

LA PEINTURE DES ANNEES TRENTÉ AU QUEBEC

L'exposition la plus importante consacrée ces derniers temps à l'art canadien est sans contredit *Peinture canadienne des années trente* organisée et présentée par Charles C. Hill pour la Galerie Nationale du Canada. Non seulement toute une époque s'y trouve évoquée, mais aussi bien le caractère déterminant de la période pour le développement de la peinture canadienne est défini avec profondeur pour la première fois. En consacrant l'éditorial du présent numéro des *Annales* à cette exposition, nous voulons rendre hommage au travail remarquable de Charles C. Hill et donner libre cours à quelques réflexions provoquées par son texte.

Nous sommes surtout intéressé par l'apport du Québec francophone dans le développement de la peinture canadienne des années trente. Charles C. Hill y consacre une partie importante de son "Introduction" et les sections 6 et 7 de son catalogue. Il caractérise essentiellement la période comme une époque de "mouvement entre des polarisations" (p. 9). Durant les années vingt le Groupe des Sept avait élaboré sa définition d'un art national, au sens *Canadian* du terme. Par contre, à l'époque de la deuxième guerre mondiale, la Société d'art contemporain (S.A.C.) réussira à imposer un point de vue inverse, en faveur de l'internationalisme. Entre ces deux pôles opposés et distants dans le temps se situent nos années trente, qui voient le passage d'une idéologie à l'autre:

...du nationalisme à l'internationalisme, du Groupe des Sept à la Société d'art contemporain, de Toronto à Montréal (p. 9).

Ces oppositions sont en effet redondantes. Le Groupe des Sept opérant à Toronto s'était fait le champion d'un nationalisme pancanadien. La S.A.C. fon-

PAINTING IN QUEBEC IN THE THIRTIES

The most important exhibition devoted to Canadian art in the last few years is without a doubt *Canadian Painting in the Thirties*, organized and presented by Charles C. Hill for the National Gallery of Canada. One finds not only a whole era called to mind, but also the determinant character of the period for the development of Canadian painting is defined, in depth, and for the first time. We should like, in the editorial pages of the *Journal*, to pay tribute to the remarkable work of Charles C. Hill, and freely express some thoughts his text has provoked.

We are mainly interested by the contribution of French Quebec in the development of Canadian painting of the thirties. Charles C. Hill devotes an important part of his "Introduction" and sections 6 and 7 of his catalogue to it. He characterizes the period as basically an era of "movement between polarities" (p. 11). In the twenties, the Group of Seven had attempted to define national art, in a "Canadian" sense. On the other hand, at the time of the Second World War, The Contemporary Art Association (Société d'art contemporain) was able to enforce an opposite point of view, favoring internationalism. Between those two opposite and distant poles in time, the thirties, and the passage from one ideology to the next, are situated:

... du nationalisme à l'internationalisme, du Groupe des Sept à la Société d'art contemporain, de Toronto à Montréal (p. 9).

To some extent we find those oppositions pleonastic. The Group of Seven, based in Toronto, had become the champions of a kind of pan-Canadian nationalism. The Contemporary Arts Society founded in Montreal at the end of the thirties, espoused the internatio-

dée à Montréal à la fin de la période, défendait la cause internationaliste. On ne peut donc marquer plus fortement à la fois l'intérêt de la période dans le développement de la peinture canadienne et l'importance du Québec dans ce développement, puisque le Québec en occupe la polarité la plus dynamique.

Toutefois, cette dialectique de la peinture canadienne des années trente ne fonctionne qu'à deux conditions, qu'on nous excusera de rappeler: l'existence d'une peinture canadienne comme telle, et la pertinence de la période choisie pour observer le passage entre ces deux polarisations. Cela peut paraître aller sans dire, mais dès qu'on se place du point de vue du Québec, comme nous le faisons ici, les choses vont mieux en les disant. Les questions qu'il nous faut poser sont donc les suivantes. Comment se situe à l'époque la peinture du Québec francophone par rapport à celle du reste du Canada? La période choisie est-elle aussi pertinente pour le Québec qu'elle semble l'avoir été pour le reste du Canada?

La notion de peinture canadienne ne va pas de soi. Entité fédérale, le Canada ne peut prétendre se donner une peinture nationale qu'en dépassant les expressions particulières des diverses cultures qui le composent. C'est précisément ce qu'avait tenté le Groupe des Sept durant les années vingt, en proposant une vision du paysage canadien pour ainsi dire dans son état préculturel, encore vierge de l'influence des diverses cultures qui l'ont transformé en territoire habité. Il est remarquable en effet que la thématique du Groupe évite d'instinct la représentation d'un trop grand nombre de traces humaines dans les paysages représentés. Les grands espaces encore intouchés par la civilisation, comme ceux du Nord de l'Ontario, du Grand Nord et des Rocheuses, l'attirent bien plus que la représentation des particularismes régionaux, marqués par les diverses cultures composant l'entité canadienne. La

naliste cause. Consequently, both the impact of the period on the development of Canadian painting and the importance of Quebec as a dynamic force in this development cannot be overemphasized. Needless to say, the dialectics of Canadian painting of the thirties are workable under two conditions only: the existence of Canadian painting in its own right, and the pertinence of the period chosen to study the transition from one polarity to another. This should go without saying, but from the Quebec point of view the question is clearer for being spelled out. Here are the questions which should be posed: what is the situation of French Quebec painting vis-a-vis the rest of Canada? Is the period we have chosen to examine as relevant for Quebec as it seems to have been for the rest of Canada?

