



fig.1 Académie royale des arts du Canada, 1927,
n° 123. Arthur Lismer, *Les îles heureuses* /
The Happy Isles, 1924, huile sur toile,
78 x 98 cm, coll. Université de Saskatchewan.
(Photo: Université de Saskatchewan)

NATIONALISME ET MODERNITÉ

La réception critique du Groupe des Sept dans
la presse montréalaise francophone des années vingt

À lire les textes du critique Samuel Morgan-Powell, du *Montreal Daily Star*, la liste des exposants principaux aux divers «Salons» de l'*Art Association of Montreal* et les propos de certains membres du Groupe des Sept, à y joindre les multiples déclarations intempestives du directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, Charles Maillard, on pourrait avoir l'impression qu'en effet, comme le fait remarquer Charles C. Hill dans le catalogue qui accompagne l'exposition qu'il a organisée sur le Groupe des Sept, «les académiciens et leurs partisans dominent les arts visuels dans la métropole¹», dans les années vingt, et que les «associés montréalais» du groupe ont bien besoin de l'appui de leurs collègues de Toronto. Cela dit, sans nier l'importance des tendances conservatrices sur la scène artistique montréalaise, il faut préciser que le portrait demanderait à être nuancé, d'autant plus qu'il y a aussi à Montréal un milieu culturel autre, celui des intellectuels canadiens-français, qui est loin d'être totalement unifié sous une même idéologie. Si les tendances conservatrices, voire clérico-nationalistes, y sont fortes, il n'en demeure pas moins qu'elles sont aussi contestées par des groupes d'écrivains, de critiques (et, plus rarement, d'artistes) ouverts à une certaine modernité. S'y manifestent aussi des intellectuels, universitaires et hommes de science qui prennent position en faveur de la nécessaire modernisation du système d'éducation, qui militent pour l'ouverture d'écoles devant assurer une formation technique et artistique adaptée aux besoins d'une société moderne et qui réclament l'amélioration des modes de diffusion de l'art et de la culture. Autant de facteurs propices à assurer l'amélioration de la vie «nationale». Pensons aux figures d'Édouard Montpetit, d'Athanase David, mais aussi aux intellectuels qui gravitent autour de l'Arche, de l'École littéraire de Montréal, du *Nigog*, de *La Revue moderne*, etc.

Le présent article ne prétend pas dresser un portrait de ce milieu, ni même de celui de la critique d'art qui, bien que manquant de régularité et parfois de professionnalisme, ne s'en manifestait pas moins dans les quotidiens (*Le Devoir*, *La Presse*), les hebdomadaires (*Le Canada*, *La Patrie*) et les revues mensuelles (*La Revue populaire*, *La Revue moderne*, *La Revue nationale*), etc². Nous nous contenterons plutôt d'apporter un complément, et, espérons-le, quelques nuances à la minutieuse analyse que fait C.C. Hill de l'entreprise du Groupe des Sept, en tentant de cerner la perception qu'a la critique francophone de ce groupe et la réception qu'elle a faite aux œuvres des artistes identifiés à ce groupe, à travers les

quelques centaines de textes publiés de la fin des années dix au début des années trente.

L'art national et l'identité nationale

Sur la scène littéraire et, dans une moindre mesure, artistique, les années dix et vingt voient se multiplier au Québec les prises de positions pour ou contre le nationalisme en art, associé ou théorisé souvent sous les notions de «terroir» ou de «régionalisme». Cependant, le type de nationalisme implicite à ces débats est celui de la société francophone catholique, circonscrite principalement à l'intérieur des frontières de la province de Québec. Nombre d'analyses ont déjà abordé cette question de la querelle des «exotiques» associés à «l'internationalisme» et des tenants du terroir, mais, puisque nous voulons examiner ici la définition même du nationalisme en art, rappelons que, dans tous les cas, c'est le rapport à la culture française qui est en jeu. Si les tenants du terroir veulent valoriser les caractéristiques de la «race» canadienne-française dont ils auraient soi-disant hérité du Régime français³, c'est aussi au nom de leur affiliation à la culture française que ses opposants prennent position contre le terroir. La presse québécoise fait écho à ces débats. Les exemples sont nombreux. Prenons, à titre d'exemple, le compte rendu que fait Roger Maillet dans *La Revue moderne* du 15 février 1920, de la conférence de Victor Barbeau à l'Alliance Française. Le «régionalisme intégral» qui prône que «hors le terroir (il n'y a) point de salut» ne constitue pas seulement un «embargo sur la pensée et l'écriture» soutient V. Barbeau, mais, qui plus est, «le régionalisme se déclare l'ennemi ouvert de tout ce qui est Français de France». On se doute bien que Barbeau se réfère à tout ce qui est en fait mis à l'index dans la culture moderne française. Un autre article de *La Revue moderne*, publié dans la section «Livres et Revues» (15 janvier 1920), discute de la parution de la revue *Le Terroir* et se demande quel mal y aurait-il à être «exotique». Les «auteurs français modernes», rappelle l'auteur, n'ont pas «démérité à ce point en chantant l'Orient et ses splendeurs? C'est très bien au «terroir» qui entend justifier son titre [...] de ne parler que du chez nous — *ce chez nous que, d'ailleurs, il borne au pays du Québec et qui, à notre avis, s'étend bien au-delà...* ⁴».

Plusieurs constatations s'imposent ici qu'il est important de faire comme préalable à une réflexion sur le rapport de la scène artistique francophone au Groupe des Sept. D'une part, il faut rappeler que l'importance du rapport à la France et l'affirmation du caractère francophone caractérisent tout le milieu intellectuel canadien-français, quelles que soient ses positions, «régionalistes» ou «internationalistes», conservatrices ou modernes. Si le nationalisme du Groupe des Sept passe par une critique du «colonialisme» régnant dans le goût des collectionneurs et par un rejet, plus verbal que pictural d'ailleurs, de «l'influence européenne», ce rejet n'a pas cours au Québec. En effet, pour les Canadiens français, la figure du «colonisateur» n'est pas la même que pour les Canadiens

anglais. Pour les francophones, c'est tout l'univers anglo-saxon qui y est associé et le lien à la France, que ce soit celle de la tradition catholique, celle du Régime français ou, au contraire, celle de la République et de la culture moderne, demeure essentiel pour fonder, nourrir, l'affirmation de leur spécificité. Par ailleurs, on aura aussi noté que le chroniqueur de la section «Livres et Revues» de *La Revue moderne* s'insurge également contre le régionalisme du *Terroir* parce qu'il restreint au seul «pays de Québec» ce qui est couvert par le vocable «chez nous». Il semble bien qu'il y ait ici une reconnaissance du «territoire national» comme allant au-delà des frontières provinciales. Toutefois, il n'est guère étonnant que le chroniqueur d'une revue libérale comme *La Revue moderne* insiste sur une identification canadienne qui aille au-delà du seul Québec. En effet, avant les années soixante, le caractère conservateur que revêt le nationalisme québécois dominant au niveau social, culturel, et religieux est tel que ses opposants sont presque toujours implicitement fédéralistes. Cela dit, il est important de se rappeler que, pour la critique francophone, quel que soit son point de vue esthétique, le rapport à la culture et à l'art français demeure fondamental. La dénonciation du «colonialisme culturel» tel que l'entend le Groupe des Sept ne peut pas trouver un écho équivalent chez les francophones, d'autant plus que ce colonialisme est associé par les Sept aux goûts des collectionneurs qui sont surtout anglophones. Or, pour les critiques canadiens-français, l'enjeu semble plutôt être de créer un milieu d'amateurs et de collectionneurs canadiens-français.

Cela dit, il n'en demeure pas moins que, si l'on étudie l'ensemble du corpus de la critique d'art montréalaise francophone, les notions «d'artistes canadiens», «d'art canadien» demeurent ambiguës. Nous tenterons donc de cerner cette ambiguïté.

Nous avons fait débiter notre étude en 1915, et il est manifeste que la dernière moitié des années dix voit s'intensifier les réflexions sur la nécessité d'un art national. *Le Devoir*, dont on connaît les positions nationalistes, fait particulièrement écho à ces préoccupations. «...Ernest Bilodeau, dans sa couverture du «Salon d'automne» (l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada est ainsi nommée par la critique, de même que l'exposition du printemps de l'*Art Association* est appelée «Salon du printemps»), déplore que seuls quelques tableaux représentent «l'atmosphère canadienne» et que les «évocations variées du pays et de la vie canadienne-française sont quelque peu perdues dans l'ensemble de l'exposition.» (Il est d'avis qu'il faudrait peut-être les rassembler dans une même salle.)

Afin de créer entre nos artistes un courant d'émulation plus marqué en ce sens et de rendre plus grande et plus variée la production des travaux consacrés à illustrer et souligner, pour ainsi dire, les beautés du pays canadien auprès desquelles nous avons le défaut de passer trop facilement sans les regarder. (*Le Devoir*, 16 novembre 1916)

On le constate, ce texte n'établit pas de distinction claire entre «le pays canadien» et la «vie canadienne-française». Cependant, quand on le voit citer les œuvres de Coburn aussi bien que celles de Clarence Gagnon et d'Ozias Leduc, on se demande si les représentants de cet «art canadien» ne sont pas d'abord les peintres qui peignent le Québec et qui, anglophones comme francophones, sont associés par plusieurs (comme nous le verrons plus loin) au régionalisme.

Bilodeau reviendra à quelques reprises sur l'importance d'encourager les artistes qui représentent «les beautés du pays canadien⁵». On notera au passage que, dans ses textes, le terme utilisé est l'adjectif «canadien» et est toujours accolé aux mots «nature», «beautés», «vie». Le mot *Canada* n'est pas employé et peut-être faut-il rappeler (et se demander jusqu'à quel point cela intervient ici) que le vocable de «canadiens» avait été traditionnellement utilisé par les francophones pour identifier les seuls Canadiens français.

