

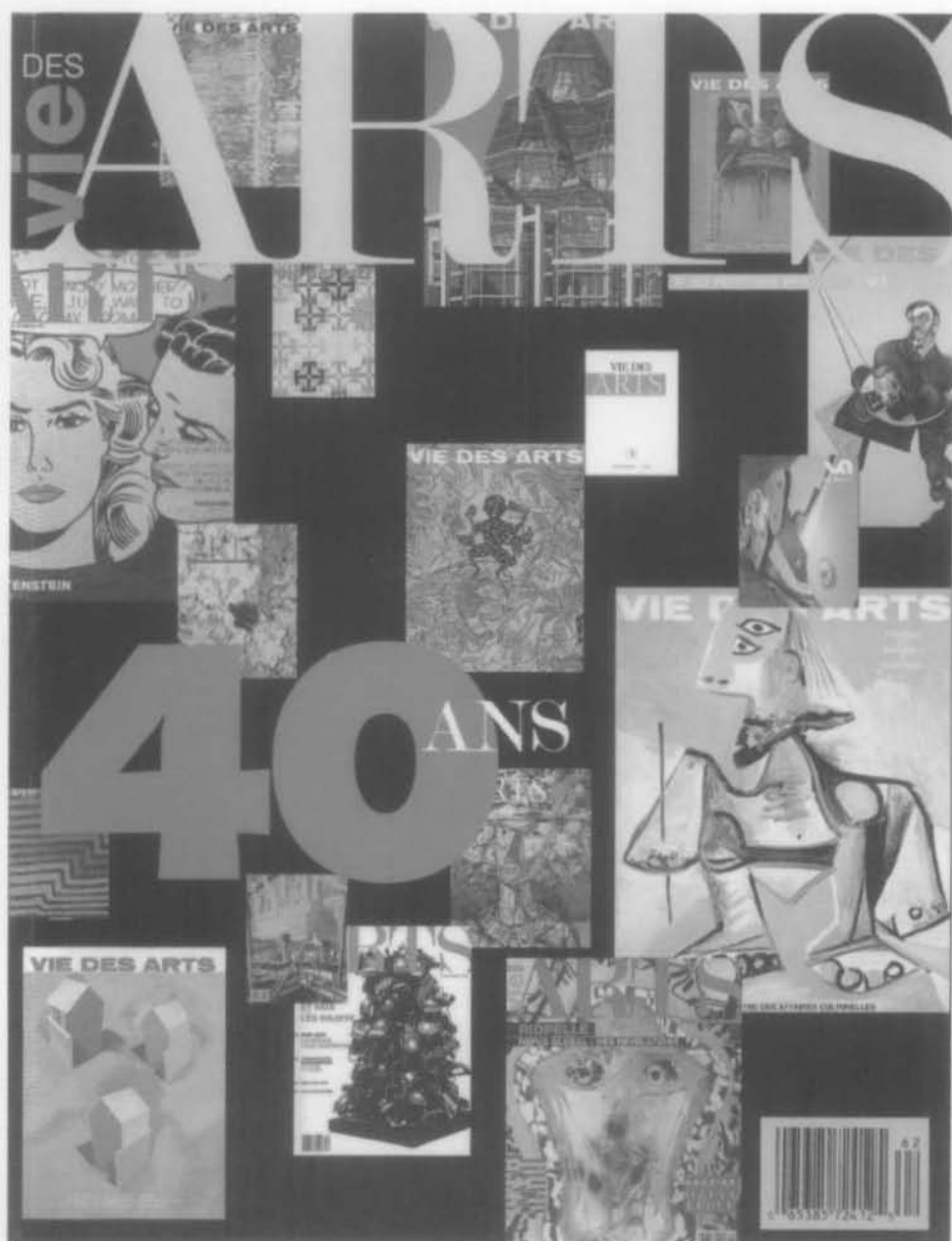


fig.1 Couverture, Vie des Arts, Vol. XL, n° 162, Printemps 1996.

L'ART DE LA MODERNITÉ

La revue *Vie des Arts* et sa contribution au discours sur les arts visuels au Québec dans les années 1950 et 1960

Si l'auto-référence fut acceptée comme idée centrale du modernisme dans l'art, l'autonomie de l'art moderne n'était possible qu'avec l'émergence d'un champ de soutien. L'autonomie de l'art moderne reposait sur deux critères: un champ de réception bien informé, et, afin d'encourager une liberté artistique sans restrictions, un public plus vaste que le mécénat traditionnel¹. À mi-siècle, la presse culturelle joua un rôle essentiel dans la création et le maintien d'un public réceptif aux œuvres modernistes, en ne se limitant pas au réseau traditionnel des galeries, des musées et des collectionneurs. À la fin des années cinquante, les revues d'arts visuels étaient en plein essor à travers l'Amérique et l'art moderne devenait accessible à un éventail de lecteurs plus diversifié que jamais. Le dynamisme et l'enthousiasme qui, durant cette période, nourrissaient des revues telles que *Canadian Art* et *Vie des Arts* reflétaient le désir de la communauté artistique de participer à l'évolution de la collectivité. De plus, l'avènement de la société de consommation, avec la prospérité économique de l'après-guerre, s'avéra un terrain fertile pour la diffusion culturelle, par l'entremise de revues accessibles au grand public. C'est dans ce contexte que *Canadian Art* et *Vie des Arts*, les deux seules revues d'arts visuels qui existent encore jusqu'à ce jour au Canada, furent fondées².

Les revues de type «magazine», en tant que véhicules de culture, se démarquent par une certaine facilité propre à leur nature. N'offrant ni l'immédiateté d'un reportage dans un journal quotidien, ni la profondeur d'un exposé dans une revue spécialisée, une revue de ce type doit à la fois informer, divertir et, dans le cas de *Vie des Arts*, servir de lieu d'apprentissage à ses lecteurs³. En traitant de sujets variés et en les présentant de manière inédite et actuelle, la formule magazine permet la diffusion d'informations qui autrement ne seraient disponibles qu'à travers des réseaux spécialisés. L'accessibilité inhérente du magazine est en fait ce qui lui permet d'être à la fois démystificateur et bâtisseur de culture. Non seulement *Vie des Arts* épousait-elle un discours moderniste représentant des valeurs progressistes, mais, par sa formule influencée par les revues à grand tirage, elle cultivait une esthétique de communication typique d'un modernisme évolué favorisant l'image aux dépens du texte⁴.

Andrée Fortin, analysant le rôle des périodiques culturels dans l'histoire intellectuelle du Québec⁵, définit la revue comme espace de débat, tremplin de nouvelles idées et véhicule d'engagement⁶. La revue, simultanément, crée et sou-

tient le discours. Fonder une revue est un acte intellectuel conçu pour donner, d'une façon complètement autonome, le droit de parole à un groupe d'individus; l'exercice du contrôle éditorial, lorsqu'il est respecté, décrit les paramètres de son discours et donne voix à sa spécificité.

La revue *Vie des Arts* fut à la fois témoin et participant à l'accession à la modernité culturelle du Québec dans les années cinquante et soixante. *Vie des Arts* offrait un espace où le milieu professionnel des arts et un public intéressé mais non initié pouvaient se croiser. En ajoutant à ses revenus l'aide du nouveau système de subventions d'État du Conseil des arts du Canada, *Vie des Arts* put présenter à ses lecteurs une vue d'ensemble des arts visuels qui était moderne et accessible. En devenant, pour ses lecteurs au Québec ainsi qu'ailleurs au Canada et à l'étranger, un porte-parole de la culture québécoise, *Vie des Arts* influença la réception des arts auprès du public canadien.

Si l'on applique la définition de la modernité selon Baudrillard - les enjeux de la modernité ne sont pas sociaux, politiques ou historiques, mais la modernité est plutôt un procédé d'opposition aux valeurs traditionnelles - on comprend l'importance du point de vue moderniste dans le contexte de la société québécoise des années cinquante⁷. Bien que la modernité culturelle, déjà bien implantée en Europe, tardait à s'imposer au Québec de façon générale, le milieu des arts visuels québécois s'engageait à promouvoir l'individualisme inhérent à l'esthétique visuelle moderniste, dans le contexte d'un projet de société nationaliste⁸. C'est ainsi que *Vie des Arts* dut jouer un double rôle: exercer son mandat d'éduquer et de sensibiliser les Québécois à leur propre culture à la lumière des valeurs de la modernité, tout en mettant de l'avant les théories modernistes en arts visuels qui avaient cours sur le plan international. La revue épousa donc les incidences sociales, au niveau de la collectivité, de son rôle de communicateur, tout en appuyant l'individualisme fondamental de la pensée moderniste. Ce double rôle reflétait les conflits qui allaient apparaître entre le désir du milieu artistique québécois de se faire reconnaître sur la scène internationale, et l'aspiration à une identité culturelle québécoise.

Plus d'une vingtaine d'années avant la publication du premier numéro de *Vie des Arts*, le besoin d'un champ de soutien pour la vie culturelle canadienne se faisait déjà sentir. Lorsque André Biéler et plusieurs autres artistes se réunirent pour la conférence des artistes canadiens à Kingston en 1941, en temps de guerre mondiale, le rôle de la communauté artistique canadienne dans la préservation de la démocratie était au premier plan de l'ordre du jour. Cette préoccupation incita les délégués à la conférence à débattre de maintes propositions et résolutions sur la place de l'art dans la société canadienne, dont une proposition pour une revue culturelle à l'échelle nationale. Deux années plus tard, en 1943, le premier numéro de la revue *Canadian Art* était publié sous la direction de Walter Abell.

L'importance de la conférence de Kingston pour le développement d'une

politique culturelle canadienne se discerne aussi dans certains événements qui firent évoluer le discours sur les arts visuels au Canada et au Québec: le *Artists' Brief* adressé au Special Committee on Re-construction and Re-establishment; la Royal Commission Inquiry into National Development in the Arts, Letters and Sciences, dont le résultat fut le rapport Massey en 1951; et la création du Conseil des arts du Canada en 1957. À un pays dont on pouvait dire, en 1951, année de publication du rapport Massey, qu'il n'avait pas encore d'histoire nationale ni de réelle conscience de son passé⁹, la commission Massey-Lévesque soulignait l'absence de contenu canadien dans tous les aspects de la culture au Canada. En effet, la Periodical Press Association fit remarquer aux enquêteurs de la Commission que le Canada était le seul pays de quelque importance au monde où il se lisait plus de revues provenant de l'étranger que de revues d'origine canadienne¹⁰. Les résultats de l'enquête démontraient le besoin de former une conscience historique afin de permettre à la culture canadienne de refléter une mythologie nationale. Le désir du gouvernement canadien de créer une identité nationale moderne fut bien servi par les recommandations du rapport Massey. Celui-ci donnait raison à la création d'une politique d'identité nationale culturelle pour repousser la vague d'américanisation et de matérialisme qui menaçait déjà une culture canadienne profondément fragile. Cependant, certains soutiennent que la méfiance exprimée dans le rapport à l'égard de la culture de masse américaine forgea le profil d'une culture nationale qui allait dorénavant polariser l'art et la culture populaire, élargissant le gouffre entre l'artiste et la collectivité¹¹. Néanmoins, le rapport Massey réussit à mettre en place une infrastructure qui, au moins au niveau de l'aide financière, encouragerait la diffusion de la culture (souvent sans se soucier de sa provenance), à une époque où la création d'une identité canadienne était une priorité à l'ordre du jour gouvernemental. De plus, la contribution du sociologue Georges-Henri Lévesque, de l'Université Laval, en tant que directeur adjoint de la Commission, signalait la reconnaissance du rôle que le Québec devrait jouer dans la création d'une politique culturelle nationale. Lorsque le premier numéro de *Vie des Arts* apparut, en 1956, le Canada de l'après-guerre se dessinait comme un État moderne et prospère, et la disposition envers les arts reflétait, du moins vaguement, un sentiment d'approbation générale à l'idée de l'appui public de la culture.