The concept of Canadian painting should not be taken for granted. Being a federal entity, Canada can only pretend to have a national painting if it transcends the particular expressions of the various cultures within its boundaries. That is precisely what the Group of Seven had attempted to do in the twenties. They had put forth a vision of the Canadian landscape in a sort of pre-cultural state, devoid of the influence of different cultures which transformed it into inhabited territory. It is noticeable that the Group instinctively avoided themes conveying too many human traces in the landscapes. The vast open spaces, still untouched by civilization, as were Northern Ontario, the Far North or the Rockies, were much more attractive to them than the representation of the regional characteristics of the various cultures of the Canadian entity. The representation of the Quebec landscape, where traces are found on the environment of a different and older culture, posed a specific problem to the painters of the Group of Seven. Was it at all possible, in Quebec, to stick to the rolling countryside, to the uncleared forests — to bypass a farm-house and its barn, a

représentation du paysage québécois, où les traces d'une culture différente ont marqué plus profondément et depuis plus longtemps l'environnement, a posé un problème particulier aux peintres du Groupe. Était-il possible quant au Québec de ne s'attacher qu'aux ondulations du relief, à la forêt non défrichée, ou d'éviter le village, la maison et ses dépendances, les villes mêmes et Québec en particulier, c'est-à-dire était-il possible d'ignorer le contexte humain pour ne s'en tenir qu'à la topographie? Posé en ces termes, le problème de la représentation du paysage québécois est quasi déjà résolu si l'on se place dans la perspective adoptée par les Sept et spécialement par A. Y. Jackson, qui a plus particulièrement travaillé au Québec. Il s'agit bien de faire abstraction de l'apport culturel du Québec francophone. Quand d'ailleurs A. Y. Jackson peint une grange dans un paysage d'hiver,¹ il prend soin de la situer à l'arrière-plan de sa composition, comme portée par la dernière ondulation de la terre qui occupe l'avant-plan. C'est cette dernière qui est le motif central. Souvent même, les bâtiments sont vus de l'arrière, comme tournant le dos au spectateur. Aucun habitant ne s'agite autour de la grange fermée. Si une carriole occupe le chemin qui serpente dans la plaine, elle est minuscule, noyée dans le paysage, ne comptant pas plus que les clôtures délabrées ou les poteaux télégraphiques qui bordent la route.

Ces représentations du paysage québécois, qui sont cohérentes avec le projet d'ensemble des Sept, ne correspondent que très peu à la sensibilité québécoise.² Elle ne s'y reconnaît pas, au grand scandale des Anglo-Canadiens qui y voient presque un manque de patriotisme. Mais c'est qu'en réalité, la vision d'un Canada vierge est la vision d'une seule culture au Canada, la culture anglosaxonne, qui se complaît dans cette vision romantique d'une nature encore à conquérir, à transformer, résistant même à cette conquête par l'ampleur de ses énergies latentes, encore à exploiter.

village or a town, and above all, Quebec City? Was it really possible not to be aware of the human context, and retain only topography? If the problem is put in this perspective, the Group, and particularly A. Y. Jackson, who worked extensively in Quebec, had no difficulty resolving the problem. The cultural contribution of French Quebec was in fact completely disregarded. If A. Y. Jackson happened to paint a barn in a winter landscape,¹ he made sure the barn was placed in the background of his composition, as if borne upon the final undulation of the land occupying the foreground. In fact it is this undulating landscape which is the central subject of the painting. Quite often the buildings were seen from behind, as if turning their backs on the viewer. No human being was to be seen around the closed barn. Whenever a sleigh appeared on the road winding around the plain, it was tiny, lost in the landscape, of no more importance than the run-down fences or the telephone posts on each side of the road.

These representations of the Quebec landscape, in keeping with the whole project of the Group of Seven, have little in common with the sensibility of Quebecers,² who did not look at their country that way; English Canadians viewed this attitude as a lack of patriotism. In fact, the vision of an unspoiled Canada is that of only one culture, the Anglo-Saxon, which dwells on the romantic vision of Nature still to be tamed and transformed and resisting conquest with all its latent, unexploited energy. We must not forget that the tumultuous rivers flowing through the paintings of the Group will some day be tamed to provide the North American continent with hydro power, if this in fact had not already begun to happen at the time! On the other hand, the French heritage of Quebec provides us with another, somewhat pre-romantic, vision of a country whose land is regularly divided in perpendicular sections along the St. Lawrence, whose villages are evenly dis-

N'oublions pas que les rivières tumultueuses qui coulent dans la peinture des Sept seront un jour domptées pour fournir l'énergie électrique du continent nord-américain, quand ce n'était pas chose faite! Le Québec hérite de la part son passé français d'une autre vision pour ainsi dire préromantique du pays où le compartimentage du sol en sections perpendiculaires au fleuve Saint-Laurent, la distribution régulière des villages sur son vaste territoire, le bourdonnement commercial de ses centres urbains passent avant l'exposition des énergies latentes du continent. Rien d'étonnant à ce qu'il ne se reconnaisse pas dans la peinture des Sept et ait fait échec à la prétention des Sept de donner une vue *nationale* du pays.

Bien plus, la vision "préculturelle" des Sept pouvait paraître mettre entre parenthèses l'apport culturel du Québec, à un moment où sa situation de culture dominée donnait une urgence plus grande au problème de son identité française en terre d'Amérique. Les signes de son enracinement séculaire traduits par les modifications apportées au paysage et le défrichage au sens le plus concret du terme n'en prenaient que plus de prix.

Aussi bien les années trente qui accusent le recul de l'hégémonie de la peinture des Sept au Canada, même si le Groupe des Peintres Canadiens tentent d'en perpétuer les formules, voient une vague sans précédent du régionalisme pictural au Québec. Comme si elle voulait combler le vide créé par la peinture des Sept, la peinture régionaliste du Québec met au premier plan la culture et traite la nature canadienne comme une toile de fond. Il n'est qu'à comparer aux toiles d'A. Y. Jackson que nous évoquons à l'instant, n'importe quel paysage de Clarence Gagnon ou de Marc-Aurèle Fortin, pour saisir tout de suite le changement d'accent. La maison occupe maintenant le premier plan, abritée à l'ombre d'un grand arbre. Le village avec sa rue principale, ses habitants, les che-

tributed over its vast territory and whose humming commercial centres pre-empt the depiction of the latent energies of the continent. It is not surprising that the painting of the Group of Seven was never perceived by French Quebecers either as depicting their landscape, or as a truly national expression.

Furthermore, the "pre-cultural" vision of the Seven might have appeared to overlook Quebec's cultural contribution at a time when its position as a dominated culture conferred a special urgency to the problem of French identity in America. The transformation of nature, the clearing of the land, in the most concrete sense of the word, tangible results of a deep-rooted presence, thus acquired an increased value.

The thirties, which marked the decline of the Group's supremacy despite the efforts of the Canadian Group of Painters to maintain the tenets of the Group of Seven, witnessed an unprecedented surge of pictorial regionalism in Quebec. As if to fill the void created by the Group of Seven, Quebec painting emphasized cultural traits and used nature only as a backdrop. This change in character is immediately evident when A. Y. Jackson's paintings, just mentioned, are compared to those of Marc-Aurèle Fortin or Clarence Gagnon. Here, the house is in the foreground, under the shade of a big tree. The village with its main street, its inhabitants and the horses and sleighs are frequent subject matter; the Laurentians serve only as background. The emphasis now lies upon the human element — an environment modified by culture — and not upon the bush or virgin soil.