Dans *Le Devoir* (un texte anonyme du 25 janvier 1919), toujours, on encourage le lecteur à aller voir l'exposition d'Émile Vézina; «doublement même car l'artiste n'est point un exotique, c'est un enfant de chez nous [...]». Un texte signé «Le Passant» (*Le Devoir*, 21 mars 1919) souligne l'importance des paysagistes au Salon du printemps, notamment ceux qui dépeignent «la bonne terre canadienne» et souhaite un accroissement de ce type d'œuvres:

Ce qui nous fait plaisir [...] c'est la note prédominante de ces œuvres: les artistes ont étudié la terre et les choses de chez nous. Sans doute quelques toiles reproduisent des scènes exotiques et il en est d'exquises, mais il nous semble que c'est là presque du conventionnel, il nous faut à un salon des vues de France, de Suisse ou d'Italie [...] Ce que nous ne voyons pas ailleurs ou bien rarement, ce sont des scènes de la vie canadienne.

L'auteur cite, à titre d'exemples positifs, aussi bien les œuvres de Coburn, d'Hébert, de Horne Russel que celles de Suzor-Coté. Toutefois, quand il ajoute qu'une «petite partie des exposants seulement sont des *canadiens*», on se demande s'il entend par là les seuls Canadiens français? La question se pose d'autant plus qu'il ajoute que «le catalogue est en anglais» mais que «les œuvres des *Canadiens français* y sont cependant indiquées en français».

Cette affirmation pas toujours explicite en faveur d'une différenciation entre les artistes francophones et les autres se confirme de manière plus nette dans d'autres textes. Ainsi, on trouve dans *La Patrie* du 16 juillet 1921 des échos de l'existence d'un mouvement nationaliste qui milite en faveur de la création d'institutions culturelles francophones. Ce texte porte un titre et un sous-titre révélateurs: «Au lieu de se manger entre eux nos artistes devraient se grouper» — «Il serait alors possible d'avoir notre salon à nous, nos auditions lyriques et faire aussi l'éducation si nécessaire de la masse». L'auteur anonyme⁶ nous fait part de l'existence d'un mouvement en vue d'organiser un salon exclusivement consacré «aux artistes de notre nationalité et de notre langue, avec vernissage en règle, comme la chose se



fig.2 Académie royale des arts du Canada, 1922, n° 138. J.E.H. MacDonald, *Jeune Canada / Young Canada*, 1922, huile sur toile, 52 x 66 cm, coll. Galerie Robert McLaughlin, Oshawa, Ontario. (Photo: Galerie Robert McLaughlin)

fait à Paris». On y reconnaît que nos peintres de talent exposent aux divers salons de la Galerie des arts (l'*Art Association*) mais «leurs envois se trouvent noyés dans la masse des artistes de l'autre langue».

L'ambiguïté quant aux artistes que l'on identifie comme canadiens perdue au long des années vingt, tout au moins au sein de la presse plus nationaliste. Ainsi, Léo-Paul Desrosiers, dans *Le Devoir* du 25 octobre 1923, rend compte de sa visite au musée Victoria à Ottawa. Après avoir souligné la présence d'artistes européens (Monet, Degas, Decamps, Puvis de Chavannes, ceux de l'école de Barbizon, etc.) il ajoute: «[...] heureusement pour nous, dans cette collection, on n'a pas oublié les *peintres canadiens*». Et l'auteur d'énumérer les Suzor-Coré, Gagnon, Franchère, autant d'artistes francophones. On est en droit de se demander si le concept de peintres «canadiens» tel qu'il l'entend inclut aussi des anglophones, car il commence le paragraphe suivant par ces mots: «Plusieurs peintres anglais ont aussi reçu les honneurs de la Galerie nationale». Et de citer les Tom Thomson, Varley, O'Brien, Jeffreys, etc. À notre avis, ces différences de formulation ne sont pas accidentelles, pas plus qu'elles ne relèvent de la seule recherche de «synonymes» pour «embellir» l'écriture. Elles recouvrent bien, fusse inconsciemment, une réelle ambivalence dans la perception de ce qui est «canadien», ambivalence qui se fonde sur la complexité même de la situation politique, géographique, culturelle et historique du Canada.

On ne s'étonnera pas non plus des réactions que suscite l'exposition de Wembley en 1924. Alors que les académiciens et leurs partisans, toutes langues confondues, dénoncent l'importance prise par les artistes du Groupe des Sept parmi les exposants (C.C. Hill a bien documenté cet aspect), un critique francophone, faisant écho à ces débats, souligne que «les peintres *canadiens-français* (sont) en droit de se plaindre, car deux ou trois seulement d'entre eux réussirent à faire accepter leurs toiles». Il y voit une confirmation du parti pris des organisateurs de l'exposition «artistique *canadienne* contre *nos* artistes» dans le fait que le catalogue ne reproduit «qu'une seule œuvre *canadienne-française*». Enfin l'auteur s'en prend aussi au Groupe des Sept, dont il dénonce les procédés⁷ formels, et ajoute que d'autres artistes «interprètent de façon intéressante *notre vie nationale*. Nos peintres canadiens-français, pour la plupart entrent dans cette dernière catégorie». Ce texte, publié dans *La Presse* du 27 août 1924, est le fait du «chroniqueur d'Ottawa», qui signe sous le pseudonyme de «Pierre». Sa position quant à l'art national et/ou à «la vie nationale» n'exclut pas, les dernières phrases citées le confirment, les artistes autres que francophones. Toutefois, l'accent est mis sur ce qu'il juge comme de la discrimination à l'égard des francophones; ce que confirme un autre texte qu'il signe sur «La foire de Wembley» (*La Presse*, 5 novembre 1924) où il écrit: «Pour nous, Canadiens-français, nous n'avons pas à nous louer d'un pavillon canadien d'où notre langue fut exclue [...]». Ainsi, au Québec, il semble bien que l'opposition aux choix des organisateurs de l'exposition de Wembley ne repose

pas uniquement sur celle des «académiciens». Elle a aussi une saveur plus «nationaliste».

La critique journalistique francophone a insisté, tout au long des années dix et vingt, sur l'art comme facteur de civilisation, aidée en cela par les très nombreuses conférences d'intellectuels comme Édouard Montpetit et Athanase David. La problématique de la nécessité d'un «art canadien» a aussi été présente dans les débats tout au long de la décennie. Toutefois, c'est la nature même de ce qui est «canadien» qui pose problème. Au Québec, ce que l'on identifie sous le vocable de «régionalisme» n'est pas sans être associé par plusieurs au nationalisme. Dans le domaine des arts, cependant, il regroupe aussi bien des artistes francophones qu'anglophones. De plus, il se manifeste à travers diverses approches formelles, certaines plus académiques, mais d'autres témoignant d'une ouverture à des procédés plus modernes. C'est sans doute ce qui permet à Jean Chauvin d'écrire, dans un article sur Holgate:

[Comme] presque tous les peintres, 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'École 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 second⁸.

Si la position de Chauvin dénote une ouverture propre à son approche critique⁹ il n'en demeure pas moins que, pour plusieurs intervenants francophones, c'est au niveau «provincial» que se définissent d'abord les questions de culture. En témoigne encore cette affirmation qu'on peut lire dans *La Presse* du 5 avril 1928. L'auteur en effet, après avoir déploré que dans notre pays encore jeune les arts soient négligés au profit des forces économiques, rappelle que le gouvernement devrait pourtant tenir compte «de ce facteur de civilisation et de culture» qu'est l'art. Il reprend ainsi un thème qui a été abondamment traité dans les journaux francophones depuis des années, mais ajoute toutefois ce commentaire: «C'est tout particulièrement aux gouvernements provinciaux qu'il appartient d'encourager de façon efficace littérateurs et artistes [...]».

Le Groupe des Sept et l'identité nationale

Dans ce contexte, on peut se demander quelle sera la réception par les francophones du Groupe des Sept en tant que peintres qui se veulent porteurs du projet nationaliste en art. Reconnaît-on dans leur entreprise un art national auquel les francophones pourraient s'identifier? La question se pose et nous la distinguerons d'un autre aspect de la réception des œuvres du groupe, à savoir la réaction des critiques à leur modernité artistique que nous aborderons plus loin.

De prime abord, il faut souligner qu'avant 1928 la critique francophone identifie surtout ces artistes par leur appartenance à la ville de Toronto. Déjà en

1916, avant même la première exposition du Groupe des Sept, un article de *La Patrie* du 18 novembre note la présence plus importante, au Salon de l'Académie royale des arts du Canada, du «Groupe des artistes de Toronto», sans préciser de nom cependant. Soulignant la participation de A.Y Jackson au Salon de l'Académie royale des arts du Canada toujours, mais en 1922, Albert Laberge, dans *La Presse* du 22 novembre, mentionne que Jackson était «autrefois de cette ville, et maintenant de Toronto». Encore en 1925, *La Presse* du 23 novembre titre son article sur l'exposition de l'Académie à l'Art Association: «Toiles remarquables par les peintres de Toronto» et cite parmi les plus importants «peintres de Toronto» présents les Loveroff, Jackson, MacDonald, Beatty, Bridgen, Casson et autres Torontois qui, on le constate, n'appartiennent pas tous au Groupe des Sept. Dans son article sur l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada de l'automne 1927 (figs.1 et 3) (*La Presse* du 25 novembre), Laberge, qui défend chaudement l'audace et la hardiesse des procédés des peintres du Groupe des Sept, les identifie cependant sous les vocables de «Groupe de Toronto» ou «peintres de Toronto». Jean Dufresne (*La Patrie*, 28 novembre 1927) loue, pour sa part, les paysages personnels et puissants de Jackson qu'il identifie sous les termes de «peintre ontarien». Il semble donc que la distinction Montréal/Toronto, qui s'affirmera encore plus dans les années trente, est, dans le contexte des débats sur l'art moderne, déjà présente dans les écrits des années vingt. En fait, cette distinction est aussi cohérente avec les ambiguïtés mêmes que nous avons notées précédemment quant à la définition de la notion «d'artistes canadiens».