Les événements qui ont aidé à forger la politique culturelle au Québec étaient liés de près à l'établissement de l'infrastructure de la politique culturelle canadienne. Néanmoins, dans le climat politique particulier aux années cinquante, la culture québécoise conservait en grande mesure son caractère autonome. Le passage du Québec d'une société conservatrice dominée par l'Église à un État moderne et laïque s'accomplit sur plusieurs décennies, mais ce n'est qu'au début des années soixante que l'idée se réalisa pleinement. L'émergence d'une classe moyenne qui associait ses aspirations sociales à celle de la collectivité québécoise permit l'articulation d'un nationalisme renouvelé¹². Cela coïncidait

avec la fin du régime Duplessis et l'accession au pouvoir du gouvernement Lesage. La Révolution tranquille marquait une nouvelle ouverture d'esprit intellectuelle et culturelle informée des besoins et des désirs de la modernité. Sans les anciennes contraintes du clergé et d'une élite politiquement conservatrice, la synthèse des arts et de la société entrevue par Borduas dans *Refus global*, en 1948, se matérialisa dans la détermination des architectes de la Révolution tranquille d'aligner la production culturelle avec le progrès social. Pendant les années cinquante, les écrivains et les artistes québécois exprimèrent ouvertement leur engagement social - les premiers en abordant le discours à travers leurs œuvres écrites, les autres en adoptant le rôle de pédagogues¹³. Le milieu des arts visuels fit d'importantes démarches auprès du public pour faire avancer leur cause: écoles, collèges, universités, théâtres, restaurants et librairies se virent transformés en lieux d'exposition temporaires; des manifestes furent publiés et distribués; la presse quotidienne s'impliqua dans des débats passionnés sur la peinture contemporaine; et la critique d'art trouva sa place dans les médias¹⁴.

Vie des Arts se trouvait à la fois à participer à ce discours et à le créer. Cependant, comme le démontre Marie Carani, l'association d'un projet de société nationaliste avec l'évolution d'un langage moderniste dans les arts visuels créa au Québec ce qu'elle nomme un conflit des codes. Le désir de participer à un programme social réformiste/nationaliste se vit confronté aux idéaux humanistes/internationalistes du modernisme dans l'art. Le *Refus global* de Borduas signifiait un refus anarchique des contraintes imposées par un ordre social allié au pouvoir de l'État¹⁵. L'ambiguïté de cette position se ferait aussi sentir à la rédaction de *Vie des Arts*, où la promotion de l'art contemporain serait toujours contrebalancée par la promotion du patrimoine. Cette situation ne serait modifiée qu'avec l'émergence de revues traitant exclusivement d'art contemporain, telles que *Parachute*, dans les années soixante-dix.

En 1966, le critique et historien de l'art Jean-René Ostiguy décrirait l'année 1956 (la première année de publication de *Vie des Arts*) comme un grand tournant pour la culture québécoise: «le début d'une totale remise en question de toutes les structures de la société québécoise¹⁶». Le Conseil des arts de Montréal, fondé en 1956, et le ministère des Affaires culturelles, institué en 1961, furent essentiels à la création d'une nouvelle politique culturelle au Québec, et contribueraient tous deux à la survie de *Vie des Arts* durant sa première décennie.

Dirigé par le ministre libéral Georges-Émile Lapalme, le ministère des Affaires culturelles était responsable de l'administration de quatre secteurs culturels (l'Office de la langue française, le Département du Canada français outre-frontière, le Conseil provincial des arts, et la Commission des monuments historiques¹⁷) et faisait partie de l'infrastructure créée par le parti libéral pour appuyer sa marque particulière de nationalisme progressif. De ce fait, le gouvernement se trouvait à répondre aux attentes des artistes vis-à-vis leur désir de reconnaissance

de leur rôle dans la société québécoise, comme l'avait fait le gouvernement du Canada au niveau fédéral avec le Conseil des Arts. Au Québec, cependant, les attentes dépassaient une simple action directe de la part du gouvernement: les artistes cherchaient une reconnaissance publique et officielle de leur lutte contre la répression du régime Duplessis. Alors que les arts devenaient monnaie courante dans le programme politique d'un nouveau Québec, le discours entre la communauté artistique et l'État se transformait. Les artistes ne sentaient plus le besoin d'utiliser la confrontation afin d'être écoutés: si la cause devait être avancée, toute négociation suivrait dorénavant le protocole gouvernemental. Le nouveau Québec embrassa les arts visuels comme pierre fondamentale de son identité culturelle, et le milieu des arts, quelles que soient ses différences internes au niveau esthétique ou théorique, se trouva impliqué dans les enjeux politiques. L'un des plus importants résultats de cette collaboration fut la création du Musée d'art contemporain de Montréal en 1964, qui servirait à bâtir la première collection d'État d'art contemporain, établissant ainsi le patrimoine des générations futures¹⁸.

Vie des Arts devait aussi sa création et son existence même à cette interaction entre la politique culturelle du gouvernement et l'affirmation des enjeux sociaux de la communauté des arts. Le besoin de reconnaître et d'avaliser l'internationalité de l'art contemporain, à l'intérieur d'un contexte de portée relativement régionale compte tenu du lectorat de la revue, résultait sans doute du climat culturel particulier à cette époque au Québec. La culture québécoise, depuis toujours alimentée par la langue et l'histoire françaises, se réalisait à travers une esthétique européenne dont l'empreinte se faisait encore sentir dans la revue *Vie des Arts* plus d'une centaine d'années plus tard.

Au Québec, les revues culturelles jouissaient d'une longue tradition datant du XIX^e siècle (bien que la majorité d'entre elles furent éphémères). L'une des premières revues à intégrer les arts visuels dans ses pages fut *L'Abeille canadienne* (1819-1820), dont le contenu incluait des rubriques sur l'art et la littérature. Au tournant du siècle, la *Revue de l'art, littérature, esthétique, peinture, sculpture, architecture*, publiée à Montréal en 1895, alla encore plus loin en exploitant dans ses pages les nouvelles techniques de reproduction mécanique, offrant ainsi des exemples visuels d'œuvres d'art à ses lecteurs, et de ce fait allant chercher un plus grand public. «Notre revue peut être regardée comme un recueil des plus belles productions de l'art à l'aide de la photographie et de la gravure», remarquaient ses éditeurs¹⁹.

Durant la même période, deux revues sur les arts étaient publiées au Canada anglais: *Arion: Canadian Journal of Art* (1880-81), qui s'intéressait surtout à l'Ontario, et *Arcadia: Bimonthly Journal Devoted Exclusively to Music, Art and Literature* (1892-93), qui portait sur l'art canadien et sur l'art international²⁰.

Ce ne serait cependant qu'en 1918, avec la publication du *Nigog*, qu'une revue culturelle québécoise défendrait la cause de la modernité dans les arts. Bien

que *Le Nigog* ne parut que pendant une année, il est souvent cité comme étant la première revue moderne du Québec. Son adhésion à l'esthétique du formalisme dans les arts ainsi que son antirégionalisme et son antinationalisme avoués apportèrent à la scène culturelle québécoise une alternative à l'insularité culturelle épousée par un grand nombre des membres de l'élite culturelle et politique du temps. Ce respect pour l'autonomie de l'art et pour l'indépendance de l'artiste, avec ses sous-entendus d'internationalisme, se trouvait en opposition directe avec l'idéologie qui, à cette période, dominait l'opinion publique au Québec. Le mandat adopté par *Le Terroir* (1918), revue culturelle contemporaine du *Nigog*, reflétait le traditionalisme de l'idéologie de la survie: afin d'assurer la survivance de la langue et de la culture françaises au Québec, il faudrait empêcher l'infiltration d'influences étrangères. En tant qu'organe de diffusion pour la Société des arts, sciences et lettres du Québec, *Le Terroir* proclamait ouvertement son nationalisme et défendait l'art québécois exclusivement²¹. Par contraste, *Le Nigog* cherchait à examiner tous les aspects de l'art et imaginait un art québécois prenant sa place sur le champ international. La publication du *Nigog* signalait aussi l'arrivée des «experts» dans le domaine du journalisme culturel. On signale, entre autres, Louis Bourgoïn et Fernand Préfontaine, tous deux collaborateurs à la revue et collectionneurs d'art moderne²².

La création de *Arts et Pensée*, l'éphémère précurseur de *Vie des Arts*²³, en 1951, par le père Julien Déziel, professeur à l'École des Beaux-arts de Montréal, signalait une démarche vers le lecteur «grand public», cherchant à l'initier aux arts visuels en décrivant des parallèles entre la culture et les enjeux sociaux. *Arts et Pensée* se positionnait clairement comme défenseur de valeurs spirituelles, en opposition à ce que ses éditeurs et collaborateurs décrivaient comme la vague envahissante du matérialisme nord-américain de l'après-guerre. La régénération de l'esprit humain par la contemplation de la beauté alimentait sa politique éditoriale: les bénéfices salutaires de l'art feraient échec aux influences négatives qui menaçaient tous les aspects de la culture contemporaine. Typiquement, la revue comprenait des reportages sur l'art religieux, l'art canadien, des études sur la psychologie et la pédagogie de l'art et, en 1955, un numéro spécial sur Ozias Leduc. Elle comptait parmi ses collaborateurs les peintres Jean Paul Lemieux, Ozias Leduc, John Lyman et Paul-Émile Borduas, ainsi que les critiques et écrivains André Jasmin, Claude Robillard et Robert Élie²⁴. Bien que certains dans le milieu intellectuel ne supportaient pas la préférence d'*Arts et Pensée* pour les œuvres à caractère religieux²⁵, la revue était appréciée pour son appui de l'art vivant et de sa diffusion auprès du public:

...la nouvelle revue *Arts et Pensée* dès son premier numéro s'avéra excellente. Elle correspond à un besoin de notre milieu artistique et si son directeur veut réellement en faire le carrefour vivant de tous les courants d'idées qui surgissent un peu partout dans le pays, cette revue peut rendre à coup sûr de grands services²⁶.

Contrairement au *Nigog*, *Arts et Pensée* croyait vivement à l'importance du rôle des arts dans la société et ses aspirations pédagogiques en témoignent²⁷. Cette approche humaniste, cependant, était alimentée par une idéologie religieuse qui, avec son appui traditionnel de l'art sacré, reflétait encore la forte main de l'Église dans la culture et l'éducation québécoises. Il faudrait attendre l'arrivée de *Vie des Arts* cinq années plus tard (1956) - et ce après plusieurs numéros - pour sentir diminuer cette influence et voir à sa place une critique artistique indépendante de la tradition imposée par des intellectuels et éducateurs religieux - un changement qui d'ailleurs s'effectuait parallèlement dans la société entière lors de ces années de préparation à la Révolution tranquille.

La disparition d'*Arts et Pensée* fut le résultat d'un manque de ressources monétaires: ne voulant pas voir souffrir la qualité de la revue, ses directeurs décidèrent de cesser la publication²⁸. Jacques Simard, rédacteur en chef de *Vie des Arts* en 1957, remarquerait au sujet d'*Arts et Pensée*: «le vide créé par sa disparition fut vivement ressenti dans les milieux favorables au développement des arts²⁹». Les fondateurs de *Vie des Arts* et la Société des Arts étaient en effet intimement liés au groupe qui avait mis en place *Arts et Pensée*. Un mot de Gérard Morisset, datant du 12 janvier 1955, à Andrée Paradis (qui deviendrait une collaboratrice régulière de *Vie des Arts* et, en janvier 1964, son directeur), l'invite à participer à une réunion pour discuter du futur d'*Arts et Pensée*. Le père Julien Déziel ainsi que Claude Beaulieu, futur directeur artistique et membre fondateur de *Vie des Arts*, étaient aussi conviés. «...Il s'agit de renflouer la revue et de lui donner une nouvelle orientation» notait Morisset³⁰.

Le premier numéro de *Vie des Arts* parut en janvier 1956, suivant la dernière parution d'*Arts et Pensée*. *Vie des Arts*, à ses débuts, fut publiée par la Société des Arts, dirigée par Gérard Morisset, regroupement voué à l'appui, à la promotion et à la diffusion de l'art au Québec par l'organisation d'expositions et par la publication d'une revue qui se nommerait *Vie des Arts*. La Société se concentrait spécifiquement sur l'art qu'elle définissait comme «d'inspiration latine³¹», qui sans doute représentait l'art d'origine non anglo-saxonne, ou, plus précisément, l'art du Québec, de la France et de l'Europe continentale.

Vie des Arts devait en grande partie l'élaboration de son profil initial à Gérard Morisset. En plus d'être le fondateur de la revue, celui-ci était aussi le directeur du Musée provincial de Québec. Reconnu pour ses travaux sur l'architecture française au Québec, Morisset croyait fermement à la valeur sociale des arts et regrettait le peu d'attention portée à l'époque aux arts dans le milieu intellectuel: «En général, nos historiens on ignoré l'art - cette manifestation collective et spontanée d'un peuple sensible et sain, dont le langage et les formes plastiques, les objets usuels et d'agrément jouent un rôle primordial dans l'évolution de sa culture. ...On néglige la valeur sociale de l'art et l'action éminente qu'il exerce dans toute civilisation³².» Morisset dirigea la revue pendant un peu plus d'une année,

quittant le poste en juin 1957 «pour des raisons de santé et de géographie³³». Le premier numéro de *Vie des Arts* nomme comme membres du conseil de rédaction Gérard Morisset, directeur, Julien Déziel et Claude Picher, secrétaires de rédaction; et Claude Beaulieu, directeur artistique (celui-ci conserverait le poste pendant plus de trois décennies).