The rise of regionalism in Quebec during the thirties could have checked, at least in that Province, the development of a truly Canadian painting. As the expression of a special cultural group whose history, ways of living and ideologies are different from the rest of the

vaux et leur carriole constituent le sujet central du tableau. Les Laurentides n'en occupent que l'arrière-plan. L'accent est mis sur le contexte humain, sur l'environnement modifié par une culture et non sur la broussaille ou l'espace vierge.

L'affirmation du régionalisme québécois des années trente aurait pu faire échec, au moins au Québec, au projet d'une peinture canadienne comme telle. Expression d'une culture particulière du Canada, dont ni l'histoire, ni les modes de vie, ni les idéologies ne coïncidaient avec ceux de l'ensemble du pays, le régionalisme québécois aurait pu affirmer notre particularisme au détriment de l'unité fédérale. Il ne l'a pas fait efficacement. Pourquoi? Parce que la perception que le régionalisme se faisait de la culture québécoise reflétait une idéologie déphasée par rapport à la réalité québécoise, une idéologie sans avenir. La culture québécoise que les régionalistes entendaient exprimer était la culture paysanne, celle qui paraissait, au même titre que la foi catholique et la langue française ("le bon parler français"), sauvegarder le mieux l'identité canadienne-française, du moins aux yeux de ses définisseurs de culture. Ce projet culturel québécois, tout orienté vers le passé, dont il se faisait d'ailleurs une idée étriquée,³ vers la conservation des valeurs ancestrales, vers leur "survivance" comme on disait, était en complète contradiction avec la réalité québécoise. Les années trente voient la phase la plus intense d'urbanisation encore jamais vue au Québec. Les vieilles idéologies agriculturistes sont incapables d'endiguer le flot de population qui vient grossir le monde ouvrier des villes. Bien qu'elle ait eu la vie dure, "l'idéologie de conservation" pour reprendre l'expression du sociologue Marcel Rioux, devait finir par être contestée et, avec elle, le régionalisme qui en avait été l'interprétation picturale.

Entre temps le régionalisme devait obtenir un statut pour ainsi dire officiel,

country, Quebec regionalism could have asserted Quebec's idiosyncrasies to the detriment of federal unity. If this however, did not happen it was because the perception the regionalist painters had of Quebec culture was a reflection of an ideology lagging behind the reality of Quebec, an ideology that had no future. The Quebec culture that the regionalist painters endeavoured to depict was the rural way of living which was seen first as bound up with the catholic faith and the French language ("le bon parler français"), the best safeguard of the French-Canadian entity, at least in the eyes of its definers. This cultural self-image entirely oriented towards the past, (a very poorly known and somewhat mummified past),³ this survival, as it was called, was in total contradiction with the reality of the Quebec scene. In the thirties the most intensive urbanization was taking place in Quebec. The old agriculturalist ideologies were unable to contain the masses of people that swelled the urban working classes. Although hard to kill, the "ideology of conservation," to quote sociologist Marcel Rioux, was finally challenged and with it the regionalism which had been its pictorial counterpart.

In the meantime, regionalist painting had gained a kind of official recognition in our institutions of art instruction. The Ecole des beaux-arts of both Montreal and Quebec City were founded during the Taschereau era, a few years before the period under study (1923), and were flourishing during the years of the Depression. They were a first attempt at free education, and attracted students in dire need of job opportunities, at a time when work was as scarce as money.

At first, the Ecole des beaux-arts intended to offer a purely academic training, on the model of the Paris Ecole des beaux-arts. The first principal of the Montreal Ecole des beaux-arts, Emmanuel Fougerat, was very clear about this objective. But, in 1925, after Fougerat left, the new principal, Charles Maillard,

dans nos maisons d'enseignement des arts. Les Ecoles des beaux-arts de Montréal et de Québec sont créés sous le gouvernement Taschereau, un peu avant notre période (1923) mais elles connaissent un essor sans précédent durant les années de la crise. Constituant une première expérience d'enseignement gratuit, elles attirent de la clientèle en mal de trouver des débouchés de travail, à une époque où le travail est aussi rare que l'argent.

Certes à leur origine, les Ecoles des beaux-arts entendaient donner un enseignement purement académique, calqué sur celui de l'Ecole des beaux-arts de Paris. Emmanuel Fougerat, premier directeur de l'Ecole des beaux-arts de Montréal, était très explicite là-dessus. Mais, dès 1925, après le départ de Fougerat, l'accès de Charles Maillard à la direction de l'Ecole modifie les données. Il ne "modernise" pas l'enseignement académique de l'Ecole, mais il entend lui donner un contenu "canadien," au sens régionaliste du terme. Cela est sensible dans plusieurs déclarations de Maillard rapportées par la presse. Ainsi, le 20 octobre 1927, dans une entrevue accordée au journal *Le Canada*, Maillard définit ainsi sa politique:

Cette Ecole est une oeuvre canadienne et capable de développer le mouvement artistique canadien, nous dit-il. Il ne s'agit pas ici de former une école française. Agir ainsi serait chercher à tuer le bel effort artistique des Canadiens français et des Anglo-Canadiens également sous l'égide d'un gouvernement qui a souci d'accorder à l'Art la place qui lui revient. Nous devons, sans doute, inculquer la culture latine si admirablement bien conservée par la France, mais l'Ecole doit demeurer canadienne, si sa culture lui est donnée par des professeurs venus de France ou par les professeurs canadiens qui sont

changed the outlook of the school. In no way did he intend to revamp the academic teaching of the school, but instead he aimed to give it a Canadian content, in the regionalist sense, as can be evidenced by several statements found in the newspapers of the time. On October 20, 1927, Maillard expressed his philosophy in an interview with the daily, *Le Canada*:

Cette Ecole est une oeuvre canadienne et capable de développer le mouvement artistique canadien, nous dit-il. Il ne s'agit pas ici de former une école française. Agir ainsi serait chercher à tuer le bel effort artistique des Canadiens français et des Anglo-Canadiens également sous l'égide d'un gouvernement qui a souci d'accorder à l'Art la place qui lui revient. Nous devons, sans doute, inculquer la culture latine si admirablement bien conservée par la France, mais l'Ecole doit demeurer canadienne, si sa culture lui est donnée par des professeurs venus de France ou par les professeurs canadiens qui sont allés de l'autre côté acquérir à un plus haut degré cette instruction théorique latine...⁴

Maillard was careful, above all to contrast Canadian painting with French painting, refusing to fall into line with the internationalist movement of the School of Paris. Furthermore, he stated his objective of making the School instrumental in the development of a "Canadian" painting, embracing in the term "Canadian" the "magnificent artistic endeavour of both French and Anglo-Canadians." However as he worked in Quebec, Maillard was thinking primarily of the former. Is it not significant that he should take care to distinguish the one group from the other? Steeped in the "Latin" as opposed to the Anglo-Saxon culture, the French-trained teachers

allés de l'autre côté acquérir à un plus haut degré cette instruction théorique latine...⁴

Maillard prend soin tout d'abord d'opposer peinture "canadienne" et peinture française marquant son refus de s'aligner sur le courant internationaliste de l'école de Paris. Il dit plus encore. Il entend faire servir l'Ecole au développement de la peinture "canadienne." Il englobe sous ce vocable "le bel effort artistique des Canadiens français et des Anglo-Canadiens," mais, travaillant au Québec, c'est surtout le premier groupe qu'il a en vue. Il est déjà significatif qu'il prenne soin de les distinguer l'un de l'autre. Réduit à un bain de "culture latine," par opposition à la culture anglosaxonne sans doute, l'influence française des professeurs de l'Ecole des beaux-arts entend surtout favoriser le développement d'une peinture autonome au Québec.

Ce thème revient ensuite constamment dans les discours et les écrits de Maillard. Au banquet annuel des élèves de l'Ecole des beaux-arts, le 3 mai 1930, il annonce l'ouverture d'un atelier de "vitrail d'art" à son école:

... afin qu'une fois sortis de l'Ecole (les élèves des Beaux-arts) ne soient pas relégués au dernier plan, dans les ateliers de vitrail où les ouvriers syndiqués font un tout petit accueil aux diplômés des Beaux-Arts (...) L'Ecole des beaux-arts doit être essentiellement canadienne, car ses élèves sont appelés à faire leur vie dans leur pays, au milieu des leurs.⁵

Dans la mesure où les syndicats représentaient pour Maillard une intrusion étrangère (américaine?), on s'explique que la création d'un atelier de vitrail soit perçue comme un acte d'autonomie provinciale. La compétence qu'il entend donner à ses élèves leur permettra de

were to foster the development of autonomous painting in Quebec.

The same recurring theme can be found in Maillard's speeches and writings. At the annual Ecole des beaux-arts dinner, on May 30, 1930, he announced the opening of a stained glass studio at the school:

... afin qu'une fois sortis de l'Ecole (les élèves des Beaux-Arts) ne soient pas relégués au dernier plan, dans les ateliers de vitrail où les ouvriers syndiqués font un tout petit accueil aux diplômés des Beaux-Arts (...) L'Ecole des Beaux-Arts doit être essentiellement canadienne, car ses élèves sont appelés à faire leur vie dans leur pays, au milieu des leurs.⁵

Inasmuch as Maillard perceived unions as foreign (American?) intruders, it is easy to understand why the creation of a stained glass studio can be regarded as a gesture towards provincial autonomy. The training acquired in the school would allow the students to excel in a field in which they had either held inferior positions, or, from which they had been practically excluded heretofore.

Maillard was to go further. On January 24, 1931, in an address to the members of the Cercle Universitaire, he voiced not only his rejection of "contemporary international art," but also his intention to propel Canadian art towards "the conquest of (its own) domain," national art. He went so far as to state:

... l'art doit être national avant d'être humain. Un peuple qui n'a pas de tradition est incapable de produire une oeuvre très sentie. En France, il y a un mouvement de peinture internationale qui constitue pour l'art français un grave danger. Les mêmes dangers me-

prendre les commandes dans un domaine dont ils avaient été sinon exclus du moins où on les avait tenus jusqu'alors en état d'infériorité.

Mais Maillard ne s'en tient pas là. Le 24 janvier 1931, il prononce devant les membres du Cercle Universitaire un discours où non seulement il s'oppose à "l'art moderne international," mais veut lancer l'art canadien à "la conquête de (son) domaine," l'art national. Il va jusqu'à dire:

...l'art doit être national avant d'être humain. Un peuple qui n'a pas de tradition est incapable de produire une oeuvre très sentie. En France, il y a un mouvement de peinture internationale qui constitue pour l'art français un grave danger. Les mêmes dangers menacent notre jeune pays. Il faudra veiller à ce que notre art soit véritablement national.⁶

Cet art "national," craignant les dangers de l'internationalisme français, ne peut être au Québec qu'un art régionaliste. Mais chez Maillard, la condamnation de l'art international s'appuie sur une argumentation spécieuse qu'on ne trouverait pas chez les membres du Groupe des Sept défendant la cause parallèle d'un art national en sens *Canadian* du terme:

(Certains artistes modernes) ont essayé de couvrir un vaste champ international comme si tous les peuples étaient devenus tout à coup égaux en formation et en pensée. Voyez l'exemple des peuples nomades, sans patrie, qui n'ont laissé aucun grand nom dans les arts plastiques.

Que viennent faire ici "les peuples nomades" demandera-t-on? Voyez la suite:

Il existe un mouvement artistique

nacent notre jeune pays. Il faudra veiller à ce que notre art soit véritablement national.⁶

This national art, in reaction to French internationalism could only be regionalist in Quebec. However, Maillard's condemnation of international art was supported by a specious argument quite distinct from that of the Group of Seven, the latter proposing a national art in the "Canadian" sense of the term:

(Certains artistes modernes) ont essayé de couvrir un vaste champ international comme si tous les peuples étaient devenus tout à coup égaux en formation et en pensée. Voyez l'exemple des peuples nomades, sans patrie, qui n'ont laissé aucun grand nom dans les arts plastiques.

One may question the meaning of the expression "des peuples nomades..." He continues:

Il existe un mouvement artistique déplorable qui a une influence néfaste sur la production des oeuvres, et ce mouvement est déclenché par les Juifs qui n'ont jamais produit d'oeuvres vraiment artistiques et qui se donnent pour mission de dire le dernier mot en art.