Cela dit, les commentaires sur ces peintres de Toronto indiquent que l'on reconnaît qu'eux aussi dépeignent «notre» pays, mais dans ses aspects les plus frustrés. Les paysages de Jackson, note le critique (sans doute Albert Laberge) de *La Presse* du 23 novembre 1915 «montrent l'âpre, frustré et rude nature du Canada. Le n° 114, *Winter Night* nous fait voir l'horreur glacée des nuits d'hiver». Pierre Boucier, qui couvre le «Salon d'automne» (Académie royale des arts du Canada) pour *La Revue nationale* (organe de la Société Saint Jean-Baptiste) de janvier 1921, mentionne l'apport de «Lismer de Toronto, [...] un autre puissant réaliste, un autre peintre de la rude et neuve contrée que nous habitons». Cette «contrée que nous habitons» semble cependant aux yeux du critique moins agréable que celle représentée dans *La bénédiction des érables* de Suzor-Coté, dans *Paysans traversant le pont de glace*, Québec de Clarence Gagnon, dans *La journée du bon vieux temps* de Massicotte, œuvres sur lesquelles il s'attache plus longuement dans son texte. On le mesure bien quand il décrit par ailleurs *Tempête sur un lac glacé* et *L'hiver dans la baie Géorgienne* de Jackson, en des termes qui mettent l'accent sur la violence des éléments de ce pays «habité par le vent», de cette région du silence et de la solitude infinie». M. Jackson, ajoute-t-il, qui «pendant quatre ans, a combattu en France pour la civilisation semble, dans sa peinture, vouloir s'éloigner le plus possible de la civilisation et nous présenter la nature sous son aspect le plus sauvage et le plus



fig.3 Académie royale des arts du Canada, 1927,
n° 83. Lawren S. Harris, *Village ontarien sur
la colline / Ontario Hill Town*, 1926, huile
sur toile, 85 x 101 cm, coll. University College,
Université de Toronto. (Photo: University of
Toronto)

farouche». C'est donc à une *région* canadienne, plus sauvage, moins «civilisée» qu'est associée la peinture du Groupe des Sept. Elle est bien reconnue comme une partie de la «contrée que nous habitons» mais celle qui suscite d'abord l'adhésion et la reconnaissance est celle, plus domestiquée, du territoire rural québécois ou des paysages qui l'avoisinent telle que la dépeignent les artistes régionalistes du Québec qu'ils soient, précisons-le, anglophones ou francophones. Ainsi, pour ne citer que cet exemple, le critique voit dans Cullen un peintre dont la valeur est égale à celle de Suzor-Coté. Pourrait-on avancer que le Groupe des Sept est considéré comme canadien au sens où il incarne un régionalisme illustrant un aspect autre du Canada?

Toutes ces dimensions sont en tout cas présentes dans l'ouvrage *Ateliers*¹⁰ que publie en 1928 Jean Chauvin, directeur de *La Revue populaire*, et critique d'art dans ses pages. Rappelons qu'*Ateliers* est en grande partie constitué des entrevues que Chauvin avait menées auprès d'artistes dit «canadiens», mais en fait essentiellement québécois (des deux langues), entrevues qui avaient été publiées dans *La Revue populaire* en 1927. À la plupart d'entre eux il avait demandé de se prononcer sur l'art du Groupe des Sept et, dans son ouvrage, il élargit sa réflexion sur la contribution de ce groupe. *Ateliers* constituant un important témoignage sur l'opinion qu'avaient du Groupe des Sept certains artistes québécois, il convient de s'y attacher un peu. Peut-être faut-il aussi faire remarquer, au passage, que c'est à partir de 1928, année de la publication d'*Ateliers*, que s'impose dans la presse francophone le terme même de *Groupe des Sept*. Auparavant, les artistes de ce groupe étaient identifiés, on l'a dit, au «Groupe de Toronto» ou, beaucoup plus rarement, au «*Group of Seven*».

D'entrée de jeu, Chauvin associe l'art du Groupe des Sept à «l'art moderne qui a triomphé à l'étranger et dans notre province d'*Ontario*» (p.7). On se doute que l'opinion des artistes concernant le groupe dépend de leurs propres positions esthétiques. Ainsi, rapporte Chauvin, Horatio Walker trouve qu'ils donnent une image «fausse, lugubre du Canada» (p.81). «Coburn, pour sa part, juge leur art trop original, trop excentrique et violent», (p.135) «Perrigard note qu'ils ne représentent pas tout l'art canadien, que l'élément décoratif prend trop d'importance, que leur manière est scandinave» (p.184-187) et ainsi de suite¹¹. Rien là qui ne ressemble à tous les commentaires que l'on fait à travers le Canada sur les œuvres du groupe. En fait, ce qui nous intéresse plus particulièrement c'est la position de Chauvin lui-même. Dans sa conclusion, il dénonce le piètre état du milieu de l'art au Québec, le mauvais goût régnant, la pauvreté de la critique, le manque de collectionneurs, le manque d'appui aux artistes d'ici, etc. Si ces idées sont similaires à celles déjà émises par le Groupe des Sept, il faut bien se garder cependant de voir dans leur expression par Chauvin une *influence* de celles du groupe. En effet, elles circulaient aussi largement chez les intellectuels canadiens-français et on les trouve exprimées en

toutes lettres dans *Le Nigog* en 1918¹². Chauvin, ne l'oublions pas, était lié à ces cercles intellectuels et ami des collaborateurs du *Nigog*. Toutefois, Chauvin reconnaît au groupe le travail d'animation qui en fait un modèle. En effet, affirme Chauvin, si le milieu et la critique sont si pauvres, c'est peut-être aussi de la faute des artistes:

[...] insoucieux [...] de prendre position [...] de collaborer aux revues et aux journaux, d'instruire le public par des conférences, comme font les peintres de Toronto, ceux notamment du Groupe des Sept, d'aider à la création et à la diffusion des œuvres d'art, et, par tous ces moyens, de multiplier le nombre des amateurs, de stimuler l'activité des acheteurs. (p.243)

C'est donc comme modèle d'organisation, d'implication dans le milieu, plus que comme modèle pictural, que Chauvin souligne l'apport principal du groupe. En effet, Chauvin, qui a un préjugé favorable pour l'art moderne, en particulier tel qu'il s'exprime chez certains paysagistes canadiens, ne considère pas le Groupe des Sept comme une «avant-garde», mais comme un égal d'autres artistes œuvrant dans le même sens. Ainsi, il voit dans Marc-Aurèle Fortin un «coloriste éclatant, dru, brutal» et affirme que ses toiles ont du charme et une valeur décorative vérifiable. Il ajoute: «Il peint comme certains du Groupe des Sept, dans le même esprit. Ceux-là ont plus de science, mais sûrement pas plus de saveur¹³». Ailleurs, il souligne qu'il faut considérer Clarence Gagnon¹⁴ comme un «fondateur de notre école moderne du paysage défendue par le Groupe des Sept à Toronto, et à Montréal, par ceux-là qui formèrent avec lui l'ancien Beaver Hall Group» (p.210). C'est également dans le chapitre qu'il consacre à Edwin Holgate qu'il développe la position que nous avons citée plus haut en faveur d'un régionalisme moderne, ouvert à l'École de Paris.

En conclusion de cette section, on pourrait avancer, concernant la réception par la critique francophone de la volonté du Groupe des Sept d'incarner un «art national», que les positions exprimées sont multiples. Bien qu'identifiés la plupart du temps à Toronto, on reconnaît que les artistes de ce groupe peignent aussi un aspect du Canada, mais celui d'une autre région. François-Marc Gagnon avait d'ailleurs souligné la différence des conceptions du territoire qui animaient les artistes québécois francophones par rapport à ceux du Groupe des Sept¹⁵. Toutefois, il est évident qu'entre aussi en jeu une différenciation sur la base d'un régionalisme qui distingue les artistes du Québec de ceux du Groupe des Sept, et qui pose implicitement que les premiers revendiquent le titre d'artistes produisant un «art canadien» au même titre que les seconds. Certes, ce régionalisme pourrait sembler conforme au programme même du Groupe des Sept, puisque C.C. Hill nous rappelle que A.Y. Jackson, élu président de ce groupe montréalais, déclare, en 1921, au journaliste de *La Presse* Albert Laberge: «Je voudrais que chaque artiste s'attache à peindre, à décrire, à exprimer la région qu'il habite. À Toronto nous sommes sept ou huit qui nous sommes efforcés de représenter le

nord de l'Ontario. Je voudrais qu'ici l'on fasse la même chose pour le Québec et que l'on s'efforce de rendre ses paysages, son aspect, sa physionomie, son âme¹⁶. Toutefois, il faut bien souligner qu'au Québec, les artistes n'avaient pas attendu les directives de Jackson pour ce faire. Le régionalisme était à l'ordre du jour, en peinture comme en littérature, depuis quelques décennies déjà! Et, comme au Québec francophone le régionalisme ne se pose pas indépendamment de la question d'un art national, ce n'est pas avec le Groupe des Sept qu'apparaît dans cette province, pour paraphraser le sous-titre du catalogue de C.C. Hill, «l'émergence d'un art national». Qui plus est, cette question, à l'aube des années vingt, avait déjà suscité chez certains une opposition qui s'exprimait sur la base d'une ouverture à «l'universel¹⁷» et à des formes plus «modernes» d'art (au sein du *Nigog* notamment). Toutefois, comme la question du régionalisme et du nationalisme en art contient implicitement la question du rapport à la modernité, du rapport à des procédés formels novateurs, c'est à partir de ce point de vue, plus encore que de celui du nationalisme, que l'étude des positions de la critique francophone à l'égard du Groupe des Sept est intéressante.