Le premier numéro reflète de près les opinions de Morisset sur le rôle de l'art dans la société. On y retrouve, entre autres, des articles de fond tels «Les concours artistiques de la province de Québec», par le critique et directeur des expositions du Musée de la Province de Québec, Claude Picher, dans lequel il fait le bilan des concours officiels au Québec depuis 1945, avec photos d'accompagnement; «Nos monuments historiques» par Paul Gouin, président de la Commission des Monuments historiques, qui fait un appel pour la préservation de l'architecture du régime français au Québec et explique la position de la Commission à ce sujet; «La Société des Arts Plastiques» par Jean Paul Lemieux et Claude Picher dans lequel le fondateur (Picher) et le président (Lemieux) de la Société des Arts Plastiques de la ville de Québec décrivent les fonctions et les objectifs de la Société; «Portraits de cadavres» par Gérard Morisset, étude des portraits de religieuses et de membres du clergé décédés pendant le régime français; et «Auguste Perret» par l'architecte André Blouin, portrait de l'architecte et théoricien français. Une série de chroniques sur les expositions, les livres, la musique et le théâtre fut aussi instituée dans ce premier numéro et un espace fut réservé au courrier des lecteurs.

Bien que l'adresse de *Vie des Arts* fut celle d'une boîte postale à Montréal, plusieurs des collaborateurs de la revue habitaient ou travaillaient dans la ville de Québec, y compris Gérard Morisset, et le contenu éditorial était en grande partie basé sur du matériel ou sur des événements provenant de ou ayant eu lieu à Québec. Le contenu des chroniques démontre cette circonstance géographique: des quatre expositions notées dans la section «Expositions», trois eurent lieu au Musée Provincial de Québec, et l'autre dans une galerie de Québec³⁴. La chronique sur le théâtre décrit la plus nouvelle compagnie théâtrale de la ville, et deux des lettres à la rédaction sont signées par des lecteurs de la région de Québec. Le résultat fut un premier numéro avec des tendances vers un style bureaucratique et académique, et une approche de communication assez désuète comparativement à l'importance que les fondateurs de la revue semblaient placer sur le rôle social de l'art. En tout et pour tout, le premier numéro de *Vie des Arts* était axé sur l'art et l'histoire à caractère régional. Les courants d'internationalisme et de modernité qui définiraient *Vie des Arts* au cours des années qui suivirent n'étaient pas encore en évidence.

Le message éditorial du premier numéro, intitulé «Au lecteur» et signé «La Direction», définit les objectifs de la revue. (Ce message serait le seul éditorial publié jusqu'au dixième anniversaire de la revue, en 1966, sous la direction d'Andrée Paradis.) Dans son analyse des intellectuels québécois et de leurs revues,

Andrée Fortin fait remarquer que le premier numéro d'une revue est le plus important, car il présente ses fondateurs aux lecteurs et sert à contextualiser la revue dans le champ intellectuel et social. Avec la parution d'une nouvelle revue, ses fondateurs cherchent à combler un vide³⁵ - dans le cas de *Vie des Arts* un vide créé par la disparition de son précurseur, *Arts et Pensée*. Le premier message de la rédaction révèle un plan d'action, un mandat par lequel les fondateurs cherchent à changer une situation préexistante. Il ressemble à un manifeste par le ton et par l'intention: ses signataires communiquent en tant que groupe, ils déterminent un appel à la cause et offrent une position critique vis-à-vis du statu quo³⁶. Le premier message éditorial de *Vie des Arts*, par son propre style, rejoint admirablement ces critères.

Dès le début, le message compare deux périodes artistiques au Québec: les années 1910 à 1930 et la période du temps de rédaction, les années cinquante. La première période est décrite comme étant celle d'un arrêt du progrès dans l'art québécois, alors que de nombreuses disciplines s'effacent et que la production de l'art subit un ralentissement marquant. La période plus récente est associée à un renouveau dans tous les aspects de l'art: «Il s'agit donc d'une renaissance, et le mot n'est pas trop fort». En tenant compte de l'importance de cette renaissance artistique, les rédacteurs affirment qu'un lien doit s'établir entre les artistes et le public - un contact qui ne peut se faire que dans les pages d'une revue:

Un tel mouvement ne peut se soutenir ni s'épanouir s'il n'existe un contact étroit entre les artistes et le public, c'est-à-dire entre les producteurs et les consommateurs de la chose artistique. Ce contact étroit, seule une revue d'art peut l'assurer avec plénitude et efficacité, à condition qu'elle ouvre ses pages à tous les éléments de la culture humaine. C'est le rôle qu'entend jouer *Vie des Arts* dans la nation.

Vient ensuite une description des méthodes dont la revue se servirait pour arriver à ses objectifs: *Vie des Arts* deviendrait une source d'information, couvrirait toutes les disciplines artistiques, du passé au présent, et examinerait objectivement les courants de l'art contemporain afin d'encourager la compréhension de ses diverses pratiques. Les fondateurs de *Vie des Arts* se feraient éducateurs, promettant de refermer le gouffre entre l'art et le public: «À l'heure où le fossé se creuse plus profond entre un certain art, qui est légitime, et un certain public qui ne demande qu'à comprendre mais qui n'en a pas toujours le pouvoir, le moment n'est pas à la querelle plus ou moins stérile, mais à l'action éducative». En réalité, *Vie des Arts* ne faisait que démontrer l'existence des conflits inhérents dans la réception de l'art actuel par le public. La revue présentait son mandat: encourager auprès du grand public le désir et la capacité de participer au discours sur l'art moderne et, comme corollaire, de créer un plus nombreux public capable d'apuyer l'évolution de la «renaissance» artistique québécoise³⁷.

Le *Nigog* et *Arts et Pensée* avaient aussi cherché à initier leurs lecteurs aux

complexités du discours moderniste. Dans le cas du *Nigog*, on peut dire qu'en considérant les données démographiques du temps, l'auditoire ciblé était beaucoup moins large. *Arts et Pensée* se rapprochait beaucoup plus de *Vie des Arts* par son contenu et ses objectifs, et *Vie des Arts* est souvent cité comme étant une continuation sans rupture du projet d'*Arts et Pensée*³⁸. Il existe par contre une différence appréciable entre les deux revues - différence qui se fit ressentir de plus en plus dans *Vie des Arts* au cours de son évolution, et qui est issue autant de la transformation sociale et culturelle du Québec que de la vision personnelle des fondateurs et des collaborateurs de la revue. À l'encontre d'*Arts et Pensée*, dont la philosophie sur l'art était inséparable de la tradition religieuse dans la culture et dans l'éducation, *Vie des Arts* représentait une alternative aux moyens de diffusion traditionnels qui s'alignaient idéalement avec le processus de sécularisation déjà en cours. Reflétant ces courants d'évolution sociale, le mandat que s'était donné *Vie des Arts* de démocratiser le discours sur l'art et de bâtir une tribune pour les artistes québécois lui permit de trouver son plein essor dans les années à venir³⁹.

Très peu de revues peuvent compter uniquement sur la qualité de leur contenu ou sur le travail acharné de leurs rédacteurs et collaborateurs pour assurer leur survie. Ceci est d'autant plus vrai pour les périodiques et revues culturels au Canada, et il en était ainsi pour *Vie des Arts* depuis ses débuts. Indépendamment des efforts investis dans la production d'une revue intègre et de haute qualité, ou du fait que les collaborateurs n'étaient souvent pas rémunérés pour leurs travaux⁴⁰, des infusions monétaires provenant de l'extérieur étaient nécessaires pour financer tout au moins le coût du roulement des presses. *Vie des Arts* dépendait à la fois de subventions gouvernementales et de ses revenus publicitaires pour assurer la parution de chaque numéro, ainsi que d'abonnements et de quelques dons privés et corporatifs qui aidaient à arrondir ses revenus⁴¹. Le fonds d'archives de la revue démontre que, par exemple, dans sa projection budgétaire de 1958-59, les abonnements couvriraient moins de 25% des dépenses; les revenus publicitaires couvriraient un autre 25%, et les subventions gouvernementales (fédérales, provinciales et municipales) devraient régler la moitié restante des coûts de publication. En 1962, le pourcentage des coûts compensé par les abonnements demeurerait équivalent à celui de 1958, et même si les abonnements et les revenus publicitaires combinés arrivaient à couvrir les deux tiers des coûts, la revue dépendait encore fortement des subventions pour couvrir le reste de ses frais⁴².

La relation entre *Vie des Arts* et le Conseil des Arts du Canada s'établit dès le début de l'existence du Conseil. La nomination d'Andrée Paradis au Conseil pour une période de quatre ans, dans sa première année d'existence, accéléra sans doute l'établissement d'une bonne relation avec la revue. Dans la première demande de *Vie des Arts* au Conseil, en juin 1957, le rédacteur en chef Jacques Simard plaide sa cause en citant l'importance de la survie de la seule revue sur les arts en Amérique du Nord. Il souligne fortement que *Vie des Arts* pourrait élargir la

portée de la culture canadienne au Québec. Il note aussi la nécessité d'ajouter des pages de couleur à la revue, un aspect qu'il croit primordial à une revue sur les arts visuels. Astucieusement, il envoie personnellement, à l'automne, une copie de sa demande à tous les membres du Conseil des Arts québécois (Eugène Bussières, le docteur Eustace Morin, Georges Vanier et Andrée Paradis). Le 15 octobre, Bussières lui confirmait une subvention de 4 500 \$ pour la prochaine année, qui serait payée en deux versements. Le document stipulait aussi que les sommes reçues ne devraient en aucun cas diminuer les subventions provenant d'agences régionales ou municipales - un défi qui, à la lumière des subventions reçues régulièrement du Conseil des Arts, s'amplifierait lorsque *Vie des Arts* aborderait ses négociations avec le ministère des Affaires culturelles du Québec.

Vie des Arts et le ministère des Affaires culturelles établirent une relation aussitôt que le ministère fut créé en 1961. Cependant, la première lettre dans le fonds d'archives qui documente une demande de subvention auprès du Ministère date du 10 février 1964⁴³. Signée par Jacques Simard, la demande se termine sur l'appel suivant: «J'espère, cher Monsieur, que vous prendrez en considération la place unique qu'occupe notre revue au Canada.... Elle est cependant, à cause de son marché restreint dans le domaine culturel, dépendante des subventions de l'  tat⁴⁴».

En général, la correspondance après cette date démontre que le Ministère semblait plus hésitant que le Conseil des Arts du Canada à donner son appui financier à *Vie des Arts*. Cependant, le processus de demande de subvention pour l'année 1964-65 semble avoir été accéléré par un danger venant de l'extérieur. En 1964, le conseil de rédaction de *Vie des Arts* apprit que la revue *Canadian Art* (vue comme étant la contre-partie anglophone de *Vie des Arts*), à la suite d'une année pendant laquelle elle ne put arriver à assumer ses obligations financières, serait relanc  e et refinancée par l'éditeur de journaux montréalais John McConnell. Dans une lettre au Ministère, Jacques Simard décrit cette situation et lance un appel au Ministère pour qu'il vienne en aide à *Vie des Arts* en raison de la privatisation et de la possibilité d'expansion de *Canadian Art*. Simard, sans doute découragé par le fait qu'un riche Montréalais anglophone se préparait à dépanner *Canadian Art*, écrit au Ministère: «...Il est tout de même curieux de constater que l'Anglo-Saxon qui criait si fort contre l'invasion américaine ... s'impose par son 'impérialisme de l'argent' dans le Qu  bec⁴⁵.» Le résultat de cet envoi fut une réplique rapide du Ministère, signée par Romuald Miville-Deschênes, dans laquelle il remarque que «L'attitude de nos compatriotes anglo-saxons ne surprend nullement la Direction générale des arts et des lettres.» Après un échange de lettres entre *Vie des Arts* et divers représentants du Ministère, on reçut une lettre du ministre des Affaires culturelles, Pierre Laporte, accompagnée d'une subvention de 5 200 \$ à échanger contre 1 300 abonnements pour la délégation générale du Québec    Paris et pour le Ministère    Qu  bec⁴⁶.

Après cet incident, la correspondance entre *Vie des Arts* et le Ministère, à partir de 1965, démontre une certaine tension dans les relations. Andrée Paradis, maintenant directrice de la revue et ex-membre du Conseil des Arts du Canada, réprimandait constamment le Ministère pour son peu d'appui au niveau financier - les subventions n'étaient jamais suffisantes et n'atteignaient pas celles du Conseil des Arts. Consciente du sens politique de la situation, elle associait *Vie des Arts* à l'effort du gouvernement Lesage de bâtir pour le Québec une culture autonome et moderne: «...nous croyons ... que nous pouvons aider à la longue à créer un véritable milieu artistique au Québec; nous croyons aussi, que nous pouvons amener nos artistes à réaliser leur part de responsabilités⁴⁷.» Des subventions furent accordées pour la plupart des années, mais jamais sans un torrent de correspondance entre les deux parties.