Now it is clear whom Maillard had in mind when he referred to "des peuples nomades sans patrie..." He meant above all the Jewish people, essentially without a homeland, condemned to wander the earth "contaminating" every domain upon which they lighted. Maillard's anti-Semitic outbursts may be understood insofar as he was an admirer of Drumont, author of *La France juive*, and had lived in Algiers when Drumont was a member of the National Assembly. But his remarks did not fall on deaf ears for during the thirties anti-Semitism was rife in Quebec as the result of some kind

déplorable qui a une influence néfaste sur la production des oeuvres, et ce mouvement est déclenché par les Juifs qui n'ont jamais produit d'oeuvres vraiment artistiques et qui se donnent pour mission de dire le dernier mot en art.

On comprend qui Maillard avait en tête en mentionnant "les peuples nomades, sans patrie". Il s'agissait surtout de l'un d'entre eux, le peuple juif, apatride par excellence, condamné à errer de par le monde et répandant son venin "néfaste" dans tous les domaines qu'il touche! On n'aurait là qu'une flambée d'antisémitisme bien explicable chez un admirateur de Drumont comme l'était Maillard qui vivait à Alger quand l'auteur de *La France Juive* y était député, si l'on ne tenait pas compte du terrain dans lequel sa parole tombait. Le Québec des années trente a été très antisémite, par une sorte de paradoxe historique qui veut que les minorités préfèrent s'entre-déchirer plutôt que de s'allier contre la majorité pour sauvegarder leurs droits. C'est l'époque du parti nazi d'Adrien Arcand, futur ministre de l'Industrie et du Commerce dans le cabinet Duplessis. Le slogan de l'"achat chez-nous," si souvent répété, correspondait à une tentative de boycotter le petit commerce juif, à l'époque où on vendait si allègrement les ressources du Québec aux Américains. En dénonçant le courant internationaliste, comme un complot juif, Maillard donnait dans la démagogie et encourageait à voir dans le régionalisme, l'expression de la pureté de la race. Son appel à un "art national" n'était pas simplement dédaigneux du courant internationaliste, abhorré aussi des membres du Groupe des Sept, il était franchement xénophobe, ajoutant une dimension aussi navrant qu'inattendue au régionalisme québécois.

Quand en novembre 1934 enfin, Robert Rumilly lui demanda:

of historical paradox which urges minorities to fight one another, instead of uniting in the face of the majority in order to protect their respective rights. The Nazi party of Adrien Arcand, future minister of Industry and Commerce in Duplessis' Cabinet, was born during the same period. The slogan "achat chez nous!" often heard, was intended mainly to encourage the boycott of the small Jewish trade; at the same time our government thought nothing of selling Quebec's natural resources to the Americans. By exposing the internationalist trend in the arts as a Jewish plot, Maillard was playing the demagogue: presenting regionalism as an expression of racial purity. His appeal in favour of "national art" was not simply dictated by his rejection of the internationalist movement (a feeling shared by the Group of Seven), but was the result of sheer xenophobia, thus adding an unfortunate as well as unexpected dimension to Quebec regionalism.

When in November 1934 Robert Rumilly asked Maillard: "Est-ce que vous n'appliquez pas vos doctrines en orientant les élèves vers des sujets régionaux?" the latter replied: "J'ai en effet demandé aux élèves de s'inspirer de la nature canadienne, et d'aborder des sujets de l'histoire du Canada. Il y a de grandes scènes propres à alimenter l'imagination."⁷

Nature and history; nature bearing the mark of history and consequently of a culture: this was clearly the definition of Quebec regionalism contrasted to the Group of Seven's sole interest in Canadian nature. Maillard's plea in favour of a "Canadian art" cut off from any outside influence without, however, rejecting the French academic tradition, resulted in a bonding of Quebec regionalism, French academism and the ideology of conservation.

This unhappy combination was to

Est-ce que vous n'appliquez pas vos doctrines en orientant les élèves vers des sujets régionalistes!

Maillard répondra:

J'ai en effet demandé aux élèves de s'inspirer de la nature canadienne, et d'aborder des sujets de l'histoire du Canada. Il y a de grandes scènes propres à alimenter l'imagination.⁷

Nature et histoire, nature marquée par une histoire et donc par une culture: c'est bien la définition du régionalisme québécois que nous opposons plus haut à celle du Groupe des Sept intéressée par la seule "nature" canadienne. Le plaidoyer de Maillard pour un "art canadien" coupé de tout apport extérieur, sans pour autant rejeter la tradition académique française revenait à souder ensemble le régionalisme québécois, les techniques académistes françaises et l'idéologie de conservation.

Cet amalgame devait entraîner tout le système à sa perte. Quand l'idéologie de conservation sera contestée, son expression artistique régionaliste et l'enseignement qui l'entérinait le seront aussi. L'"académisme" aura vécu et les nécessités impératives de l'"art vivant" se feront sentir.

On retrouve donc au Québec le "mouvement entre des polarisations," entre le régionalisme et l'internationalisme, que Charles C. Hill perçoit dans le Canada entier durant la période. Même sans grande préoccupation de la peinture des Sept qu'ils connaissaient mal ou qui ne les touchaient pas, les tenants de l'internationalisme au Québec avaient sous les yeux un courant "national," au sens québécois du terme, qui pouvait leur servir de repoussoir. Autrement dit, les Sept n'auraient pas existé, que la dialectique entre nationalisme et internationalisme se serait quand même fait jour au Québec. On comprend du même coup que la peinture du Québec aurait pu constituer un phénomène autonome, indépendant de

bring about the ruin of the system. When the ideology of conservation was challenged, so too were the regionalist artistic expression and the teaching which confirmed it. Academism was dead and the imperatives of a more "contemporary art" were to be felt.

Once again, the "movement between polarities," between regionalism and internationalism, perceived by Charles C. Hill, throughout Canada during the thirties, was also felt in Quebec. Even without caring much about the painting of the Seven, which they hardly knew or which left them unmoved, the proponents of internationalism in Quebec were witnesses to a "national" trend, in the Quebec sense of the word, that only served to repel them. In other words, even without the Group of Seven, the dialectic between nationalism and internationalism would have taken place in Quebec. Had internationalism remained an exclusively "québécoise" preoccupation, Quebec painting might have been an autonomous phenomenon, independent from Canadian painting. Moreover Quebec regionalism, unlike that of the Seven which belonged to the preceding decade, is essentially a phenomenon of the thirties. This fact warrants an explanation since it leads us to an analysis of the problem from the perspective of time. What, in fact, is the relevance of the particular decade of concern in defining the specific contribution of Quebec to Canadian painting?