Le Groupe des Sept et la modernité artistique

La lecture des journaux francophones de la période 1915-1930 montre que la critique adopte souvent un point de vue assez conservateur à l'égard des audaces de l'art moderne, ce qui correspond, il faut bien le dire, aux tendances artistiques dominantes au sein des expositions.

L'Académisme, on le sait, pèse encore d'un poids assez considérable dans la formation des artistes. Toutefois, hormis quelques exceptions, il n'y a pas de point de vue purement académique qui s'exprime au sein de la critique. Celle-ci est ouverte aux tendances plus réalistes influencées notamment par l'École de Barbizon, influence qui n'est pas, au Québec, associée à une attitude de «colonisés» comme le posent les théoriciens du Groupe des Sept. Le symbolisme est aussi un courant apprécié durant la période 1915-1920¹⁸. Les œuvres d'Alfred Laliberté, d'Ozias Leduc mais aussi et surtout celles, plus mièvres, de Charles de Belle sont régulièrement citées par la critique. Une ouverture certaine à l'impressionnisme caractérise aussi la réflexion critique. Mais cet «impressionnisme» reconnu se définit surtout par sa palette vive, sa «belle lumière» et ne s'attaque pas à l'intégrité de la représentation perspectiviste ou à ce que l'on qualifie à l'époque de «lisibilité». À ce propos, une belle unanimité règne pour reconnaître en Maurice Cullen, Suzor-Coté et Clarence Gagnon des maîtres incontestés de la peinture au Québec. Présentant les multiples avantages d'être à la fois régionalistes (toutes tendances confondues), d'être «modernes», sans être avant-gardistes, ces artistes se concilient tous les critiques.

Par ailleurs, des positions virulentes s'expriment aussi contre l'art moderniste. Les «ismes» sont alors utilisés d'abondance sans réelle compréhension de

ce qu'ils recouvrent. Cependant, certains critiques se distinguent par leur ouverture à une certaine modernité et surtout par leur sensibilité particulière à l'évolution des problématiques artistiques dans le milieu montréalais. Albert Laberge, Jean Chauvin et Henri Girard sont de ceux-là.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la réception des œuvres qu'exposent les peintres du Groupe des Sept à Montréal, réception dont nous retracerons les grandes lignes dans leur ordre chronologique, ce qui permettra d'en suivre les transformations.

Bien avant la création «officielle» du groupe, le critique d'art de *La Presse*, qu'on sait être en règle générale Albert Laberge, même s'il ne signe pas ses textes avant 1923, se montre favorable aux œuvres d'artistes comme Robinson et Jackson. Ainsi, le 30 janvier 1915, à propos d'un tableau de ce dernier, *Maple and Pine*, il écrit «qu'il s'agit là d'un des plus remarquables (tableaux) exposés par un artiste canadien ces quinze dernières années». Jackson, précise-t-il «n'a pas cherché à faire quelque chose de joli, de soigné. Il s'est efforcé de rendre une impression. Sans souci du détail, avec une force, une sincérité et une simplicité rare [...]». Lors de sa critique sur l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada (*La Presse*, le 20 novembre 1915), il qualifie l'exposition d'inégale mais, parmi les «joyaux» qu'il y voit, se trouvent les œuvres de Robinson et Jackson (à côté des œuvres de Belle, Rosaire, Fortin, Gagnon, Brymner et quelques autres, ce qui témoigne tout de même de l'éclectisme de ses goûts). Lors du «Salon du printemps» de 1916 (*La Presse*, 25 mars) il déplore d'entrée de jeu l'absence de Jackson, Hewton, Robinson et Clapp. Pour fins de comparaison, soulignons que le peintre Henri Fabien, qui fait à l'occasion office de critique d'art dans *Le Devoir* et dont les positions sont plus conservatrices, témoigne de plus de réserve à l'égard du travail de ces artistes. Sa critique sur le Salon du printemps de 1915 (*Le Devoir*, 12 avril), indique qu'il trouve «bien peinte» une œuvre de Jackson. Il ajoute toutefois ce commentaire plus ambigu sur Robinson qui, écrit-il «semble s'acheminer vers le post-impressionnisme» notamment dans une scène de neige où «tout semble artificiel et voulu». À l'occasion du Salon du printemps de 1916 (celui-là même d'où nombre de peintres sont absents), Fabien fait ce commentaire, malgré tout assez positif, sur les peintres de la «jeune école» qui démontre «un progrès constant et une virilité parfois étonnante». Ces paysagistes, souligne Fabien, ont une palette plus claire, plus colorée «leur technique est en général plus large, plus simple, quelquefois un peu trop simplifiée, mais accusant presque toujours des tempéraments sincèrement novateurs» (*Le Devoir*, 24 mars 1916).

Au cours des années vingt cependant, s'expriment des positions plus tranchées contre l'art moderne. Toutefois, parmi les premières œuvres «canadiennes» qui, au début des années vingt, suscitent la réaction indignée des critiques conservateurs, se trouvent les œuvres d'artistes montréalais, en fait des femmes gravitant autour du Groupe du Beaver Hall¹⁹ et de l'École d'art de l'Art

Association (Nora Collyer, Mabel Lockerby, Mabel May, Hortense Douglas, Benedicta (*sic*) Mount, etc.)²⁰. Leurs tableaux, des portraits aux couleurs audacieuses si l'on en croit la critique, étaient, semble-t-il, regroupés sur un même mur pour l'accrochage du Salon du printemps de 1922. Du côté de la critique anglophone, Morgan-Powell, fidèle à lui-même, s'insurge contre cette «véritable révolution» chez les étudiants dont témoignent «ces portraits aux couleurs vives sur des fonds ahurissants» et constate que l'on a baptisé «le mur jazz» le mur où ils sont accrochés²¹. Pour sa part, Laberge reprend, mais positivement cette fois, la métaphore du jazz, afin de présenter ces œuvres qu'il déclare être «les plus ravissantes choses du Salon». Il décrit avec enthousiasme les «couleurs claironnantes» qui «éclatent comme les accents des trompettes [...]». L'impression que donnent ces couleurs est celle d'un jazz qui, avec emportement, avec furie éparpillerait ses notes les plus sonores, les plus bruyantes, les plus aiguës». (*La Presse*, 22 mars 1922) Mais visiblement, si Laberge n'a rien contre la «furie» en peinture, ce n'est pas le cas de son confrère du *Devoir*, Paul Dupré qui, le 27 mars 1922, dénonce la «cacophonie assez assourdissante» de ces «travaux d'élèves» dont «l'orgie de couleurs criardes, posées uniformément, à la manière des peintres en bâtiments» ne fait pas «honneur à l'École»! Morgan-Powell n'est pas le seul, on le constate «à sonner l'alarme quant à l'influence pernicieuse des modernistes». (Hill, p.130)

Le ton est donné pour la réception des œuvres que présentera l'automne suivant le Groupe des Sept (...) à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada à l'*Art Association* (fig.2). Le journal *Le Canada* (article non signé, 17 novembre 1922) annonce: «L'École futuriste a donné des preuves de son existence, et nous avons remarqué plusieurs croûtes qu'on peut aussi bien regarder dans un sens que dans l'autre sans rien y comprendre [...]». Si l'auteur n'identifie aucun des «membres» de cette soi-disant école futuriste, l'enthousiasme que manifeste le même jour le critique de *La Presse* pour les œuvres des Harris, Lismer, MacDonald, Jackson et autres nous permet de croire qu'il s'agit là de quelques membres de cette «école». Le commentaire de Laberge est dithyrambique et indique aussi de sa part une adhésion ou tout au moins une grande compréhension des fondements idéologiques aussi bien qu'esthétiques du Groupe des Sept. Son discours reprend tous les éléments que l'on retrouve dans celui des partisans du groupe. Tout y est: la sincérité, la virilité, le retour aux origines mythiques de «l'homo canadiensis», la maîtrise de la nature associée à celle de la peinture, l'effet de puissance que l'on espère induire de cette démarche, etc. Cet extrait de son article, bien qu'un peu long, vaut la peine d'être cité, car une telle fidélité, chez un francophone, à l'image que le groupe projetait est assez rare (et tient peut-être du fait que Laberge aimait à se lier avec les artistes et reproduisait souvent dans ses textes leur point de vue):

Les artistes de 1922, ou du moins une bonne partie d'entre eux, semblent avoir l'âme et le goût des pionniers de notre pays, des hardis découvreurs et voyageurs qui les premiers ont exploré le Canada [...]. La nature sauvage,

fruste, primitive, voilà ce que nos artistes se sont attachés à peindre [...]. Le paysage idyllique, romantique, sentimental est tombé en désuétude [...]. L'artiste d'aujourd'hui n'est pas un rêveur [...]. Il nous donne plutôt l'impression d'un robuste lutteur qui s'attaque à la nature elle-même, et qui combat corps à corps avec elle, qui veut non l'interpréter mais la mâter, la terrasser, la jeter nue sur sa toile. Et c'est une extraordinaire impression de force, de puissance que nous donnent les œuvres de ces maîtres qui ont nom Lawren Harris, Arthur Lismer, J.-E. H. Macdonald (*sic*), Alex Jackson, Albert Robinson et quelques autres. Ces artistes que l'on pourrait qualifier de surhommes de la peinture sont allés chercher les sujets de leurs tableaux dans les régions les plus sauvages et les plus désolées du Canada. Ils ne cherchent pas à nous émouvoir [...] ils semblent vouloir nous étonner par leur force. Ils veulent faire grand et puissant.