Il est important de signaler que les relations que *Vie des Arts* entretenait avec le Conseil des Arts du Canada et le ministère des Affaires culturelles étaient représentatives, dans les deux cas, de politiques récemment adoptées en matière de culture. D'un côté, la création du Conseil des Arts donnait raison à l'idée de la culture canadienne comme antidote à la culture de masse américaine; et de l'autre, l'étatisation de la culture québécoise tentait d'inscrire les arts et la culture dans le champ d'un discours politique public et démocratique. Au Québec, la Révolution tranquille avait préparé la voie pour la reconnaissance des arts comme élément essentiel à la création d'une identité nationale. Georges-Émile Lapalme, ministre des Affaires culturelles de 1961 à 1964, percevait le modernisme dans les arts comme complément idéal à la modernisation de la société québécoise et comme symbole de la lutte pour l'émancipation du Québec⁴⁸. *Vie des Arts*, durant cette période de grands tournants culturels au Canada et au Québec, se trouvait en position avantageuse pour bénéficier des nouvelles politiques d'État, tant au niveau fédéral que provincial. Démontrant une aptitude pour l'assimilation des points communs ainsi que des contradictions inhérentes aux objectifs de chacun des deux gouvernements, la revue créa un précédent au niveau des négociations entre le secteur des arts et celui des deux gouvernements.

La publicité représentait pour *Vie des Arts* l'autre source de revenus qui pouvait assurer sa survie. Pendant sa première décennie, le nombre, sinon la diversité, de ses annonceurs grandit, alors que la revue trouvait sa voix et stabilisait son lectorat. Depuis ses débuts, avec son contenu de reportages régionaux et de reproductions en noir et blanc - lorsqu'elle ne faisait que remplir le vide laissé par *Arts et Pensée* - jusqu'à son émergence comme revue culturelle à l'échelle du Canada tout entier, montrant dans ses pages les plus récentes techniques d'impression en couleur, *Vie des Arts* vit évoluer son contenu publicitaire au même rythme que son contenu rédactionnel. Au milieu des années soixante, la revue en vint à contenir l'éventail typique d'annonces de galeries d'art et de messages corporatifs que l'on retrouve dans la plupart des revues d'arts visuels. Une analyse du contenu

publicitaire de trois numéros de la première décennie (numéro 1, hiver 1956; numéro 14, printemps 1958; et numéro 39, été 1965), montre une croissance rapide du nombre d'annonceurs dans les premières années et un nivellement vers la fin de la décennie: le contenu publicitaire, en regard du contenu rédactionnel, affiche seulement 1% dans le premier numéro, augmente jusqu'à 22.5% dans le numéro 14, mais montre une faible croissance jusqu'à 25% dans le numéro 39. Il est évident que l'amélioration de la présentation visuelle de la revue, la qualité de la reproduction couleur et un plus grand nombre de photos jouaient un rôle lorsqu'il s'agissait d'attirer des annonceurs. L'analyse souligne aussi l'importance de certains secteurs publicitaires. Par exemple, dans le premier numéro, le contenu publicitaire est réparti également entre le secteur des arts (galeries et institutions culturelles) et le secteur commercial (boutiques, librairies, etc.), chacun occupant 44% de l'espace publicitaire de la revue. Dans le numéro 14, le contenu publicitaire est réparti comme suit: 33% pour le secteur des arts, 29% pour le secteur commercial, et un autre 29% pour le secteur corporatif. Dans le numéro 39, cependant, les annonces du secteur des arts augmentent jusqu'à 59%.

Dans le premier numéro de *Vie des Arts*, le contenu publicitaire reflète l'héritage religieux d'*Arts et Pensée* par ses annonces pour Willis Montreal, distributeur d'instruments de musique annonçant sa sélection d'orgues et de cloches, et pour Les Ateliers Saint-Grégoire de l'Apostolat liturgique, distributeur de livres et d'art religieux. Les premiers numéros de la revue comptent aussi un certain nombre d'annonces d'organismes du gouvernement du Québec: du Secrétariat de la province, pour inviter le public à consulter le fonds d'archives provincial; de la Commission des monuments et sites historiques du Québec, pour affirmer son soutien à la préservation du patrimoine, ou encore simplement pour décrire des services éducatifs tels le Conservatoire de musique ou l'Institut des arts appliqués.

Dans les années soixante, alors que la publicité visant la masse des consommateurs devenait omniprésente dans tous les médias, *Vie des Arts* imagina des stratégies plus intéressantes pour attirer des annonceurs, dont celle (maintenant surutilisée), du numéro spécial. Les annonceurs étaient souvent réunis autour d'un thème général, tel un événement saisonnier ou une grande exposition, comme par exemple les numéros 32 (automne 1963) et 38 (printemps 1965) sur la France et sur l'Italie. Le premier contient des reportages sur des expositions d'art français à Montréal, sur l'école de Paris, sur Delacroix et sur le design industriel français, ainsi que des annonces pleine page de la Compagnie Transatlantique (navigation), et du Comité national des Vins de France; le numéro sur l'Italie comprend des articles de fond sur l'art italien, de la mosaïque romaine à l'art et à l'architecture contemporains, et son contenu publicitaire soutient cette démarche avec des pages de la compagnie alimentaire Gattuso, des vins Italvine et de la compagnie aérienne Alitalia («Le seul bon chemin qui mène à Rome»).

Les revues sur les arts visuels ont toujours compté sur les galeries d'art pour

comblent une partie de leur contenu publicitaire, et *Vie des Arts* n'y faisait pas exception. La relation fonctionne évidemment au profit des deux parties, car les galeries bénéficient d'un marché captif et étroitement ciblé. Durant les années cinquante et soixante, *Vie des Arts* jouissait d'une relation particulièrement enrichissante avec les galeries montréalaises, car, à part les grands quotidiens, la revue était probablement le lieu le plus prometteur au niveau d'un tirage ciblé. De plus, l'arrivée de *Vie des Arts* coïncidait avec un «boom» de galeries au centre-ville de Montréal, sans doute justifié par l'importance de la peinture comme médium d'expression à cette période du modernisme. D'un petit nombre de galeries à la fin des années quarante, le milieu des galeries d'art à Montréal s'accrut dans les années cinquante et en 1956, année de la parution de *Vie des Arts*, la ville comptait autant de galeries qu'il était nécessaire pour accommoder la grande diversité de styles qui marquait la peinture de cette époque⁴⁹. La Galerie Agnès Lefort fut la première à annoncer dans le premier numéro de la revue, et elle fut suivie par bien d'autres qui formeraient un groupe fidèle d'annonceurs tout au long de la première décennie de la revue, entre autres les galeries Denyse Delrue, Waddington, Dominion et Monique de Groot. Une aussi heureuse symbiose apporte cependant le soupçon de patronage: *Vie des Arts* accordait-elle à son groupe d'annonceurs les plus dévoués plus d'espace rédactionnel dans ses chroniques d'expositions? Il semblerait que les annonceurs réguliers jouissaient d'une attention particulière, mais il serait impossible de déterminer si cela était effectivement dû à une forme de traitement préférentiel ou simplement à l'apport important de ces galeries au milieu des arts visuels.

La présentation visuelle et la qualité de la production graphique d'une revue sont souvent inextricablement liées à sa santé financière. Durant les années cinquante et soixante, le marché de l'édition de revues vit d'énormes améliorations au niveau de l'impression et de la reproduction, mais ces nouveaux avantages avaient un prix. *Vie des Arts* ne pouvait se payer de telles améliorations que si elle obtenait des subventions, faisait fructifier ses revenus publicitaires et continuait de maintenir un tirage adéquat. Avec le temps, la position de la revue auprès de ses lecteurs et de ses annonceurs devenait de plus en plus stable, et elle put se payer le luxe de rehausser son apparence - préoccupation prioritaire, il va sans dire⁵⁰. La reproduction couleur apparut pour la première fois dans *Vie des Arts* dans le troisième numéro de la deuxième année (numéro 7, été 1957), grâce à la générosité de la compagnie de promotion théâtrale Festivals de Montréal. L'insertion de leur programmation d'automne permit à *Vie des Arts* d'inclure huit pages de pleine couleur⁵¹. La disponibilité de l'impression couleur, une meilleure qualité de reproduction, et l'accès à des outils de graphisme de plus en plus performants (caractères typographiques, agrandisseurs de photos, couleur intermittente, etc.) ainsi que des méthodes d'impression de plus en plus efficaces, aidèrent à améliorer l'apparence de *Vie des Arts* au cours de ses dix premières années. Afin

de bien se présenter aux yeux de ses lecteurs, *Vie des Arts* épousa les tendances actuelles du design imprimé: à partir d'une allure de périodique académique à grille graphique sobre et régulière, d'impression noir et blanc, en 1956, la revue avait évolué, en 1966, vers un plus grand format rempli de couleur et d'images, le tout d'un graphisme séduisant et tout à fait actuel. Limitée quand même aux contraintes d'un budget assez restreint, *Vie des Arts* présentait une allure moderne, avec un équilibre bien articulé entre l'intérêt visuel et un contenu percutant, soutenant à la fois sa crédibilité en tant que publication culturelle et offrant à ses lecteurs un moment de lecture agréable.

En 1955, dans le manifeste des Plasticiens, le critique d'art Rodolphe de Repentigny, (qui serait plus tard chroniqueur dans *Vie des Arts*) reconnaissait l'effet libérateur et l'influence que pouvait avoir l'art dans la société: «Une œuvre peut être le moment de vérité d'un peuple, d'une civilisation⁵².» Cette même qualité d'humanisme avait donné forme à *Vie des Arts*. L'analyse de son contenu rédactionnel de 1956 à 1966 démontre l'importance croissante que *Vie des Arts* donnerait à l'art contemporain. Comme seule revue s'étant donné le mandat spécifique d'apporter un témoignage visuel de l'art vivant à ses lecteurs (et la seule ayant à sa disposition les moyens de reproduction nécessaires), *Vie des Arts* se trouvait dans la position enviable d'influencer l'opinion publique en matière d'arts visuels.

Afin d'établir la qualité de la contribution de *Vie des Arts* au discours sur la culture canadienne et québécoise, il est nécessaire de tenir compte, comme enjeu important, du lieu d'origine du contenu rédactionnel. Durant la première décennie de la revue, le lieu d'origine géographique peut aussi être interprété, dans le contexte culturel et politique canadien, comme lieu d'origine culturel: les zones géographiques s'interprètent naturellement comme une délimitation entre le Québec et le reste du pays. De même, étant donné les paramètres linguistiques et historiques du Québec, l'Europe continentale (surtout la France) doit faire partie de l'interprétation, et l'Amérique (États-Unis) doit être admise comme élément essentiel, à cause de l'importance de son influence sur les tendances artistiques de l'époque et aussi à cause de sa proximité physique. Les articles sur l'art des peuples indigènes et sur l'art des cultures non occidentales doivent aussi être regardés afin de déterminer la portée de la politique rédactionnelle de la revue.

Une analyse de la répartition géographique/culturelle du contenu de *Vie des Arts* lors de sa première décennie montre un pourcentage assez élevé (37%) d'articles de fond sur l'art québécois (historique ainsi que contemporain). Le pourcentage d'articles sur l'art européen est aussi assez élevé (27.5%), tandis que le pourcentage d'articles sur l'art canadien (non québécois), 12% seulement, est, comparativement, beaucoup moins considérable. Les articles sur l'art des peuples indigènes et sur l'art non occidental forment la plus grande partie du reste. Le fait que l'art canadien soit représenté par moins de la moitié du pourcentage alloué à

l'art européen démontre l'importance des liens culturels et linguistiques avec la France - et reflète peut-être aussi une perception persistante de la culture européenne comme modèle supérieur. Ce qui n'explique pas entièrement, toutefois, la faible représentation de l'art canadien dans *Vie des Arts*. Par l'analyse du contenu de la revue *Canadian Art*, à la même époque, on remarque des résultats comparables lorsqu'il s'agit de l'art québécois: seulement 8% des articles de fond apparaissant dans *Canadian Art* entre 1956 et 1966 traitent de l'art québécois. Cependant, afin d'éviter de faire un parallèle trop simpliste, il faut souligner que *Canadian Art* devait couvrir un beaucoup plus grand territoire, s'étant donné le mandat d'inclure le Canada entier dans son optique. Néanmoins, si l'on accepte l'importance des événements du milieu artistique montréalais dans la période de l'après-guerre, depuis le *Refus global* jusqu'au manifeste des Plasticiens, ainsi que de ceux de l'ouest canadien et de Toronto à la même époque (on pense à Emma Lake et à Painters Eleven), le manque de couverture réciproque de ces événements par les deux revues reflète la différence de leurs objectifs⁵³.