The disappearance of the pan-Canadian ideology underlying the art of the Seven may be explained by the social and economic climate created by the Depression years. In times of economic recession national projects are generally of lesser importance and social preoccupations come to the fore. Painting inevitably reflects this pendulum movement. Among other qualities, Charles C. Hill's text has the merit of demonstrating both the importance and the interest of Canadian painters in the field of social realism, a development paralleling that of their American colleagues.

la peinture canadienne, si l'internationalisme était resté une préoccupation exclusivement québécoise... On aura compris aussi que le régionalisme québécois, au contraire de celui des Sept qui appartient à la décennie précédente, est un phénomène des années trente. Ce fait mérite explication parce qu'il nous amène à examiner le problème sous l'angle du temps. En quoi la période choisie est-elle pertinente pour définir l'apport spécifique du Québec à la peinture canadienne de l'époque?

L'éclipse de l'idéologie pancanadienne, qui sous-tendait la peinture des Sept, peut s'expliquer par la conjoncture économique et sociale créée par la crise des années trente. En temps de récession économique, les projets nationaux passent habituellement au second plan et les préoccupations sociales prennent le dessus. La peinture n'est pas sans refléter ce mouvement de bascule. C'est un des mérites du texte de Charles C. Hill d'avoir montré l'importance et l'intérêt des peintres canadiens, opérant en parallèle avec leurs collègues américains, dans le champ du réalisme social.

Mais alors, la permanence du courant régionaliste québécois durant les années trente peut sembler paradoxale. Elle peut le sembler encore plus quand on se rend compte que le réalisme social n'a pas tenté au moins une partie des peintres francophones du Québec. Les quelques artistes montréalais qui produisent alors dans cette veine, comme Louis Muhlstock, Philip Surrey, ou même dans certaines de leurs oeuvres, Fritz Brandtner et Marian Scott sont tous anglophones.⁸ Faudrait-il en conclure que les artistes canadiens-français ne sont pas affectés par la crise économique, ou du moins que la "périodisation" imposée aux faits par l'historien est moins significative pour le Québec que pour le reste du Canada? Nous ne le croyons pas. Mais elle l'est d'une autre façon qu'il importe de définir exactement. La crise économique ouvre aux

In the light of this state of affairs the endurance of Quebec regionalism in the thirties may seem paradoxical. It may seem even more so when one takes into account the fact that social realism failed to attract even a portion of Francophone painters in Quebec. The few Montreal artists who worked in this vein such as Louis Muhlstock and Philip Surrey, or, at times, Fritz Brandtner and Marian Scott, were all Anglophones.⁸ Is it necessary, then, to conclude that French-Canadian artists were not affected by the Depression, or that the historian's interpretation of the facts in the context of this period is less significant for Quebec than for the rest of Canada? This is difficult to believe. The Depression was, however, significant in another way that should be clearly defined.

The economic crisis opened to English-speaking painters a new field for exploration, that of human relations, class conflicts and the destitution brought about by the economic crisis. It made the lyrical enthusiasm of the Group of Seven for the Precambrian Shield or the rivers of the North appear dated and even irresponsible. The hunt for new imagery conducted in a canoe amid the hostile wilderness now assumed a dilettantish quality in comparison with the social involvement of a Miller Brittain or a Louis Muhlstock. While it introduced into the art of English-speaking painters a new range of content, the Depression did not seem to affect either their normal channels of communication or the possibility of interaction between artists of similar preoccupation. Despite reduced budgets art institutions continued to operate and the English-speaking artist was still able to find galleries or museums where he could exhibit and, a receptive public. Furthermore, if his art did not always receive public support or if he was in financial difficulty, he could still find comfort and support in his colleagues. Charles C. Hill recalls in his catalogue how, during this period, the tradition of

peintres anglophones un champ neuf à explorer, celui des relations humaines, des conflits de classe, de la misère créée par la crise... Elle rend désuet ou même irresponsable l'enthousiasme lyrique des Sept pour le bouclier précambrien ou les rivières du Nord. La chasse aux images en canot d'écorce et en bravant les conditions hostiles de la grande nature paraît presque une activité de dilettante en comparaison avec l'engagement social d'un Miller Brittain ou d'un Louis Muhlstock. Introduisant une gamme nouvelle de contenu dans la peinture canadienne-anglaise, la crise ne semble cependant pas avoir affecté ni ses canaux normaux de diffusion, ni ses possibilités de regroupement entre artistes partageant les mêmes préoccupations. Même si elles doivent fonctionner avec des budgets réduits, les institutions d'art tiennent le coup et le peintre anglophone trouve encore une galerie ou un musée où exposer, un public à convaincre ou à servir. Bien plus, advenant que son art fasse quelque difficulté au public ou que la nécessité le presse trop, il trouve encore dans l'association avec ses pairs, le réconfort du coude à coude, l'appui du groupe. Charles C. Hill a rappelé comment tout au long de la période, on assiste dans la tradition de l'ancien groupe de Beaver Hall à des tentatives souvent heureuses de regroupement chez les peintres anglophones. Au Québec, le Groupe de l'Est et la S.A.C. seront les plus importants.

De ce double point de vue, la situation de l'artiste francophone non-régionaliste fait contraste. Il expérimente tout d'abord la profonde déstructuration des canaux traditionnels de diffusion provoquée par la crise. L'Eglise qui était la grande commanditaire de la peinture au Québec perd alors son rôle de premier plan. Comme par ailleurs le Québec francophone n'avait ni marchand de tableaux, ni le réseau profane des Galeries et des Musées pour la remplacer, il connaît un effondrement qui a des conséquences tragiques immédiates sur

the Beaver Hall Group was maintained and the attempts, often successful, to organize the English-speaking painters. In Quebec the major associations were the Eastern Group and the Contemporary Arts Society.

The situation of the non-regionalist Francophone artist is a study in contrast in at least two ways. First he experienced the serious disintegration of the traditional outlets for his work, brought about by the Depression. The Church which had been the great patron of the arts in Quebec now lost its role as leader. French Quebec had no art dealers and no network of art galleries and museums to take over the role once played by the Church. The collapse of this avenue had immediate, tragic repercussions on the careers of the painters. The best example of this situation is provided by Borduas' career during the thirties.