En fait, ces réactions aux œuvres du groupe, présentées au «Salon d'automne» de 1922²², donne le ton pour la décennie. Ainsi, Laberge soulignera régulièrement les contributions positives des artistes du groupe, pendant que d'autres s'en prendront, au contraire, à leurs «fumisteries». Ne rappelons, à titre d'exemple, que les réactions de certains critiques aux œuvres du groupe présentées à Montréal à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada de l'automne 1927 (figs.1 et 3). J. René de Cotret s'étonne, dans *Le Canada* (25 novembre 1927), d'une salle où règne un «fouillis de toiles futuristes et impressionnistes» réalisées par des «révolutionnaires» dont Harris, auquel il reconnaît toutefois une «excellente perspective». Néanmoins, il apprécie, malgré des couleurs un peu voyantes, le tableau «Contrée Solitaire» (en fait *Terre solennelle*) de MacDonald. De même, le critique du *Devoir*, Paul Saint-Yves, déplore «l'accumulation plus nombreuse que jamais d'œuvres futuristes lorsque cette école est en recul en France et ailleurs». Heureusement, souligne-t-il, ici, elle se limite au paysage («Le Salon d'automne», 25 novembre 1927)²³. Quant à Laberge, il se livre dans *La Presse* du 25 novembre 1927 à un fort beau plaidoyer en faveur de l'art moderne et du droit des artistes «de rendre les choses différemment de leurs prédécesseurs», alors que le critique de *La Patrie* (28 novembre 1927) Jean Dufresne, après un appel en faveur d'une innovation qui fasse preuve néanmoins de «mesure et de bon goût», souligne positivement l'apport de Jackson et de MacDonald²⁴. (fig.4) À la fin de la décennie, Jean Chauvin fait les interventions que l'on sait en faveur du Groupe des Sept. Évidemment, ses positions, comme le ton général de ses critiques, sont moins laudatives et plus analytiques que celle de Laberge, ce qui est loin d'être un tort.

Mais dès 1925, et cela ira en s'accroissant à partir de 1929, la fraction de la critique francophone qui s'était montrée favorable à l'art du Groupe des Sept, parce qu'il représentait un art novateur, audacieux, commence à se montrer préoccupée par un phénomène, celui des «imitateurs», danger qui vient avec le succès et risque de transformer en «recette», en «formule» un art qui au départ innovait.

Ainsi, alors qu'il a toujours reçu favorablement les œuvres d'Anne Savage, Laberge note, à propos du paysage (n° 196) que cette artiste présente au «Salon d'automne» de 1925, qu'il «se ressent trop fort de l'influence de M. Alex Jackson [...] et il reste malgré tout une imitation». Savage a un «beau talent» elle l'a prouvé. «Qu'elle reste donc elle-même: cela suffira. Elle n'a nul besoin d'imiter personne, même un maître comme A. Jackson» (*La Presse*, le 23 novembre 1925). Laberge revient, en décembre de la même année, sur cette question de «l'imitation» (*La Presse*, 15 décembre 1925), en rappelant que si Jackson «a été le premier de nos artistes à nous montrer notre pays sous cet aspect [sans fard et sans enjolivement] [...] il a trouvé depuis quelques années de nombreux imitateurs».

Jean Chauvin se montre aussi préoccupé par cette question de la «recette», de la «formule» qu'il avait déjà effleurée dans *Ateliers*²⁵. En effet, dans un texte qu'il publie dans *La Revue populaire* de juin 1929, il déclare, à propos du Salon du printemps, que celui-ci n'apporte rien de nouveau. «Nos peintres, écrit-il, paraissent avoir l'inspiration courte. Chacun ayant trouvé sa petite formule de paysage québécois ne veut plus en sortir. Tous les autres genres ont été abandonnés [...]. Aussi nos peintres en viennent-ils à s'imiter eux-mêmes». Mais ce danger ne menace pas que la scène artistique québécoise car Chauvin ajoute aussi:

Mais qu'advient-il bientôt de tous ceux qui se sont mis à la remorque du Groupe des Sept? Car il faut bien admettre que les peintres de l'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.

Quant à Henri Girard, qui commence sa «carrière» de critique d'art dans *La Revue moderne* à la fin des années vingt et qui la poursuivra tout au long des années trente dans *Le Canada*, pour devenir une des figures les plus articulées de l'expression d'une première modernité sur la scène artistique montréalaise, il est vrai qu'il accueille avec enthousiasme l'exposition du Groupe des Sept à Montréal. Il voit dans l'œuvre des Sept l'expression d'un art moderne ordonné et organisé, et souligne que chacun, partisan ou opposant, s'est rendu aux salles de l'exposition avec «le secret désir d'y trouver des arguments pour ou contre l'Art Moderne» («Les 'Sept' à Montréal», *La Revue moderne*, août 1930²⁶). Toutefois, c'est bien dans l'optique de sa réflexion sur la modernité que Girard considère les œuvres du Groupe des Sept, une modernité qui, selon les termes qu'il emploie dans un texte publié dans *La Revue moderne* de mai 1929, «recherche de nouvelles équations des valeurs plastiques», ce qui l'amène à déclarer que les artistes créateurs «ne sont pas légion au Canada». Or, la même année, dans un article paru dans le numéro de juillet de la même revue, Girard se demandait s'il n'était pas temps que «nos artistes délaissent un peu le paysage». En août, il s'insurgeait contre les imitateurs qui font du «Tom Thomson, du Cullen, du Holgate» et, en novembre, il prenait à partie ce «préjugé dont il faut se débarrasser», celui d'un «art national», affirmant



fig.4 *Exhibition of Contemporary Canadian Painting*,
A.A.M., 1928, n° 35. Arthur Lismer, *Le moulin*,
Québec / *The Mill, Quebec*, 1925, huile sur toile,
82 x 102 cm, Musée des beaux-arts du Canada,
Ottawa. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada)

que «l'art n'a pas de patrie», rejoignant ainsi la position de ceux qui, au Québec, affirmaient depuis la fin des années dix que l'art devait être «humain» avant d'être «national», que le domaine de l'art et de la pensée relève de «l'universel²⁷». Si Girard s'intéresse à la modernité des Sept, il souligne aussi celle de Fortin, Savage, Smith, Palardy, Nicol, Lemieux et autres et, dès 1929, d'Alexander Bercovitch. Plusieurs de ces artistes préfigurent les tendances modernes qui allaient s'illustrer sur la scène montréalaise dans les années trente.

Dans le même ordre d'idées, rappelons aussi que c'est dès 1927, dans *La Presse* du 8 octobre, que Laberge souligne le caractère si personnel des œuvres de John Lyman exposées chez Johnson. En fait, les textes de la fin de la décennie de Laberge, de Chauvin mais plus encore de Girard, annoncent l'élargissement des réflexions sur la modernité en art et sur les conséquences néfastes du nationalisme dans l'établissement de poncifs, réflexions que de trop rares intervenants avaient déjà amorcées dans les années dix à Montréal. L'expression de cette modernité valorisant la démarche de création originale traquera toute imitation, tout poncif. Mais, qui plus est, cette modernité, après avoir réclamé de nouveaux sujets en peinture, dont des sujets urbains ou représentant la figure humaine, sujets plus propices à exprimer la «réalité» contemporaine de l'artiste, en viendra surtout à considérer que le sujet est en fait un élément secondaire dans l'œuvre. La production de nombreux artistes montréalais qui orientent leur travail en ce sens, va, dès le début des années trente, nourrir les réflexions des critiques montréalais modernes. Le Groupe des Sept, qui n'avait jamais eu l'apanage sur la scène artistique montréalaise francophone de concrétiser les aspirations à un art national, n'allait pas non plus conserver celui d'avoir incarné la modernité. D'abord, il avait dû, dans les années vingt, partager cette reconnaissance de modernité avec d'autres artistes, notamment les femmes du *Beaver Hall Group*, mais aussi les Fortin, Hébert, Gagnon, Cullen, Coté et autres. De plus, durant les années trente, à Montréal, la modernité est associée surtout à ces jeunes artistes qui, dirions-nous pour paraphraser le critique montréalais Robert Ayre, sont plus intéressés à «se confronter à la peinture qu'à la géographie». Dans cet ordre d'idées nous pourrions aussi citer abondamment John Lyman, dont on connaît les positions et le rôle dans la formation de la Société d'art contemporain.