La statistique la plus remarquable de cette analyse, par contre, est celle de la catégorie de l'art américain, qui ne compte que 1% du total pour la décennie. Seulement deux articles, à la fin de la période (excluant les chroniques), décrivent les tendances importantes de l'art américain: «Le monde du Pop», par Melvin Charney (numéro 36), et «Vers une nouvelle esthétique industrielle», par Fernande Saint-Martin (numéro 39). Aucune discussion sur les artistes américains ou sur l'expressionnisme abstrait ou l'école de New York n'est présentée. Ce manque d'attention envers l'art américain dans les pages de *Vie des Arts* peut s'interpréter comme l'évidence d'une préférence pour un modernisme vu à travers une optique européenne. À l'époque où l'Amérique redéfinissait l'art moderne à son image⁵⁴, alors que la suprématie de l'art européen était contestée par les déclarations en faveur de l'art américain par des critiques influents comme Clement Greenberg⁵⁵, le milieu artistique au Québec semblait vouloir conserver ses racines et avaliser son propre modernisme par la réinterprétation du modèle européen. Par exemple, en 1956, dans un article sur Jean-Paul Riopelle, Rodolphe de Repentigny critique l'œuvre de Jackson Pollock (et en sous-entendu l'entière production de l'art américain contemporain) pour ses traces de figuration biomorphique qui, pour de Repentigny, reflétaient un attachement facile aux atavismes de la figuration aux dépens de l'abstraction pure⁵⁶. En général, il reprochait à l'art abstrait américain son indifférence aux principes géométriques élaborés par Mondrian. Ce refus de l'esthétique de l'expressionnisme abstrait américain influencerait aussi son opinion sur l'œuvre des Painters Eleven de Toronto, qu'il décrirait comme étant influencée par une sensibilité new-yorkaise⁵⁷. Rodolphe de Repentigny, membre de l'avant-garde intellectuelle montréalaise, critique au quotidien *La Presse* et chroniqueur pour *Vie des Arts* (1956 à 1959), jouissait d'une importante cote d'influence auprès du milieu artistique⁵⁸. Si sa préférence pour

L'abstraction géométrique représente un effort concerté envers la validation de la tradition de l'influence européenne, aux dépens des tendances américaines, l'exclusion de l'art américain par *Vie des Arts* peut s'entrevoir comme un endossement de ces valeurs. On remarque que la politique d'acquisition du Musée d'art contemporain de Montréal reflétait aussi ces mêmes valeurs lors de ses premières années: pendant les années soixante, alors que Guy Robert était directeur du Musée, 59% des œuvres acquises par le MAC provenaient de l'extérieur du Québec et du Canada et, de ce pourcentage, seulement 5% des œuvres provenaient des États-Unis. Cependant, 34% provenaient de la France, 6% de la Belgique et le reste d'autres pays européens⁵⁹. Guy Robert, dix ans plus tard, décrirait cette période ainsi: «... la scène artistique québécoise se trouve désormais coincée entre la traditionnelle vénération de l'art européen, surtout français, et l'arrogante pression d'un art américain qui s'enivre de son récent triomphe⁶⁰.»

Étant donné que plus que la moitié (52.5%) des articles dans *Vie des Arts*, de 1956 à 1966, traitaient de l'art contemporain, et reconnaissant l'intensité du débat portant sur l'art vivant au Québec à cette époque, il est nécessaire d'analyser à fond la perspective de *Vie des Arts* sur l'art contemporain afin de déterminer l'impact de la revue sur le discours. L'analyse démontre que durant la première décennie de *Vie des Arts*, 39% de ses articles de fond portent sur l'art non figuratif. Environ les deux tiers de ce pourcentage sont constitués d'articles sur l'art influencé par l'expressionnisme et l'automatisme, et le reste est fait d'articles sur l'abstraction géométrique.

Pendant les années de la Révolution tranquille, les efforts de la société québécoise pour se distancier de son passé (en commençant, au niveau culturel, par le *Refus global* en 1948), amenèrent une série d'oppositions et de ruptures qui polariseraient la communauté des arts visuels, surtout à Montréal⁶¹. Il est important de noter que le transfert de l'autorité intellectuelle de l'abstraction lyrique à l'abstraction géométrique ne put se faire sans débat - de nombreux articles et chroniques dans les journaux de l'époque en témoignent passionnément⁶². *Vie des Arts*, avec son mandat de publication généraliste, évita les aspects les plus incendiaires de ces débats, mais fut quand même impliquée dans les plus grandes lignes du discours. On remarque que Claude Picher, qui dénoncerait passionnément l'art abstrait (tant d'origine expressionniste que géométrique) tout au cours des années cinquante, jouissait d'une place d'honneur à la direction de *Vie des Arts*, lors de sa première parution (à partir de l'été 1957, le nom de Picher n'apparaîtrait plus dans la revue), et qu'aucune œuvre abstraite n'apparaissait dans les pages de ce premier numéro. Cependant, deux années plus tard, en 1958, *Vie des Arts* comptait régulièrement des articles de fond sur l'expressionnisme abstrait et sur l'automatisme et, en 1960, la revue publiait un numéro souvenir sur Borduas à la suite de sa mort la même année.

Fernande Saint-Martin fut la première à présenter aux lecteurs de *Vie des*

Arts, dans les années soixante, une interprétation théorique de l'abstraction géométrique⁶³. Ses articles à ce sujet incluent «Vers une nouvelle esthétique industrielle: l'illusion optique de l'Op art» (été 1965) et «Le dynamisme des Plasticiens de Montréal» (automne 1966). Ses liens rapprochés avec les seconds Plasticiens et sa vive compréhension de leur approche innovatrice aida à renforcer l'emprise de l'abstraction *hard edge* sur le milieu artistique de Montréal, et *Vie des Arts* servit à véhiculer ses idées. Cependant, en général, et malgré les écrits de Rodolphe de Repentigny, la critique québécoise hésitait à appuyer le mouvement - ce qui explique peut-être sa venue tardive dans les pages de *Vie des Arts*.

L'évolution de *Vie des Arts* de l'expression lyrique, à la fin des années cinquante, vers l'abstraction géométrique, au milieu des années soixante, reflétait une pareille démarche dans le milieu artistique montréalais. Le Musée d'art contemporain, par exemple, sous la direction de Guy Robert, de 1964 à 1966, n'ajouta aucune œuvre d'abstraction géométrique à sa collection, préférant se concentrer sur l'art d'influence expressionniste et automatiste. Le Musée se tourna vers l'abstraction géométrique quelques années plus tard, sous la direction de Gilles Hénault⁶⁴. Il faut reconnaître, cependant, l'ouverture de *Vie des Arts* envers les tendances du formalisme dans la peinture. Par ses chroniques sur les expositions et les articles de Fernande Saint-Martin et Rodolphe de Repentigny publiés dans ses pages, *Vie des Arts* s'avéra un véhicule important pour la diffusion des idées les plus innovatrices de la peinture montréalaise - et ce dans un contexte tout à fait différent de celui des débats prenant place dans les journaux et les revues littéraires du temps.

Une analyse de l'art représenté dans les pages de *Vie des Arts* par catégories de disciplines artistiques peut sembler de peu d'importance dans le contexte général d'un discours sur la culture. Cependant, une telle analyse démontre que certaines disciplines (outre les catégories usuelles de la peinture et de la sculpture), qui reflétaient les aspirations d'une société en transition entre son passé et son accession à la modernité, reçurent une présence spéciale à l'intérieur de la revue. Bien entendu, la peinture était toujours dominante à cette époque: plus de 35% des articles, dans la première décennie de *Vie des Arts*, portaient sur la peinture contemporaine ou historique. La sculpture (10%) et l'architecture (15.4%) représentaient un quart du contenu et environ 5% du contenu était alloué à des catégories diverses telles l'art religieux et l'art folklorique, le théâtre, la danse, la musique et le cinéma. Mais les arts appliqués (gravure, céramique et tissage) ainsi que le design industriel, regroupés ensemble, représentaient 19% du contenu - un pourcentage plus important que celui alloué à la sculpture ou à l'architecture.

La place allouée à la sculpture dans les pages de *Vie des Arts*, étant donné l'importance accordée aux débats sur la peinture à l'époque, peut être conçue comme le reflet d'une dichotomie entre la tradition et la modernité qui caractérisait la société québécoise durant les années cinquante et soixante. Dans *Vie des Arts*, cette tendance se remarque par une vive préoccupation autant envers la recon-

naissance et la préservation du patrimoine architectural, qu'avec le nouveau paysage urbain représenté par une architecture d'influence moderniste et internationale. *Vie des Arts* publia, au cours de sa première décennie, des articles sur les nouvelles structures telles la C.I.L. (Canadian Industries Limited) et la Place Victoria, qui transformaient la silhouette de la ville. Avec la participation croissante de l'État dans les affaires culturelles de la province, dans les années soixante, l'architecture adoptait de plus en plus un profil public et présentait à des créateurs comme Jean-Paul Mousseau et Micheline Beauchemin l'occasion d'articuler leur sens de la modernité par des projets conçus pour intégrer les arts visuels dans un contexte architectural. Murales, vitraux et tapisseries se retrouvaient intégrés dans des projets d'envergure dans les années soixante - une direction que de Repentigny avait déjà fortement appuyée dans les années cinquante⁶⁵.

Cet effet de tension entre la tradition et la modernité, entre le régional et l'international, était reflété dans la renaissance de certains des arts décoratifs - ce qui, d'après Rose-Marie Arbour, était un symbole transitionnel particulièrement québécois⁶⁶. Cette résurgence de métiers d'art, tels le tissage et la poterie, sous forme d'art moderne, établissait un lien entre l'héritage des traditions québécoises et une vision moderne de la société. Des articles sur la tapisserie par Micheline Beauchemin et par Mariette Rousseau-Vermette (numéros 14 et 36, respectivement), et sur la céramique, par Suzanne Guité (numéro 40), entre autres, reflétaient cette tendance. Ce mariage des valeurs modernistes et de l'artisanat traditionnel reçut l'appui d'un gouvernement à l'affût d'une identité culturelle à la fois moderne et respectueuse du patrimoine. Paul Gérin-Lajoie, ministre de la Jeunesse du gouvernement Lesage en 1960, note:

Le gouvernement du Québec a l'intention de prouver qu'il ne reste pas indifférent à la renaissance de l'art décoratif chez nous, dont la tradition s'était perdue depuis longtemps.... Le public acheteur se tourne vers les œuvres de chez nous, qui ne sont pas inférieures à une multitude d'œuvres étrangères⁶⁷.

La gravure est une autre discipline qui fut bien illustrée dans les pages de *Vie des Arts* et qui, elle aussi, encourageait un lien particulièrement québécois avec une tradition artisanale, notamment celle de la France. La revue publiait dans son numéro de Noël 1959 un reportage clé qui allait faire connaître à ses lecteurs la tradition française de l'atelier de gravure. Dans, «Aux ateliers Desjoberts», par Roland Giguère, il donne une description détaillée des techniques de la gravure accompagnée de reproductions d'œuvres d'Albert Dumouchel, Léon Bellefleur, Paul Vanier Beaulieu et Bernard Vanier, tous des artistes québécois ayant fait un stage à l'atelier français. La gravure moderne québécoise occuperait une place importante dans le milieu des arts visuels durant les années soixante - autre manifestation du lien vital entre le Québec et l'Europe, malgré la popularité croissante de la gravure chez nos voisins américains⁶⁸.

L'objectif que s'était donné *Vie des Arts* de créer un public québécois pour les

arts visuels se définit encore plus clairement lorsqu'on examine le style de présentation de la revue. Au cours de sa première décennie, de 1956 à 1966, la revue cherche à attirer un lectorat général. Les types d'articles sont nombreux et portent sur la critique, la théorie de l'art, les entrevues, les articles sur l'histoire de la peinture, les collections et les marchés de l'art. Le contenu se divise assez naturellement entre les articles de fond à thème (60%) et les monographies d'artistes (40%). Des numéros spéciaux comme ceux de Noël, misant généralement sur l'art et l'artisanat religieux, ou des numéros thèmes sur des événements spécifiques, étaient fréquemment publiés afin de piquer l'intérêt des lecteurs. Tout au long de sa première décennie, *Vie des Arts* se servit de cette tactique pour attirer le public, consacrant des numéros complets à des événements d'ordre d'intérêt général comme l'Exposition universelle de Bruxelles (numéro 11, été 1958). Le numéro de printemps 1958 (numéro 10), consacré à la tapisserie européenne, avait comme point de référence les tapisseries canadiennes de la résidence de l'ambassadeur du Canada à Paris, et le numéro du printemps 1964 (numéro 34), sur l'art de l'Espagne, soulignait une exposition de cinq peintres canadiens au Musée Galléria. Le pourcentage relativement élevé d'articles sur l'art traditionnel ou historique (38%), qui s'étend à toutes les disciplines, de la peinture à l'architecture, jusqu'aux métiers d'art, reflète encore non seulement l'approche généraliste de la revue, mais aussi son intérêt à conserver des liens solides avec le passé tout en ralliant le public à l'art contemporain. Des entrevues avec des artistes et des visites d'ateliers (4.3%) ajoutaient une note d'intérêt ainsi qu'un certain degré d'accessibilité au contenu, aidant à contrebaler le style descriptif ou critique du reste des articles.