When his benefactors, Monsieur Olivier Maurault, p.s.s., and Ozias Leduc, sent him to Paris in late 1928 to study under Maurice Denis at the Ateliers d'art sacré, their intention had been to prepare him to take over the leadership in the field of religious decoration. Nobody then could have predicted the dire consequences of the economic crisis of the following year. Borduas experienced overtures of it when, having terminated the contracts of Rambucourt and Xivray (obtained through his friend Dubois), he had to return, unemployed, to Paris on Christmas Eve of 1929. When he could not get the anticipated scholarship from the Quebec government he was forced to come back to Canada at the beginning of the summer of 1930. By this time the Depression was at its peak and Borduas suffered many hardships. He hoped to find work as a church decorator, since he had been trained for it through both his occasional work with Ozias Leduc and his recent term at the Ateliers d'art sacré. On his return he was helped by Ozias Leduc who offered to work with him on the decoration of the Church of Saint-Ange in Lachine.

la carrière des peintres. Nul fait n'illustre mieux cette condition que la carrière de Borduas durant les années trente.

Quand ses bienfaiteurs, l'abbé Olivier Maurault, p.s.s. et Ozias Leduc l'envoient étudier aux Ateliers d'art sacré, à Paris, sous Maurice Denis à la fin de 1928, ils entendaient bien assurer la relève dans le domaine de la décoration religieuse. Nul ne pouvait prévoir alors les conséquences extrêmes de la crise économique de l'année suivante. Borduas en expérimente les premiers signes alors qu'encore en France, et après avoir épuisé les contrats de Rambucourt et de Xivray obtenus par son ami Pierre Dubois, il se voit contraint de revenir à Paris, sans travail, la veille de Noël 1929. N'obtenant pas de bourse comme il l'escomptait du gouvernement provincial, il doit revenir au Canada au début de l'été 1930. On est alors en pleine crise économique et Borduas va en éprouver toutes les duretés. Son intention est bien de trouver du travail comme décorateur d'église. Après tout, c'est pour cela qu'il se sent le mieux préparé, à la fois par ses collaborations épisodiques avec Ozias Leduc et par son récent passage aux Ateliers d'art sacré. A son arrivée, il reçoit l'aide d'Ozias Leduc qui lui offre de travailler avec lui au projet de l'église des Saints-Anges à Lachine. Au début de 1931, ce projet s'épuise à son tour. C'est alors que les vraies difficultés commencent pour Borduas. Il semble bien après le projet de Lachine s'être joint à l'équipe de Fortunat Rho, occupée à la réfection de l'intérieur de l'église Notre-Dame de Montréal. Il cherche à obtenir du travail de décorateur d'église pour l'été 1931, avec la firme italienne de Guido Nincheri, mais sans succès. Il se voit donc contraint à passer l'été à Saint-Hilaire chez son père, également sans travail. La confection d'une série de cartes historiques destinées au Chalet de la Montagne à Montréal l'occupe durant l'automne 1931 et un peu plus tard, les quatorze stations d'un chemin de croix pour l'église Saint-Michel de Rougemont, en-

At the beginning of 1931 this project in turn came to an end, and this is when his real difficulties began. It appears that for a while he joined Fortunat Rho's team which, at the time, was in the process of renovating the interior of the Church of Notre-Dame in Montreal. In the summer of 1931 he tried, unsuccessfully, to join the Italian firm of Guido Nincheri and was forced to spend the remainder of the summer in Saint-Hilaire with his unemployed father. The preparation of a series of historical maps for the Mountain Chalet in Montreal kept him busy during the Fall of 1931. Later he executed the fourteen Stations of the Way of the Cross for the Church of Saint-Michel, in Rougemont, another subcontract obtained through Ozias Leduc. Refusing to despair, in the spring of 1932 he conceived the project of a "mural decoration studio" and started canvassing parish priests and architects. A letter written to his old friend Ozias Leduc on the 23rd of August 1932 expressed the general tone of the period: "Ici (...) rien de nouveau et (je) continue à espérer désespérément."

His sketchbooks are full of notes taken in different churches where, no doubt, he intended to submit projects for mural decorations: Saint-Jean-de-la-Croix, Saint-Denis, Saint-Vincent-Ferrier... None of the projects of 1932 came to fruition. His brother, Adrien, very wisely suggested to him, in a letter of February 1st, 1933, that he wait:

... jusqu'à ce que les Curés aient un peu plus d'argent à consacrer au (sic) décoration de leur église.

He probably believed, as did everyone then, that once the Depression was over the Church councils would find money for church decoration. The truth is that the Church had already, and forever, lost its status as a major patron of the arts in Quebec. One could never return to the conditions which had existed before the Depression. Borduas was left with no other choice but that of teaching. Initially

core un sous-contrat que lui refile Ozias Leduc. Ne désespérant toujours pas, il forme au printemps 1932 le projet de fonder un "Atelier de décoration murale," offrant ses services aux curés et aux architectes. Le 23 août 1932, il écrit à son vieil ami Ozias Leduc, donnant le ton de toute cette période: "Ici (...) rien de nouveau et (je) continue à espérer désespérément."

On a retrouvé dans ses carnets de croquis toute une série de notes prises sur place dans des églises pour lesquelles il entendait sans doute proposer des projets de décoration murale: Saint-Jean-de-la-Croix, Saint-Denis, Saint-Vincent-Ferrier... Aucun de ces projets qui l'occupent à l'automne 1932 n'aboutiront. Philosophe, son frère Adrien, lui recommande, dans une lettre du 1er février 1933, d'attendre:

...Jusqu'à ce que les Curés aient un peu plus d'argent à consacrer au (sic) décoration de leur église.

Il croyait probablement comme tout le monde à l'époque qu'un coup la crise passée, les fabriques retrouveraient de l'argent à consacrer à la décoration de leur église. La vérité est que l'Eglise perd alors et définitivement son statut de grand commanditaire des arts au Québec. On ne reviendra plus jamais aux conditions d'avant la crise. Borduas n'a plus le choix. Le seul autre débouché qui lui reste est l'enseignement. Il s'y résout et à partir de ce moment accepte d'enseigner au collège Grasset d'abord, puis dans les écoles primaires ensuite. Ce n'est pas sans grande résistance intérieure qu'il s'engage sur cette voie. L'enseignement des arts n'avait jamais constitué un débouché exclusif pour les peintres canadiens-français, avant la fondation des Ecoles des beaux-arts. La crise et ses conséquences l'obligeaient à s'orienter dans cette voie.