Le Groupe des Sept a peut-être représenté la «tradition moderne» pour le Canada anglais dans les années vingt. Mais, à Montréal, le milieu francophone a compté des intellectuels qui ont réfléchi, avant Toronto et surtout indépendamment de Toronto, sur le nécessaire avènement d'une culture moderne et sur la complexité du rapport qu'il y a entre nationalisme et modernité. Quand les œuvres du Groupe des Sept ont commencé à être exposées à Montréal, elles ont pu être reconnues pour leur audace et leur modernité par certains critiques. Mais le groupe n'a pas défini la nature des débats sur cette modernité dans le milieu francophone, d'autant plus que celle-ci était déjà présente dans les débats sur la ques-

tion du «terroir». On pourrait aussi, malgré l'influence que le groupe a pu avoir sur celui du Beaver Hall (et dont il faudrait peut-être analyser plus à fond l'exakte portée), se poser la question de son influence réelle sur le développement de la modernité dans le milieu anglo-montréalais, influence qui n'est peut-être pas aussi grande que le laisse entendre le récent catalogue sur le Groupe des Sept. Ainsi, les artistes de la communauté juive, ceux qui se retrouvent au sein de l'*Eastern Group of Painters* ou de la Société d'art contemporain ne font-ils vraiment, comme le prétend C.C. Hill, que «reformuler plus radicalement les idées du groupe»? (p.265) Les «idées» du groupe concernant l'importance de l'art dans la vie, la nécessaire démocratisation de l'art, les réformes de l'éducation artistique, la fonction civilisatrice de l'art, etc. ne lui sont pas spécifiques. Elles sont propres à toute société occidentale qui atteint un certain stade de développement. Au sein de l'intelligentsia francophone se sont posées aussi les questions de la professionnalisation du milieu de l'art, du développement des institutions d'éducation artistique, du développement d'un marché, d'un réseau de collectionneurs, etc. Le Groupe des Sept a, pour sa part, véhiculé ces idées dans une province centrale, relativement prospère, où la conjoncture favorisait l'émergence d'un nationalisme canadien-anglais dans lequel pouvait se reconnaître aussi bien la gauche intellectuelle qu'une certaine bourgeoisie nationale. On ne peut non plus ignorer l'adéquation qui s'est faite entre leur projet et le rôle centralisateur que tenait la Galerie nationale du Canada. Par ailleurs, si on en exclut la dimension nationaliste, les idées du groupe sur l'art et la vie, l'art et la société avaient leurs sources théoriques chez des penseurs britanniques et américains qu'ont lus également les critiques et artistes de la génération suivante. Ne sont-ce pas plutôt ces théoriciens étrangers qui constituent la source commune des réflexions et du groupe et des artistes de la génération suivante? En ce sens, il est loin d'être évident que les artistes montréalais n'auraient fait que «reformuler les idées du groupe».

Ce n'est pas non plus leur approche picturale qui a déterminé le portrait de la modernité artistique à Montréal dans les années trente, bien au contraire. Car si leur approche avait été «révolutionnaire» en son temps²⁸, tous le reconnaissent, si plusieurs ont maintenu des liens d'amitié avec les artistes du Groupe des Sept, la nouvelle génération des «modernes montréalais» fait reposer sa démarche sur des postulats plus critiques, plus «formalistes» — comme le soulignent, entre autres, de nombreux articles de John Lyman et de Robert Ayre. C'est d'ailleurs ce critique, pourtant anglophone, pourtant d'origine manitobaine mais surtout d'allégeance moderne, qui écrira, au terme d'une réflexion sur l'art canadien:

[The Group of Seven] was centred on Toronto and for years it looked as if Toronto were the hub of Canadian painting. Toronto, you might say, made the most noise. But with Brymner, Morrice and Lyman for influences²⁹, Montreal has long had a powerful modern tradition of its own [...]³⁰

Et si Ayre ne parle même pas dans ce texte de la «tradition moderne fran-

cophone» antérieure à Pellan et à Borduas, il ajoute ce commentaire qui démontre bien que, si la différenciation entre la «tradition moderne montréalaise» et la «tradition moderne torontoise» s'était incarnée dans une histoire passée, le présent et l'avenir risquaient de l'accentuer. Il ajoute en effet:

[...] and with the rise of men like Alfred Pellan, Stanley Cosgrove, Paul-Émile Borduas and Jacques de Tonnancour, and their followers, it might be said that the center of gravity has moved to Montreal. This is natural enough where you consider the shift in emphasis from Canadian painting to painting for its own sake [...]. Montreal is much less provincial than Toronto and the spirit that made the School of Paris, unrestricted by any national sentiment, is at home there.

Dans tous les cas, les textes de Robert Ayre, auxquels il faudrait ajouter aussi ceux de John Lyman, témoignent tout au moins d'une chose: la nette distinction entre Montréal et Toronto n'était pas sur la scène artistique montréalaise qu'une vue de l'esprit des seuls intervenants francophones!

ESTHER TRÉPANIÉ

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Charles C. HILL, *Le Groupe des Sept, L'émergence d'un art national*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995, p.252-253.
- 2 Ajoutons aussi que l'on trouve, à l'occasion, des textes sur l'art dans des journaux ou périodiques moins connus, par exemple de *Le Matin*, hebdomadaire «politique et littéraire», publié de 1921 à 1926. De nombreux ouvrages ont été publiés sur la conjoncture sociale et intellectuelle au Québec durant les décennies dix, vingt, trente et quarante qui donnent un portrait plus nuancé et plus riche que celui qui avait établi que le Québec n'était qu'une société conservatrice. On ne saurait les énumérer ici, mais tout au moins le lecteur pourra-t-il, pour avoir une idée plus précise du milieu artistique montréalais des années 1915-1930, se référer aux textes du catalogue paru en 1996 sous la direction de Laurier LACROIX *Peindre à Montréal 1915-1930, les peintres de la montée St-Michel et leurs contemporains* (Galerie UQAM et Musée du Québec). Il pourra aussi consulter l'ouvrage collectif paru sous la direction de Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.
- 3 Soi-disant, car le Régime français, les historiens l'ont démontré, se caractérisait plus par le commerce, notamment de la fourrure, que par une économie rurale.
- 4 On trouvera tout au long du texte certains mots ou formulations soulignés à l'intérieur des citations; il faut préciser que c'est toujours nous qui soulignons.
- 5 C'est le cas, selon lui, de l'exposition des femmes artistes R. Mount, C. Fauteux et B. Le Moyne: «[...] tout l'avenir est à ces jeunes personnes qui ne font, pour ainsi dire, qu'entrer dans la carrière et ont déjà réussi à s'y distinguer, en rendant hommage aux beautés multiples et changeantes du pays canadien [...]» Ernest BILODEAU, «A Saint-Sulpice», *Le Devoir*, 18 décembre 1916.
- 6 Avant 1923 les critiques d'art, si l'on fait exception de celles du *Le Devoir*, n'étaient que rarement signées. Ce n'est qu'après cette date que des noms ou des pseudonymes apparaissent plus régulièrement.
- 7 «Pierre» les compte parmi les «faiseurs» qui «ne songent qu'à épater le «bourgeois» par des amas de couleur (*sic*) indescriptibles, à croire qu'ils ne sont que des peintres en bâtiments». (*La Presse*, 27 août 1924). On se référera également, pour des commentaires sur la nature de la participation canadienne à ces expositions internationales et les problèmes qu'elle soulève, aux «Lettres de Paris» de Henri Letondal, «La jeune peinture canadienne en France» et «L'art canadien devant le public parisien», *La Patrie* du 5 mai et du 11 juin 1927, écrites à l'occasion de l'exposition du Jeu de Paume.
- 8 Jean CHAUVIN, «À l'atelier d'Edwin Holgate», *La Revue populaire*, février 1927, p.7-9, texte repris dans *Ateliers*.
- 9 Voir Esther TRÉPANIÉ, «Deux portraits de la critique d'art des années vingt, Albert Laberge et Jean Chauvin», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, no 2, 1989, p.141-173. Il faut préciser que lors de la rédaction de cet article, la connaissance que nous avions du corpus des critiques d'art publiées au début des années vingt était plus limitée. Il faudra donc lire en complément aux pages 141-147, les textes relatifs à la critique dans le catalogue *Peindre à Montréal*, *op. cit.*
- 10 Jean CHAUVIN, *Ateliers, Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Toronto, Montréal et New York, Louis Carrier et Cie, Les Éditions du Mercure, 1928.
- 11 Des comptes rendus parus suite à la publication d'*Ateliers* abordent aussi la question du Groupe des Sept. Voir Louis DELIGNY (pseudonyme de O. Maurault) «Bibliographie», *Le Canada*, 11 avril 1929 (tiré de *La Revue dominicaine* de février 1929) où l'auteur souligne les reproches adressés au groupe par les artistes, dont M. Cullen qui «n'admet pas qu'on déforme la nature», «qu'on ensanglante les arbres comme si l'on y avait accroché des entrailles d'animaux toutes fraîches».

12 Sur cette question, voir, entre autres, Esther TRÉPANIÉ, «Un Nigog lancé dans la mare des arts plastiques», *Le Nigog*, tome VII, Archives des Lettres canadiennes, Montréal, Fides, 1987, p.240-267, mais particulièrement les pages 253 à 257. Au début du chapitre 5 de son catalogue, C.C. Hill résume le programme du Groupe des Sept: «développer un art canadien libéré de l'académisme dont le pays s'enorgueillisse et qui reçoive l'appui financier des collectionneurs; conscientiser les Canadiens à la présence de l'art dans tous les aspects de la vie; réformer le système d'éducation afin de former dessinateurs et artisans à des emplois dans des industries qui manufacturent des produits typiquement canadiens dont les retombées économiques et sociales profiteraient à toute la société» (p.87). Somme toute, si l'on remplace «canadiens» par «canadiens-français», toutes ces idées circulaient dans le milieu francophone québécois des années dix et vingt. Il est vrai cependant qu'il ne s'est pas trouvé dans la société francophone de groupe pour les incarner de manière continue.

13 Jean CHAUVIN, «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», *La Revue populaire*, septembre 1927, p.7.

14 Gagnon qui lui-même avait eu cette violente réaction face à la publication de l'ouvrage de E.-B. HOUSSEY, *A Canadian Art Movement* (1926): «Hors de la Secte des Sept point de Salut! Si l'on en croit Houssey, ces sept apôtres ont été les premiers à ouvrir des sentiers dans les bois, à peindre un pin, à semer des chiffons tachés de peinture au-delà des limites de la civilisation [...]». Et Gagnon de citer Cullen, Walker et lui-même qui peignaient le pays alors que L. Harris «en était encore à l'a b c du métier» (Cité par HILL, *op. cit.*, p.170).