La critique (18.7% des articles) et les questions d'art contemporain (10%) forment tous deux presque 30% du contenu de la revue. Des articles sur l'architecture contemporaine («Enquête sur l'architecture contemporaine», numéro 2) et sur les tendances locales en peinture («L'École de Montréal existe», numéro 23), jusqu'aux présentations de musées par leurs directeurs («La Galerie nationale, un musée vivant!» par Jean-René Ostiguy, numéro 19, et «Premier bilan du Musée d'art contemporain de Montréal», par Guy Robert, numéro 41), *Vie des Arts* traita d'un éventail de sujets portant sur la critique et les questions de l'art contemporain, se taillant une place comme alternative réfléchie au style plus conflictuel des chroniqueurs qui écrivaient dans la presse quotidienne. On peut citer, par exemple, la présentation de la Société des arts plastiques par Claude Picher et Jean Paul Lemieux dans le premier numéro, ou le reportage de Rodolphe de Repentigny sur le Groupe des Onze (numéro 12).

Environ 7% du contenu porte sur les collections d'art au Canada, au Québec et à l'étranger. Les reportages sur les collections de Georges P. Vanier («Autour d'une collection», numéro 13), et du Dr Paul Larivière («Un collectionneur présente sa collection», numéro 20, et «Dernières acquisitions du Docteur

Larivière», numéro 25), ainsi que sur les collections étrangères («Réflexions sur la Collection Robinson-Niarkos», numéro 8; et «La Chase Manhattan Bank, un écrin monumental pour œuvres d'art», numéro 42) firent connaître aux lecteurs de *Vie des Arts* les collectionneurs du pays et leur donnèrent un aperçu des grandes collections à l'échelle mondiale. Cependant, l'état du marché des collections d'art contemporain à Montréal, pendant les années cinquante et soixante, n'était, d'après Guy Robert, ni trop spectaculaire ni trop spéculatif⁶⁹. Robert décrit le marché comme imprévisible et loin d'être pleinement développé, malgré le grand nombre d'expositions et d'ouvertures de galeries, et note que les jeunes acheteurs étaient ceux qui démontraient le plus vif intérêt. L'importance du rôle de *Vie des Arts* dans le développement d'un marché montréalais de l'art ne peut être calculée, mais sa présence comme lieu d'exposition complémentaire et comme véhicule publicitaire pour les galeries d'art contribua sans doute à stimuler l'activité commerciale dans le milieu de l'art contemporain.

Tout en discutant du style de présentation de la revue, il est nécessaire d'aborder la question de la langue. Pendant les cinq premières années de *Vie des Arts*, la revue ne pratiquait aucune restriction sur le choix de la langue rédactionnelle: des articles en anglais par des anglophones furent publiés sporadiquement, de 1956 à 1961 (un total de 2.5%). On note des articles tels «Painting in Quebec, The Older Traditions», par Robert Ayre (numéro 5); «The Twentieth Century Discovers the Object», par Evan H. Turner, (numéro 17); et «Norman McLaren - Artist with Film», par Anne McDermot (numéro 16). Après 1961, cependant, les articles en langue anglaise cessent de paraître et, à partir de l'hiver 1962, une section allait être dorénavant réservée à la fin de chaque numéro pour des traductions en forme de résumé (en anglais). Cette politique est demeurée en vigueur jusqu'en juin 1986, lorsque *Vie des Arts* adopta une formule exclusivement francophone.

Tout au long de sa première décennie, *Vie des Arts* publia des chroniques et des comptes rendus comme complément à ses articles de fond. La revue élargissait ainsi son champ d'intérêt, à certaines périodes et plus sporadiquement, vers la littérature québécoise, le théâtre, la musique et le cinéma. Cependant, l'attention portée à ces domaines n'égalerait jamais ni en nombre ni en profondeur, l'importance accordée dans les pages de la revue aux comptes rendus d'expositions et, à la fin des années cinquante, les arts visuels constitueraient l'élément principal du profil de la revue. Les livres sur l'art étaient notés régulièrement, et le milieu littéraire québécois fut commenté par Wilfrid Lemoine du numéro 7 (été 1957) au numéro 15 (été 1959). Les comptes rendus de pièces de théâtre se retrouvent du premier numéro, à l'automne 1956, jusqu'au numéro 19, à l'été 1960, et une chronique sur le cinéma, rédigée par le cinéaste Jacques Godbout, apparut brièvement, du numéro 32 (automne 1963) au numéro 39 (été 1965). Les commentaires sur les concerts (musique «sérieuse» seulement), furent inclus de temps à autre au cours de la décennie.

Plusieurs comptes rendus d'expositions apparaissaient régulièrement dans

chaque numéro de *Vie des Arts* et, au cours des dix premières années, ils étaient souvent rédigés par des membres de la direction de la revue: Claude Beaulieu, Jacques Folch-Ribas, Eddy MacFarlane, Gérard Morisset, Andrée Paradis et Claude Picher, à un moment ou l'autre, auraient tous contribué à la tâche. De ceux-ci, Jacques Folch-Ribas s'avéra le plus prolifique: il écrivit sur les expositions à partir du numéro 11 (été 1958) et continua de manière régulière jusqu'à son départ en 1965; de 1962 jusqu'à 1965, il apparaissait dans la revue sous le titre de secrétaire des chroniques (en 1962) et chef des chroniques. Andrée Paradis écrivit des comptes rendus de livres sur l'art assez régulièrement, à partir du numéro 4 (automne 1956). La revue attira aussi des critiques influents tels de Repentigny, Guy Robert et Yves Robillard. De Repentigny écrivit des comptes rendus d'expositions d'art canadien et québécois à partir du deuxième numéro de la revue (printemps 1956), jusqu'à l'automne 1959, année de sa mort⁷⁰; Guy Robert signa environ 35 comptes rendus, du numéro 20 (automne 1960) jusqu'au numéro 35 (été 1964); et Yves Robillard, qui en 1966 se joindrait à la direction de *Vie des Arts* et deviendrait plus tard critique d'art à *La Presse* et membre, à la fin des années soixante, du groupe d'avant-garde Fusion des Arts, collabora à *Vie des Arts* du numéro 37 (hiver 1964) au numéro 41 (hiver 1966)⁷¹.

La position critique de *Vie des Arts*, telle qu'énoncée dans ses chroniques et comptes rendus, et la relation de ses collaborateurs avec le milieu des arts visuels de Montréal, demande sans doute une analyse en profondeur qui dépasse les paramètres de cette étude. Alors que *Vie des Arts* s'intéressait aux mêmes expositions que les journaux quotidiens, il serait injuste de comparer la revue à ceux-ci étant donné leur fréquence de parution comparativement à celle de *Vie des Arts*. Nous pouvons conclure, par contre, par une analyse des sujets des comptes rendus d'expositions (incluant non seulement les œuvres et les artistes mais aussi les galeries), que *Vie des Arts* s'intéressait presque exclusivement à l'art contemporain comme sujet de ses comptes rendus, et plus particulièrement aux œuvres d'artistes exposant à la Galerie Agnès Lefort, à la Galerie Libre et à la Galerie Monique de Groot, ainsi qu'à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal⁷². Les œuvres canadiennes provenant de l'extérieur du Québec étaient aussi bien documentées, avec des comptes rendus d'expositions de galeries à Toronto, par exemple les galeries Moss et Roberts, et de musées dans nombre d'autres villes canadiennes comme la Public Library Art Gallery de Regina et la Public Library and Art Museum de London, en Ontario. En tout, de 1956 à 1966, *Vie des Arts* documenta les expositions d'un total de 16 galeries différentes à Toronto et 25 dans le reste du pays - des chiffres, qui, lorsqu'on les compare aux 34 galeries montrealaises documentées durant la même période, démontrent que la revue se préoccupait de présenter l'art canadien à ses lecteurs. Les comptes rendus d'expositions à l'étranger étaient peu nombreux en comparaison, sans doute à cause des distances: deux galeries européennes seulement, en dix ans, furent documentées,

toutes deux en France. Les galeries américaines, malgré la proximité de New York et des villes de la Nouvelle-Angleterre, étaient aussi presque absentes de la revue: on y retrouve seulement trois comptes rendus d'expositions américaines, fait peu surprenant, étant donné la pauvreté du nombre d'articles de fond sur l'art américain dans *Vie des Arts*.

- - - - -

À l'heure où le fossé se creuse plus profond entre un certain art, qui est légitime, et un certain public qui ne demande qu'à comprendre mais qui n'en a pas toujours le pouvoir, le moment n'est pas à la querelle plus ou moins stérile, mais à l'action éducative.

- La direction, *Vie des Arts*, premier numéro, janvier-février 1956

L'art, comme à toute époque de transition, est un catalyseur de premier plan. S'il n'est pas toujours facile de défricher son langage, il n'est pas moins vrai que les formules d'évolution plastique correspondent au stade d'évolution des sociétés qu'elles tentent de refléter...

-Andrée Paradis, *Vie des Arts*, numéro du dixième anniversaire, printemps 1966

La revue *Vie des Arts* affiche un parti pris de clarté. Elle fait œuvre de vulgarisation en refusant la contamination par le vocabulaire «savant» ou celui que dictent les modes.

-Bernard Lévy, *Vie des Arts*, numéro du quarantième anniversaire, printemps 1996

Les trois citations ci-haut, chacune extraite d'un message de la direction de *Vie des Arts* à ses lecteurs à d'importantes époques de son histoire, illustrent la cohérence du mandat de la revue au cours de ses quatre décennies. De 1956 à aujourd'hui, *Vie des Arts* a su rester fidèle à sa vision d'origine, se positionnant dans un champ pédagogique et antiélitiste. Au cours de ses quarante années d'existence, la revue a toujours cherché à éclairer le public sur la «difficulté» de l'art contemporain, jouant le rôle de médiateur afin de gagner le public à sa cause. De «l'heure où le fossé se creuse», en 1956, au besoin de «défricher son langage», en 1966, jusqu'au refus de la «contamination par le vocabulaire «savant» en 1996, *Vie des Arts* défend l'art contemporain comme contribution valable et nécessaire à la collectivité. *Vie des Arts* a su conserver, au cours des années, l'idéologie humaniste qui favorisa sa création et de ce fait, encouragea la réception des arts visuels par le grand public.

Cette vision a cependant servi différents objectifs dans son interprétation du rôle de l'art dans la société. De 1956 à 1966, à l'époque de la Révolution tranquille et de la libéralisation de l'État, la reconnaissance par le gouvernement

Lesage du modernisme dans l'art comme représentatif de sa propre marche vers un Québec moderne et progressif, résulta dans la création du ministère des Affaires culturelles, en 1961, et du Musée d'art contemporain de Montréal, en 1965. Dans ce contexte, la fonction pédagogique de *Vie des Arts* faisait écho au désir de la société d'accéder à la modernité avec la complicité d'un gouvernement pour qui l'intervention de l'État en matière de culture représentait une stratégie essentielle. Le nationalisme québécois, instrument de l'accession du Québec à la modernité, influença également le rôle *Vie des Arts*, surtout durant ses toutes premières années. La revue soulignait à cette époque autant l'importance de la conservation du patrimoine que le rôle de l'art comme instrument essentiel à la création d'une identité québécoise moderne.

En 1966, la «difficulté» de l'art moderne restait encore une hypothèse autour de laquelle *Vie des Arts* pouvait articuler son mandat. Le contexte de sa mission pédagogique était cependant différent de celui des années précédentes. Des changements dans le climat politique et social annonçaient, pour le milieu des arts, une ouverture sur l'art au-delà des frontières québécoises. À l'automne 1966, *Vie des Arts* consacra un numéro complet à la peinture canadienne contemporaine, incluant des articles de fond non seulement sur la peinture au Québec, mais aussi sur les autres régions, des provinces atlantiques à la Colombie Britannique, en passant par Toronto et les provinces de l'ouest⁷³.

