, La reconnaissance de la modernité* (Essais de Francine COUTURE, Rose-Marie ARBOUR, Marie CARANI, Marie-Sylvie HÉBERT, Suzanne LEMERISE). Montréal, VLB Éditeur, 1993, 347 p., 55 ill. coul. (un deuxième tome doit paraître sous peu).

GAGNON, François-Marc. *Charlevoix, Histoire d'art, 1900-1940*, Baie-Saint-Paul, Le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1994, 31 p., 16 ill. coul., 8 ill. n/b.

L'ALLIER, Pierre. *Adrien Hébert* (Essais de Bruno HÉBERT, Pierre L'ALLIER, Esther TRÉPANIÉ). Québec, Musée du Québec, 1994, 193 p., 71 ill. coul., 154 ill. n/b.

MCKASKELL, Robert. *Achieving The Modern, Canadian Abstract Painting and Design in the 1950's* (Essais de Robert MCKASKELL, Sandra PAIKOWSKY, Virginia WRIGHT, Allan COLLIER). Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 173 p., 129 ill. coul.

PAIKOWSKY, Sandra. *Nova Scotian Pictures, Art in Nova Scotia 1940-1966/Imagés néo-écossaises. L'art de la Nouvelle-Écosse de 1940 à 1966*, Halifax, Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, 1994, 48 p., 4 ill. coul., 47 ill. n/b.

RING, Dan. *The Urban Prairie*, (Essais de Dan RING, Guy VANDERHAEGHE et George MELNYK). Saskatoon, Mendel Art Gallery et Fifth House Publishers, 1993, 160 p., 60 ill. coul., 53 ill. n/b.

SMART, Tom. *The Art of Fred Ross, A Timeless Humanism*, Fredericton, Goose Lane Editions et The Beaverbrook Art Gallery, 1993, 101 p., 24 ill. coul., 37 ill. n/b.