15 François-Marc GAGNON, «La peinture des années trente au Québec», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, nos 1 et 2, 1976, p.2-20. Gagnon, plus récemment, a aussi montré que cet engouement pour la mise en valeur du terroir ne participe pas seulement d'une vision nostalgique et nationaliste du territoire, mais s'inscrit aussi dans une conception de la modernité qui se définit dans sa différenciation d'avec la tradition. À cette dimension se greffe toute la question du développement du tourisme, lequel repose sur la distinction entre la modernité (que l'on quitte) et la pré-modernité (que l'on visite), comme le souligne Gagnon. Le Groupe des Sept, appuyé en cela par le Canadien Pacifique et le Canadien National (voir HILL, *op. cit.*, p.177-189), s'inscrit en fait dans un tel courant. (Voir François-Marc GAGNON, *Clarence Gagnon*, Baie-Saint-Paul, Le Centre d'Exposition de Baie-Saint-Paul, 1992; *Charlevoix, Histoire d'art 1900-1940*, Baie-Saint-Paul, Le Centre d'Exposition de Baie-Saint-Paul, 1995; «A.Y. Jackson, régionaliste québécois?» (à paraître dans RACAR). Il faudrait également développer la réflexion sur la question du rapport entre «art paysan et populaire», art amérindien et modernité artistique. Jean Chauvin, d'ailleurs, soulevait cette question, en 1927, dans un article sur Edwin Holgate. En effet, faisant suite à un commentaire de ce dernier qui affirmait que l'art totémique l'avait inspiré, Chauvin rappelle l'importance de l'art nègre et polynésien «auquel des peintres modernes demandent le rajeunissement et le renouvellement de leur inspiration» et ajoute que l'art des Indiens constitue «autant de sujets d'étonnement pour un artiste moderne» (CHAUVIN, «À l'atelier d'Edwin Holgate», *loc. cit.*, p.8).

16 Cité par HILL, *op. cit.*, p.96.

17 Ceci sans soulever bien sûr le problème que pose le fait d'associer le Québec et son «âme» à ses seuls paysages et à une tradition rurale non seulement en voie de totale déstructuration, mais dont les produits se diffusent en fait désormais sur le marché touristique ou sont l'objet d'entreprises de type «muséal» (inventaires, recherches ethnographiques, constitution de collections, etc.). Un autre problème se pose également dans cette association du Québec au paysage rural: celui du rapport à la ville. Il y aurait beaucoup à dire sur le rapport du Groupe des Sept à l'espace urbain. De plus, il faut rappeler que, dans les années vingt, un certain nombre de femmes proches du *Beaver Hall Group* peignaient, à l'occasion, la ville. Dans les années trente, la représentation de la ville s'inscrit à l'intérieur de la démarche de certains artistes associés à la modernité artistique montréalaise de cette décennie (les Marian Scott, Philip Surrey et plusieurs artistes de la communauté juive). Enfin, il ne faut pas oublier que, dès 1924, le peintre Adrien Hébert se consacre à un type de représentation de la ville et du port de Montréal qui est identifié par la critique de l'époque comme une expression particulière de notre modernité. Voir Esther TRÉPANIÉ, «Sens et limites de la modernité chez Adrien Hébert et ses cri-

tiques», *Adrien Hébert* (Pierre L'Allier, dir.), Québec, Musée du Québec, 1993, p.85-102.

18 À ce propos peut-être convient-il de rappeler que le Groupe des Sept participe lui aussi d'une certaine tendance du symbolisme qui s'est exprimée dans les pays d'Europe du Nord et aux États-Unis. Considérée de ce point de vue, l'entreprise du Groupe des Sept, malgré son nationalisme, s'inscrit véritablement dans un courant international. Voir Roald NASGAARD, *The Mystic North, Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1984.

19 Laberge écrit à propos de l'exposition des artistes du Groupe du Beaver Hall que ce «club se compose des peintres les plus personnels, les plus enthousiastes et les mieux doués de la jeune génération» («Des artistes qui affirment de beaux dons», *La Presse*, 21 janvier 1922).

20 En consultant la liste des œuvres exposées à l'Exposition du printemps de l'Art Association, on réalise que ces femmes n'y présentaient pas uniquement des portraits. C'est le cas de Mabel May notamment. Quant à Mount (non pas «Benedicta» mais Rita) sur les quatre œuvres qu'elle y expose, une seule est un portrait. À cette liste s'ajoutaient sans doute les quatre portraits de Lilies Torrance-Newton (nos 214 à 217), celui de Prudence Heward (le n° 139) et deux portraits (nos 256 et 257) de Sarah Robertson. (Ref. Evelyn de R. MCMANN, *Montreal Museum of Fine Arts formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1988.

21 Morgan-Powell cité par HILL, *op. cit.*, p.130.

22 À l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada de 1922, Lawren Harris expose *Beaver Swamp* (n° 91) et *Elevator Court Halifax* (n° 92); Lismér, *Island of Spruce, Algona* (n° 128) et *September Gale Georgian Bay* (n° 129); Jackson, *Entrance to Halifax Harbour* (n° 108) et *March Snow* (n° 110); MacDonald, *October Shower Gleam* (n° 136), *Mist fantasy Northland* (n° 137) et *Young Canada* (n° 205). Ref. Evelyn de R. McMANN *Royal Canadian Academy of Arts/Académie royale des arts du Canada, Exhibitions and members 1880-1979*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1981.

23 Dans *Le Devoir* du 30 mars 1927, le même Paul Saint-Yves se réjouissait aussi de ne plus trouver au Salon du printemps beaucoup de tableaux «aux couleurs criardes jetées pêle-mêle sur une toile et qu'on croirait être des œuvres de fous enragés [...]». C'est à peine si cette année, on trouve encore un semblant de cubisme dans un ou deux tableaux». L'ouverture à la modernité, on le constate, reste encore, à la fin de la décennie, limitée à quelques critiques.

24 À cette exposition de l'Académie royale des arts du Canada en 1927, on pouvait voir, entre autres, *October in Algona* (n° 92), *A Quebec Village* (n° 99) et *Winter in Quebec* (n° 100) de Jackson; *Mountain form* (n° 82) et *Ontario Hill Town* (n° 83) de L. Harris; *The Happy Isles* (n° 123), *Pine Georgian Bay* (n° 124) et quelques dessins de Lismér; *The Solemn Land* (n° 135) et *Near Mount Goodsir, Canadian Rockies* (n° 137) de MacDonald, etc. Un article non signé de *La Presse* (13 octobre 1928), mais dont le style et le ton attestent qu'il ne peut pas s'agir d'un texte de Laberge, s'en prend aux œuvres de Lismér, Harris, Jackson, MacDonald, mais aussi de Heward, Schaeffer et autres présentées à l'occasion d'une exposition qui n'est pas clairement identifiée. À propos des œuvres des artistes du groupe «dit de Toronto», l'auteur écrit qu'elles ne «manquent pas de frapper par leur coloris violent, leurs formes bizarres et parfois leur mauvais goût. Il faut néanmoins leur concéder une certaine puissance d'imagination». Ce texte a sans doute été rédigé à l'occasion de l'exposition «Exhibition of Contemporary Canadian Painting» qui se tient à l'Art Association of Montreal du 22 septembre au 14 octobre 1928. On peut y voir, entre autres, *Maison de mineurs, Glace Bay* (v. 1925) de L. Harris et *Le moulin, Québec*, 1925, de Lismér.

25 En fait, c'est en rendant compte des réactions de Horatio Walker au Groupe des Sept que Chauvin aborde cette question de la «formule», si bien qu'il est difficile de distinguer ce qui appartient à Walker et ce qui est propre à Chauvin quand il écrit: «Nous comprenons en outre très bien que Walker qui nous dit peindre à sa fantaisie sans méthode aucune, n'apprécie pas fort les recherches d'un groupe occupé à résoudre en formules les paysages canadiens». (*Ateliers*, p.81).

26 Hill reprend, en le citant plus longuement, ce texte de Girard en p.264-265 de son cata-

logue.

27 Évidemment, ce mouvement s'accompagne d'une plus grande ouverture aux œuvres modernes de l'École de Paris. Sur la scène ontarienne, Bertram Brooker développe des positions similaires comme en témoignent, entre autres, les pages 259-260 du catalogue de Hill. Le lecteur intéressé à une analyse plus systématique des particularités de la modernité, telle qu'elle s'exprime au Québec avant les années quarante, pourra se référer à notre thèse de doctorat, *Peinture et modernité au Québec: 1919-1939* (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, juin 1991), copie disponible à la bibliothèque des arts de l'UQAM.

28 Dans le seul contexte canadien bien entendu, car au niveau esthétique et stylistique il participe d'un mouvement plus large qui touche aussi bien l'Europe que les États-Unis.

29 Il faudrait aussi, pour respecter l'esprit du texte de Ayre, ajouter à cette nomenclature les artistes de cette génération des années trente qui refusent le romantisme du «North Wind» pour s'attaquer à la peinture.

30 Robert AYRE, «Observations on a Decade ... 1938-48. Recent developments in Canadian painting», *Journal-Royal Architecture Institute of Canada*, tome 25, n° 1, janvier 1948, p.10-14. Mais on se référera aussi aux nombreux articles que Ayre fera paraître dans les années trente, particulièrement dans le *Montreal Standard*, sur la jeune génération de Montréalais. Sur les sources théoriques et esthétiques communes aux anglophones, on se réfère aussi à Hélène Sicotte, *Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes: aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935 et 1945*, mémoire de maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, décembre 1989.

NATIONALISM AND MODERNITY

The Critical Reception of the Group of Seven in the Montréal Francophone Press in the 1920's

At the beginning of the 1920's, conservative tendencies in the Montréal art and culture scene continued to dominate. However, there were certain French-Canadians - intellectuals, academics and scientists - who felt the necessity of modernizing Québec society. From the 1910's onwards, literary and artistic circles, notably those around the periodical *Le Nigog*, took a stance against nationalism and regionalism in art. Such a position in the domain of culture often coincided with a reconsideration of academicism and a certain openness to modernity.