L'Expo 67 de Montréal, qui deviendrait le symbole d'un humanisme d'aspect international mais tout à fait canadien, fut aussi un signe de l'apogée de la modernité au Québec. Cette manifestation de l'esprit d'internationalisme et d'ouverture sur le monde, (et il va sans dire la qualité d'accessibilité publique qui caractérise les événements de cette envergure) fut vivement appuyée par *Vie des Arts*, chez qui l'accès du public à l'art avait toujours été une préoccupation majeure. La perspective d'Andrée Paradis prévoit le rôle de l'art comme véhicule, sinon comme catalyseur, pour le progrès et l'évolution sociale - rôle dans lequel l'art québécois pourrait franchir les bornes du régionalisme pour rejoindre un champ d'ouverture à l'échelle internationale.

Trente ans plus tard, Bernard Lévy, dans le numéro du quarantième anniversaire de *Vie des Arts*, souligne de nouveau le mandat pédagogique de la revue. À la lumière de l'ère postmoderne et de la fragmentation des arts visuels en une multitude de disciplines à bases théoriques (et de la multiplication de revues spécialisées), l'antiélitisme exprimé par Lévy revendique la clarté des idées et le langage simple comme instruments prioritaires afin d'effectuer l'inscription de l'art contemporain sur la portée croissante de la culture de masse. Il semblerait que le rôle de *Vie des Arts*, aujourd'hui, ne serait plus joué sur une toile politique ou sociale, mais plutôt sur le champ idéologique de l'appropriation culturelle.

En 1966, à la fin de la première décennie de *Vie des Arts*, le projet d'accession à la modernité du Québec et le modernisme dans l'art seraient perçus comme

s'étant acheminés vers leur fin. La lueur de nouvelles tendances avançait déjà sur l'horizon. L'axe modernité/modernisme est d'autant plus remarquable dans le contexte québécois à cause de son aspect compressé: alors même que la transformation sociale du Québec atteignait son point culminant, le modernisme dans l'art commençait à perdre souffle. Le point d'intersection de ces deux manifestations - l'accession du Québec à la modernité et les dernières grandes manifestations du modernisme - s'exprima dans l'adoption, par le gouvernement du Québec, du modernisme comme monnaie courante dans le champ culturel des années soixante.

La synergie entre *Vie des Arts* et le paysage socio-culturel de sa première décennie est évidente, mais que dire de sa contribution aux courants déterminants de l'époque? La réponse se trouve dans l'acceptation de l'idée des médias comme conducteurs ou bien, pour reprendre la phrase-clé de McLuhan, dans les années soixante, dans la transformation d'un média en son message. L'influence de *Vie des Arts* ne peut être démontrée qu'à travers la fenêtre spéculative de l'histoire de l'art et du degré d'importance accordé non seulement à l'art mais à son interprétation. *Vie des Arts* véhiculait l'art comme élément influent dans la société, et signalait la démocratisation de la culture à une époque où les arts étaient perçus comme appartenant à une élite minoritaire. Vue sous cet angle, *Vie des Arts* se démarque par une vision progressiste, malgré les fluctuations de ses préférences esthétiques. *Vie des Arts*, du moins durant sa première décennie, dans une conjoncture culturelle importante, constituait un signe pour les valeurs modernistes de l'époque.

Pour *Vie des Arts*, l'approche du postmodernisme allait marquer l'éloignement du milieu artistique des aspirations pédagogiques qu'il avait épousées durant les années cinquante et soixante. En acceptant à la fois l'idéologie moderniste de l'après-guerre et le projet de société québécois, *Vie des Arts* adoptait une vision démocratique et progressiste du rôle de l'art dans la société qui, appliquée au contexte québécois, aiderait à fabriquer une identité culturelle. Dix ans plus tard, au sein d'une culture pleinement éveillée à son identité, le milieu des arts québécois découvrirait, d'un côté, un plus grand champ d'action en s'intégrant à l'arène internationale et, de l'autre, réduirait sa portée en limitant son discours à ceux qui étaient en mesure de participer de façon directe à son évolution. En 1975, la revue *Parachute* concrétisait ces tendances: vouée à «l'art de recherche» et se positionnant comme «révélateur d'idéologies contemporaines», la revue cherchait à se distancier du mandat pédagogique des revues «populaires» telles que *Vie des Arts*, et ciblait un nombre limité de spécialistes de l'art à l'échelle internationale⁷⁴. De même, la revue montréalaise *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* publiait son premier numéro en 1974, se décrivant comme un lieu d'investigation et d'analyse, en appliquant les méthodologies de l'histoire de l'art à l'art canadien⁷⁵. De plus, l'art québécois avait à ce moment-là moins besoin de validation et d'explication que d'être montré. De ce fait, le mandat

pédagogique des années cinquante et soixante fut adopté par le réseau des musées, qui à son tour chercha à créer des liens avec le public⁷⁶. *Vie des Arts* et son objectif de refermer le gouffre entre l'art, les artistes et le public ne disparaîtraient pas, mais leur sphère d'influence se trouverait limitée à une seule facette d'un public fragmenté par les enjeux d'une nouvelle époque.

LOUISE MOREAU

Montréal

Notes

- 1 Esther Trépanier discute sur ce sujet dans Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois des recherches sur la culture, 1986, p.69-71.
- 2 *Canadian Art* parut en 1943 et continua de publier sous ce titre jusqu'en 1967, lorsque la revue prit le nom de *Artscanada*. *Vie des Arts* fut fondé en 1956 et paraît encore aujourd'hui sous son nom d'origine.
- 3 Le premier message éditorial de *Vie des Arts*, vol. 1, n° 1, janvier 1956, p.2-3, élabore clairement le rôle pédagogique de la revue.
- 4 Andrée FORTIN, *Passage de la Modernité: Les intellectuels québécois et leurs revues*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993.
- 5 *Ibid.*
- 6 Karen MCKENZIE et Mary F. WILLIAMSON, dans *The Art and Pictorial Press in Canada: Two Centuries of art magazines*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1979, p.30, décrivent les revues d'art commerciales, c'est-à-dire celles imprimées sur papier glacé et remplies d'annonces de galeries d'art.
- 7 La définition de la modernité selon Baudrillard est examinée dans ce contexte dans FORTIN, *Passage de la modernité*, p.3.
- 8 Voir la présentation de LAMONDE et TRÉPANIÉ dans *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*.
- 9 Hilda NEATBY, «National History», *Royal Commission Studies*, 1951, cité dans Dot TUER, «The Art of Nation Building: Constructing a 'Cultural Identity' for Post-War Canada», *Parallélogramme*, vol. 17, n° 4, 1992, p.28.
- 10 *Ibid.*
- 11 Voir TUER, «The Art of Nation Building».
- 12 Pierre ANCTIL, «La Révolution Tranquille: vers une réinterprétation», conférence, 31 octobre 1990, *Études sur le Québec à McGill*, bulletin n° 8, p.2.
- 13 FORTIN, *Passage de la modernité*, p.165.
- 14 La Librairie Tranquille, le restaurant Hélène de Champlain et l'Université de Montréal furent quelques-uns des sites qui devinrent des lieux d'exposition temporaires; et les débats sur la peinture contemporaine avaient cours dans les grands quotidiens montréalais (*La Presse* et *Le Devoir*). Pour un compte rendu plus détaillé, voir l'étude de Marie CARANI sur cette époque dans *L'œil de la critique, Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959*, Sillery, Éditions du Septentrion, 1990.
- 15 Voir Marie CARANI, éd., *Des lieux de mémoire, Identité et culture modernes au Québec, 1930-1960*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995. Présentation: «D'un conflit de codes, sous la modernité, entre l'artistique et le social», p.3-26.
- 16 *Ibid.*, chapitre par Rose-Marie ARBOUR intitulé «L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste: une présentation critique (1955-1965)», p.29.
- 17 D. Paul SCHAFER, *Aspects of Canadian Cultural Policy*, Paris, UNESCO, 1976, p.11-12.
- 18 Francine COUTURE, éd., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante: La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB Éditeur, 1993, p.14-15.
- 19 MCKENZIE et WILLIAMSON, *The Art and Pictorial Press in Canada*, p.36.

- 20 Pour un compte rendu complet de l'historique de la revue *Arcadia*, voir Carol LOWREY, «Arcadia and Canadian Art», *Vanguard*, vol. 15, n° 2, 1986, p.19-22.
- 21 FORTIN, *Passage de la modernité*, p.103-104.
- 22 TRÉPANIÉ, «L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art», dans LAMONDE et TRÉPANIÉ, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, p.106.
- 23 On peut mentionner ici la revue *Qui*, revue culturelle publiée à Montréal de 1949 à 1954. Cependant, son approche était strictement biographique (portraits d'artistes, d'écrivains et de musiciens québécois, etc.). *Qui* traitait de tous les arts à part égale, des arts visuels à la littérature et à la musique, ce qui rend son contenu moins important dans le contexte de cette discussion. Voir André BEAULIEU, Jean BOUCHER, Jean HAMELIN, Gérard LAURENCE, Jocelyn SAINT-PIERRE, *La Presse Québécoise: des origines à nos jours*, vol. 8, 1945-1954, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1989, p.135-36.
- 24 *Ibid.*, p.179-81.
- 25 *Ibid.* BEAULIEU, et al., citent cette observation sur *Arts et Pensée* de la revue culurelle *Place Publique*, contemporaine de *Arts et Pensée*: «Des malins lui reprochent une forte tendance vers l'art sacré. Vu que c'est le milieu où nous voyons le plus de camelots, de laideurs, nous n'avons pas du tout objection, tout au contraire, à ce que notre ami Rolland Boulanger veuille d'abord instruire nos zouaves, nos bedeaux et nos marguilliers».
- 26 BEAULIEU, et al., *La Presse Québécoise*.
- 27 FORTIN, *Passage de la modernité*, p.162-64.
- 28 *Fonds Vie des Arts* (UQUAM, Service des archives); lettre de demande de subventions de Jacques Simard au Conseil des Arts du Canada; la section citée décrit l'historique de *Vie des Arts*. «Au Conseil des Arts: Demande de subvention pour la revue *Vie des Arts*», avec lettre de couverture, 30 septembre 1957.
- 29 *Ibid.*
- 30 Gérard MORISSET, dans une note à Andrée Paradis, *Fonds Andrée Paradis* (UQUAM, Service des archives).
- 31 *Ibid.*
- 32 Gérard MORISSET, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, p.8.
- 33 SIMARD, dans la demande de subventions de 1957 (*Fonds Vie des Arts*). D'après la correspondance entre Andrée Paradis et Gérard Morisset (*Fonds Andrée Paradis*), à l'automne 1956, Morisset fut impliqué dans un accident assez sérieux lorsque sa voiture plongea dans une rivière près des Éboulements. Il était alors accompagné par Jacques Simard, qui deviendrait directeur de la revue au printemps 1957. La correspondance suggère aussi que les projets variés de Morisset devenaient de plus en plus nombreux.
- 34 Les expositions du Musée de la Province qui furent notées sont les suivantes: une rétrospective de David Milne; une exposition d'œuvres sur papier de Jacques Villon; et une rétrospective d'Ozias Leduc organisée par la Galerie nationale du Canada. La galerie de Québec était «L'Atelier», qui exposait une série d'aquarelles de Jeanne Rhéaume, artiste montréalaise résidant en Italie.
- 35 FORTIN, *Passage de la modernité*, p.8.
- 36 *Ibid.*, p.17-18.
- 37 Voir COUTURE, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, p.10-11.
- 38 Par exemple, BEAULIEU, et al., *La Presse québécoise des origines à nos jours*.