This article does not analyze this situation as such, but rather examines nationalism and modernity through the reception of the work of the Group of Seven in Montréal art criticism published between 1915 and 1930 in daily newspapers (*Le Devoir*, *La Presse*); weekly publications (*Le Canada*, *La Patrie*); and monthly periodicals (*La Revue populaire*, *La Revue moderne*, *La Revue nationale*).

The first concern of this article is the question of the definition of national art in Québec at the beginning of the 1920's, while keeping in mind that in the Francophone cultural environment, the affinity with France and to French culture remains primary whatever position regarding nationalism is adopted. This is followed by an analysis of critical texts from 1915 that demonstrate the ambiguity that exists in the usage of terms such as "national" and "Canadian" when linked to artists and artistic production. However, as well, the phrase "by Canadian artists" is sometimes associated with only Francophone artists, while on other occasions it can include English-language artists, particularly those from Québec. Examples of such ambiguous usage are taken primarily from articles in *Le Devoir* and *La Patrie*. In 1924, the Wembley exhibition provided the opportunity for a writer in *La Presse* to comment on the under-representation of French-Canadian artists who, as the author emphasized, also interpret "our national existence" in their art. The concept of "Canadian art," is also not exempt from ambiguities; and to add to the complexity is the fact that in Québec, the word "regionalism" is often associated with the concept of national art. In effect, the geography of Québec established the essence of the "national territory" of Francophones just as it also inspired Anglophone artists. A study of the published criticism demonstrates that in the domain of the arts these words unite Québécois artists, francophone and anglophone alike. In addition, for some writers including Jean Chauvin (art critic,

Director of *La Revue populaire* and the author of *Ateliers*), regionalism in Québec does not exclude an openness to modernity, particularly the influence of the School of Paris, as he points out in an article on Holgate.

In light of these ambiguities is the question of the Francophone reception of the Group of Seven, and the Group's ability to present a national art with which Francophones could identify. This analysis of Québec critical writings demonstrates that prior to 1928, Francophone critics considered these artists principally in terms of their affiliation with Toronto. Numerous examples taken from *La Patrie* and from *La Presse* among others, also suggest that even before the Thirties, the Montréal/Toronto dichotomy was already apparent in the Montréal art scene.

As a result of studying critical texts, it is understood that these "Toronto painters" also depict "our" country, but in its most unpolished, uncouth and least "civilized" aspects in contrast to the pastoral landscape depicted by Suzor-Coté, Clarence Gagnon and others. Finally, it appears that the "Toronto painters" (or those from "Ontario" in certain articles) only paint one "region" of the "country that we inhabit;" and it is a different place from that presented in the work of Québec regionalists. It thus becomes evident from the critical writings that in the Francophone press, the Group of Seven is Canadian in so far as their work reflects regionalism, but one which illustrates another aspect of Canada.

The work of Jean Chauvin, *Ateliers* (1928) is an important document for the examination of the reception of the Group of Seven, because since its earliest appearance, the publication preferred the term "Groupe des Sept" to that of "Group de Toronto." *Ateliers* contained interviews by Chauvin with Québec artists, among others, on various subjects related to art, including the Group of Seven; as a result *Ateliers* constitutes a documentation of the attitudes of Québec artists on their Ontario colleagues. The variation of opinions in the interviews (rather negative on the part of Coburn, Walker, Perrigard and others), depends on the aesthetic position taken by each artist. Chauvin's own thoughts on the Group are of interest because he associated them with modern art and cited their beneficial work in his own attempt to develop an active and modern art milieu in Québec. It is important to keep in mind that the Group was not a major influence on Chauvin as many of his ideas were already circulating among French-Canadian thinkers and were also fully expressed, in 1918, in *Le Nigog* to which Chauvin was linked through intellectual circles and friends. Even if Chauvin acknowledged that the Group of Seven had contributed to the "triumph" of modern art in "our province of Ontario" (p.7), he did not consider the Group to be "avant-garde" but rather as the equivalent of Québec artists working in the same style, including Marc-Aurèle Fortin, the Beaver Hall Group and Clarence Gagnon, who he regarded as a founder of "our modern landscape school."

An analysis of Francophone critics' reception of the Group of Seven's desire to embody a "national art," suggests that a variety of positions coexisted.

While the Group was regarded as painting a different region of Canada, there is a different definition of regionalism that distinguishes the artists of Québec from the Group of Seven, although both claim they were producing "Canadian art." In 1921, A.Y. Jackson declared to a journalist at *La Presse* that he wished to see each artist paint the region that he inhabited and that the Group's efforts in Ontario could be replicated in Québec. It must be stressed, however, that the artists of Québec had not been waiting for Jackson's directive. Indeed, regionalism had been and continued to be the order of the day in painting as it was in literature for several decades. What is more, in Québec in the early 1920's, the question of nationalism and regionalism in art had already aroused opposition which was claiming that art extends to the "universal" and to more modern forms. Thus, the question of regionalism and of nationalism in art was not independent from that of modernity and innovative formal processes. It is from this perspective, more than from the point of nationalism, that the study of the Francophone critics' positions with regard to the Group of Seven is most interesting.

The second part of this article is concerned with the critics' reactions to the modernity of the Group of Seven. During the period between 1915-1930, Montréal Francophone critics were on the whole fairly conservative. Symbolism and Impressionism were accepted styles and the critics reacted rather virulently against modern and avant-garde art. Nevertheless three critics of the 1920's, Albert Laberge in *La Presse*, Jean Chauvin in *La Revue populaire* and Henri Girard in *La Revue moderne* distinguished themselves by their openness to modernity and their sensitivity to the evolution of the aesthetic problematics within the Montréal milieu.

It must also be emphasized that well before the official formation of the Group, Albert Laberge in *La Presse* had commented favourably on the works that Jackson exhibited at the A.A.M. Spring Exhibition and the Royal Canadian Academy shows presented at the Art Association of Montreal; however, the critics of *Le Devoir* were more reserved. During the 1920's, entrenched positions for or against modern art were often expressed in connection with exhibition of Canadian works; for example at the Spring show of 1922, the colourful portraits by women artists around the Beaver Hall Group and at the School of Art and Design of the A.A.M aroused intense reactions. While denounced by critics such as Morgan-Powell in *The Montreal Star* or Paul Dupré in *Le Devoir*, they were enthusiastically received by Laberge at *La Presse*. Such texts set the tone for the reception of work by the Group of Seven at the Royal Academy exhibition at the Art Association approximately 6 months later. While the critic of *Le Canada* saw their use of impasto as proof of the existence of an "École futuriste," Laberge in *La Presse*, sang their praises. This revived discussion of several of the ideological themes that the Group of Seven had developed for its own painting: sincerity,

virility, return to the mythic origins of Canadian man, mastery of nature as associated with that of painting, etc.

Throughout the decade similar positions were expressed. Whereas Laberge would regularly emphasize the contributions of the artists of the Toronto Group at Montréal exhibitions, others in *Le Canada* and *Le Devoir* in particular, attacked their alleged "hoaxes" or "futurist works." At the end of the decade, Jean Chauvin and Henri Girard had joined the brief list of critics open to the modernity of the Group. Beginning in 1925, however, the critics who favoured the bold and innovative aspects of the Group of Seven's art, begin to appear preoccupied by the great following they had attracted. It seemed that the price of the Group's success was that their "new" approach was becoming a "recipe," or a "formula." For example, since 1925 Laberge had lamented that Jackson had "too many imitators."

This problem was a major concern at the end of the decade, particularly in the writings of Jean Chauvin who, in *La Revue populaire*, June 1929, attacked the large number of artists doing "imitation or forgery, or outright plagiarism" of the works of the Group of Seven. Similarly, Henri Girard, who appeared to be very favourable to the modernity of the Group, attacked those who produced their own Tom Thomsons, Cullens, and Holgates (*La Revue moderne*, August 1929). However as much as Girard defended the modernity of the Group of Seven, as well as that of Fortin, Savage, Smith, Palardy, Nicol, Lemieux, Bercovitch and others who claimed his attention at the end of the 1920's, he was nonetheless against nationalism in art. For Girard, art is universal. It is a position that he would maintain throughout the Thirties, as he would also support the modern artists of this decade. In fact, the positions of Laberge, Chauvin and, even more so Girard, particularly on the pernicious consequences of nationalism in the establishment of artistic conventions, adequately represents the nature of the debates on artistic modernity as defined in Montréal in the Thirties.

Thus, the Group of Seven, was never seen as being the only group to have aspirations for national art. Neither were they were recognized as the group responsible for "l'émergence d'un art national,"¹ nor were they regarded as the personification of modernity. In the 1920's, such recognition of modernity would have been shared with other artists, including the Beaver Hall Group as well as Fortin, Hébert, Gagnon, Cullen, Suzor-Coté among others. In the 1930's, the concept of modernity in Montréal was distinct from that of the Group of Seven. In 1948, Robert Ayre wrote that "Montreal has long had a powerful modern tradition of its own," beginning with Brymner, Morrice and Lyman, but also a contemporary "tradition" including Pellán, Borduas, Cosgrove, de Tonnancour and others which allowed Montréal to become (if it can be believed), "the centre of gravity." Ayre concluded his survey of the 1920's and especially the Thirties and Forties by stating: "Montreal is much less provincial than Toronto and the spirit that made the School of Paris, unrestricted by any national sentiment, is at home

here.” To this could be added the reflections of John Lyman on Canadian art. Both illustrate at least one thing: the distinction between Montréal and Toronto was anything but a fanciful idea on the part of Francophone critics.

Notes

- 1 According to the French sub-title of C.C. Hill's catalogue (MBAC, 1995).

Translation: Kim Gauvin