- 39 D'après BEAULIEU, *et al.*, un niveau de culture assez élevé était quand même demandé du lecteur de *Vie des Arts*, mais le style rédactionnel était cependant très accessible à la majorité. BEAULIEU, *et al.*, remarquent que «Les collaborateurs de la revue évitent le jargon et l'hermétisme, de sorte que cette revue contribue à l'éducation artistique du grand public.» *La Presse québécoise des origines à nos jours*, vol. 9, p.38.
- 40 Ceci est documenté par le *Fonds Vie des Arts* dans la première demande de subvention de Jacques Simard auprès du Conseil des Arts, en septembre 1957: «...la collaboration était gratuite et (qu')il fallait bien placer la revue au second plan du travail des collaborateurs....»
- 41 Par exemple, la compagnie pharmaceutique Rougier, annonceur régulier depuis les premières années, fit un don de 500 \$ en 1966; les archives montrent aussi des échanges de lettres entre la revue et la compagnie Steinberg Limitée concernant des dons d'argent. (*Fonds Andrée Paradis*).
- 42 Voir le fonds *Vie des Arts*, états financiers 1958-1962.
- 43 La première instance de reconnaissance publique pour de l'aide financière apparaît seulement à l'hiver 1967 (vol. 12, n° 45), à la page du sommaire: «La revue *Vie des Arts* est publiée avec l'aide du Conseil des Arts du Canada et du Ministère des Affaires culturelles du Québec.»
- 44 Fonds, *Vie des Arts*, lettre de Jacques Simard à Romuald Miville-Deschênes, 10 février 1964.
- 45 Fonds, *Vie des Arts*, lettre de Jacques Simard à Romuald Miville-Deschênes, 4 mars 1964.
- 46 Fonds, *Vie des Arts*, lettre du 19 novembre 1964.
- 47 Fonds, *Vie des Arts*, lettre à Pierre Laporte, 21 janvier 1965.
- 48 COUTURE, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, p.13.
- 49 Voir Hélène SICOTTE, «Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal: Les années cinquante: lieux et chronologie», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 2, 1995, p.40-76.
- 50 Jacques Simard, dans son exposé de 1957 au Conseil des Arts sur l'état de la revue, insiste sur l'importance de la couleur pour une revue d'arts visuels: «La direction de la revue voudrait dans chaque numéro étudier l'œuvre d'un peintre influent. Comment le faire sans couleur? La couleur est essentielle.»
- 51 *Ibid.*
- 52 «Aphorismes Plasticiens» dans «Manifeste des Plasticiens», 1955, ref. CARANI, *L'œil de la critique*, p.233.
- 53 À la fin de la décennie, vu l'enthousiasme généré par le centenaire du Canada et l'Expo '67, *Vie des Arts* publierait de nombreux articles sur l'art canadien à travers le pays. Voir vol. 10, n° 44, par exemple.
- 54 Un aperçu de quelques numéros du début des années soixante de la revue américaine *Art in America* offre un bon exemple d'une revue américaine s'exerçant à promouvoir l'art local en impliquant directement la communauté, par la commandite de compétitions artistiques: «Coins by Sculptors, Painters' Playing Cards», vol. 51, n° 2, avril 1963; «Ceramics by Twelve Artists», vol. 52, n° 6, décembre 1964.
- 55 La vision de Greenberg rejoignit le grand public lors de la publication par *Life Magazine* d'un article par Greenberg sur Jackson Pollock, à la fin des années quarante. Voir Denise LECLERC, *The Crisis of Abstraction in Canada, the 1950s*, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1992, p.39-40.
- 56 «L'art tellurique de Riopelle», *Vie des Arts*, vol. 1, n° 5. Voir aussi CARANI, *L'œil de la critique*, p.156-57.

- 57 CARANI, *L'œil de la critique*, p.159. De Repentigny appréciait, cependant, l'œuvre de Nakamura pour son aspect plus géométrique.
- 58 Pour une biographie de de Repentigny, voir *L'œil de la critique* de CARANI.
- 59 Voir Jocelyne CONNOLLY, «Le Musée d'art contemporain de Montréal: Décideurs et tendances socio-esthétiques de la collection», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVI, n° 1, 1994, p.36.
- 60 Guy ROBERT, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1973, p.13-14.
- 61 Voir CARANI, «Les débats esthétiques au sein de la critique d'art montréalaise», premier chapitre, *L'œil de la critique* (p.21-46), pour un compte rendu détaillé de la situation.
- 62 Pour un bon aperçu de ces débats, voir CARANI dans *L'œil de la critique*, deuxième chapitre, p.47-73.
- 63 HÉBERT, «La réception de la peinture formaliste à Montréal» dans COUTURE, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, p.165.
- 64 CONNOLLY, «Le Musée d'art contemporain de Montréal», p.37.
- 65 Voir CARANI, *L'œil de la critique*, p.192.
- 66 Rose-Marie ARBOUR, «Intégration de l'art à l'architecture» dans COUTURE, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, p.227-73.
- 67 Cité par ARBOUR, p.262.
- 68 Voir Michèle GRANDBOIS, «Les ateliers de gravure parisiens et les artistes du Québec», dans CARANI, éd., *Des lieux de mémoire: Identité et culture modernes au Québec*, p.205-206.
- 69 Guy ROBERT, *École de Montréal: situation et tendances*, Montréal, Éditions du centre de psychologie et de pédagogie, 1964, p.4.
- 70 Pour une description complète de l'œuvre de de Repentigny, voir CARANI, *L'œil de la critique*, p.239-61.
- 71 HÉBERT dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, p.134.
- 72 Voir SICOTTE, «Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal».
- 73 Les articles sur l'art canadien énumérés dans le sommaire du vol. 44, n° 11, 1966 sont: «L'âge nouveau de la peinture canadienne» par Jean-René OSTIGUY; «L'art des provinces de l'Atlantique: variations sans thème» par Louise ROMBOUT; «À l'origine de l'explosion picturale au Québec» par Jacques FOLCH-RIBAS; «Génération 1950-60» par Guy ROBERT; «Le dynamisme des Plasticiens de Montréal» par Fernande SAINT-MARTIN; «Montréal aujourd'hui» par Claude ROBILLARD; «L'art nouveau des jeunes peintres de Montréal» par Claude JASMIN; «Le renouveau de la peinture à Toronto» par Paul DUMAS; «Trois peintres torontois» par Arnold ROCKMAN; «Les Prairies» par Andrée PARADIS; «La peinture à Winnipeg» par Illi-Maria HARFF; «Les peintres de la Colombie-Britannique et leur environnement» par Jacques DE ROUSSAN. De plus, la revue incluait dans ce numéro ses chroniques et comptes rendus réguliers, portant le nombre de pages au-delà de cent.
- 74 FORTIN, *Passage de la modernité*, p.214.
- 75 Sandra PAIKOWSKY, «A Scholarly Journal of Our Own», *ACS Bulletin AEC*, vol. 18, nos 2-3, p.16.
- 76 FORTIN, *Passage de la modernité*, p.215.

MAKING ART MODERN

Vie des Arts magazine and its contribution to the discourse on the visual arts in Québec during the 1950s and 1960s

In the mid-20th century, the art press played an essential role in creating and sustaining a receptive audience for modernist works. By the late 1950s, art magazines flourished throughout North America, displaying and explaining modernism to a broader readership than ever before. In Canada, *Vie des Arts*, one of the country's two longest-running art periodicals (the other is *Canadian Art*), was part of this trend, reflecting that desire of the post-war arts community to become a participant in the wider life of the nation. Because of the accessibility of its form and content, the magazine became an ideal vehicle for demystifying and building culture. Magazines generally seek to inform and entertain, and sometimes, as the case of *Vie des Arts*, to educate the reader. They can also become sites for debate and a forum for new ideas, simultaneously creating and sustaining discourse, while giving voice to a group's specificity.

Vie des Arts was both witness to and participant in Québec's accession to cultural modernity during the 1950s and 1960s. Within this context, and with the aid of newly established grant systems at both the provincial and federal levels, it provided an overview of the visual arts scene in a modern, accessible format. Serving the Québécois, Canadian and international communities, it helped shape the reception of art in the public sphere. It espoused a modernist discourse and through its format, modeled on the mass-circulation magazine, cultivated a late-modernist communication aesthetic which came to favour the pictorial over the written word. In the Québec context, however, *Vie des Arts* adopted a dual role: to educate and sensitize Québécois to their collective culture, while at the same time promoting the values of individualism inherent in high modernism. This duality reflected the near impasse which the Québec arts community faced: a desire for recognition on the international playing field of modernism and the longing for a home-grown, modern cultural identity.

The federal impulse for a modern national identity and unity in cultural matters was well served by the establishment of the Canada Council in 1957 and the events leading to its creation. Modern cultural policy in Québec was in many ways moulded by the establishment of a Canadian policy infrastructure, yet it had its own set of priorities to address. Québec's passage from a conservative, clergy-dominated rural society to a modern, secular state was accomplished over several decades, but the change began to crystallize only during the late fifties and sixties, when the Quiet Revolution and the end of the Duplessis regime signaled a new expansiveness where

cultural and intellectual life could openly shape itself to the demands of modernity. During this period, inroads were made by the visual arts community to educate and inform the public, and *Vie des Arts* was both product and participant in this flood of activity. The year in which *Vie des Arts* published its first issue, 1956, also saw the establishment of the Conseil des Arts de Montréal. The Ministère des Affaires culturelles was subsequently established in 1961. Both agencies contributed to *Vie des Arts*' survival in its first decade and both played an important role in solidifying Québec's new cultural policy.

Vie des Arts' need to respond to international art in the context of a relatively regional readership was without doubt a result of the overlying cultural climate in Québec. From its beginnings, culture in Québec was nurtured through language and history by a continental European aesthetic - one that would still inform *Vie des Arts* more than two centuries later. From the early 19th century, cultural periodicals had enjoyed a long tradition in Québec. It was not until 1918, however, with the appearance of *Le Nigog*, that modernity would find a voice. Compared to contemporary publications such as *Le Terroir*, which reflected a traditional brand of insular nationalism, *Le Nigog* represented a progressive cultural voice with an anti-regionalist stance, and pioneered expertise in cultural journalism in Québec. *Vie des Arts*' direct predecessor was *Arts et Pensée*, a short-lived magazine which sought to initiate a general audience into the visual arts by drawing parallels between culture and social concerns, and it promoted the regeneration of the human spirit through the contemplation of beauty. *Vie des Arts*' founders and the group which had founded *Arts et Pensée* overlapped, and *Vie des Arts* is often seen as the seamless continuation of its predecessor. However, as the decade progressed, *Vie des Arts* came to reflect the secularized, modern aspects of a new Québec.

Vie des Arts was founded by the Société des Arts, a group dedicated to the support and dissemination of the visual arts, headed by critic and curator Gérard Morisset, whose views on the social function of art and the preservation of the *patri-moine* are well-represented in the magazine's first issues. The currents of internationalism and high modernism which would become a defining characteristic of *Vie des Arts* were not apparent at this time. The magazine's first editorial shows its desire to foster in a general readership the interest and ability to participate in the discourse of modern art and, as a corollary, to establish a broader audience to support the continuing evolution of Québec's artistic 'renaissance'.

For its survival, *Vie des Arts* depended on regular grants from the Canada Council beginning in 1957 and from the 1960s on, the Ministère des Affaires culturelles. The situation between the magazine and the Ministère des Affaires culturelles, however, was tenuous: funds were granted in most years, but were never won without a great amount of ink flowing between the two. *Vie des Arts* benefited from the new cultural policies at both levels of government, and played out the similarities and contradictions inherent in each government's goals and objectives.

Advertising revenues also played an important part in the magazine's finances. As it evolved from a black-and-white journal-style publication to a full-color magazine, its advertising content grew and changed, resulting in the typical art magazine mix of gallery advertisements and corporate messages. The magazine attracted advertisers with special seasonal issues and theme issues. The Montréal gallery boom in the 1950s was also important in increasing the magazine's advertising revenues. By the mid-sixties, *Vie des Arts'* appeal to advertisers was certain: it had developed a balanced mixture of visual and textual content, upholding its credibility as an art publication and delivering a pleasurable reading experience to its growing audience.

An analysis of *Vie des Arts'* content reveals that in its first decade the magazine published a high percentage of articles on Québec art (37%) and European art (27.6%), but comparatively fewer articles on Canadian art from outside Québec (12%). American art was almost entirely disregarded by the magazine, with only 1% of its content representing this area. Considering the importance of American art in the post-war period, this statistic reflects, on the part of *Vie des Arts'*, a desire to interpret modernism via a European model, rather than a North American one. More than half of the articles (52.5%) were devoted to contemporary art, and of those, 39% were devoted to non-figurative art, with approximately two-thirds of this percentage dealing with expressionist and Automatism-derived painting and the remaining third devoted to geometric abstraction. By the mid-sixties, the magazine enthusiastically supported hard-edged painting, which had become closely identified with Montréal. The magazine also supported decorative and applied arts, categories that would find renewed interest among artists during the period - a trend that seemed to recognize the value, in the Québec visual arts context, of traditional media (for example, tapestry and ceramics) applied to modernist aesthetics. Printmaking also enjoyed a resurgence during this period and *Vie des Arts'* documented and promoted its revival. The magazine carried a variety of articles, from feature articles to artists' interviews to issue pieces and criticism. It consistently reviewed shows and exhibitions, centering on local events, with some forays into the rest of Canada.

Over its first decade, *Vie des Arts'* stood by its pedagogical and anti-elitist mandate, and has carried the same mandate through to this day. During the forty years of the magazine's existence, it has attempted to demystify modern and contemporary art, acting as mediator between the visual arts community and the general public. In the 1950s and 1960s, *Vie des Arts'* educational function mirrored a politics of modernity which saw state intervention in cultural matters as an essential strategy in Québec's accession to full modernity. At the end of the decade, Québec's *projet de modernité* would be perceived as having reached a modicum of closure as new forces gathered strength. *Vie des Arts'* synergy with these events is confirmed, and it can be said that at least during its first ten years, the magazine constituted a sign for modernist values in Québec's changing cultural climate.

Louise Moreau