Même résumé à grands traits comme nous venons de le faire, cette période de

he accepted a position at the Collège Grasset, and then taught elementary school. It was not without an intense inner struggle that he embarked upon this career. Teaching art had never been the exclusive domain of French-Canadian painters before the founding of Beaux-Arts schools. The Depression and its repercussions forced them into this avenue.

This period in Borduas' life, summarized in its essential character, is most significant. It exemplifies concretely the effects of the disappearance of traditional outlets upon painting in Quebec. Assuredly we do not claim that English-speaking painters of the period did not meet with equally difficult conditions. Charles C. Hill has recalled, for example, the hardships endured by Goodridge Roberts, to the detriment of his health in these same years. Generally speaking, however, the English-speaking painters who had never relied upon church commissions as a means of livelihood were not faced with losing a traditional source of patronage. The Art Association of Montreal, the National Gallery of Canada and the museums in Toronto and Western Canada held their own during the Depression. Although such painters as Jock MacDonald often had to turn to teaching as a last resort, at least they were not entering a career for which there were no existing models.

The economic crisis created another difficult set of circumstances for the non-regionalist painters in French Canada. It plunged them into an unprecedented isolation, a situation well-known to Borduas. Describing his life in the thirties, he wrote in his *Projections libérantes* (1949):

... dans un grand dénuement, sans amis pour suivre ma pensée et parler des formes d'art que j'aime, cherchant les raisons de l'impossible adaptation aux cadres de la société, les découvertes se poursui-

la vie de Borduas est significative. Elle montre dans un cas concret mais exemplaire ce qu'a signifié l'effondrement des canaux de diffusion traditionnels de la peinture au Québec. Certes nous ne prétendons pas que les peintres canadiens-anglais de la période ne connurent pas souvent des conditions aussi misérables que celles de Borduas à la même époque. Charles C. Hill a rappelé par exemple les conditions extrêmes que s'imposa au détriment de sa santé, Goodridge Roberts à ce moment. Mais la peinture canadienne-anglaise qui ne s'était jamais liée comme celle du Québec à la décoration religieuse ne perdait pas ses moyens de diffusion traditionnelle. La *Art Association of Montreal*, la Galerie Nationale, les musées de Toronto et de l'ouest du Canada tiennent le coup durant la crise. Même si les peintres — c'est le cas de Jock MacDonald — doivent souvent avoir recours à des activités de dépannage comme l'enseignement, il ne s'agissait pas pour eux d'adopter un profil de carrière pour lequel il n'existait pas de modèle préalable.

La crise économique a une autre conséquence extrême sur la condition des peintres non régionalistes du Canada français. Elle les plonge dans un isolement sans précédent. Borduas l'a bien vu. Décrivant sa situation durant les années trente, il écrivait dans ses *Projections libérantes* (1949):

...dans un grand dénuement, sans amis pour suivre ma pensée et parler des formes d'art que j'aime, cherchant les raisons de l'impossible adaptation aux cadres de la société, les découvertes se poursuivent: le fauvisme, le cubisme, le surréalisme.

Enfin, mais vers le terme de cette période seulement:

...des amis se présentent venus du fond de mon rêve: Maurice Gagnon, le père Carmel Brouillard, John Lyman et autres. Je sors lentement de l'isolement...

vent: le fauvisme, le cubisme, le surréalisme.

Finally, but only towards the end of this period:

...des amis se présentent venus du fond de mon rêve: Maurice Gagnon, le père Carmel Brouillard, John Lyman et autres. Je sors lentement de l'isolement...

This solitude saw Borduas haunted by the lure of exile, as if he were hoping to find elsewhere, anywhere in the world, a remedy for his "isolation" his "destitution." E. H. Turner has mentioned in the past one of the projects for exile of this period. In 1934, Borduas thought seriously of emigrating to Tahiti or the New Hebrides, following Gauguin's example. But in the autumn following his return from Paris he thought first of all of returning to France. In January of 1931 he was dreaming of South America or, perhaps, of a career as a muralist in New York. While Borduas was dreaming of exile, Pellán was in Paris, prolonging his stay indefinitely, with Quebec apparently not occupying his thoughts.

This isolation of French-Canadian painters is in sharp contrast with attempts on the part of English-speaking artists to group together, as was previously described, following Charles C. Hill's text.

This explains why the subject matter of Quebec painting seems to remain unchanged. The material conditions of non-regionalist painters were too extreme (or too existential) to enable them to view objectively the social conditions of the underprivileged classes and to engage in the pictorial activity of social realism. As an under-paid drawing teacher at the elementary level, or as a graphic artist at the lowest level in an advertising firm, or as an unsuccessful commercial artist, the French-Canadian painter was himself almost a proletarian. For him,

Cet isolement s'accompagne chez Borduas de la tentation de l'exil, comme s'il cherchait ailleurs, n'importe où dans le monde, remède à cet "isolement," à ce "dénouement." E. H. Turner avait signalé, dans le temps, un de ces projets d'exil. En 1934, Borduas songea sérieusement à émigrer à Tahiti ou dans les Nouvelles-Hébrides, à l'instar de Gauguin. Mais il avait pensé d'abord pouvoir revenir en France, dès l'automne qui suit son retour de Paris. En janvier 1931, on le surprend rêvant d'un exil en Amérique du sud ou d'une carrière de peintre muraliste à New-York. Et au moment où Borduas rêve d'exil, Pellan est à Paris, prolongeant indéfiniment son séjour, le Québec ne semblant pas occuper sa pensée.

Cet isolement des peintres canadiens-français fait donc contraste avec les tentatives de groupement qui caractérisent le monde pictural anglophone durant la période, comme nous l'avons rappelé plus haut, à la suite de Charles C. Hill.

On comprend dès lors pourquoi les contenus de la peinture québécoise pouvaient paraître demeurés inchangés. La condition faite aux peintres non régionalistes était trop extrême (ou trop existentielle) pour leur permettre de prendre une vue objective par rapport à la condition sociale des classes défavorisées et engager leur activité picturale dans le sens du réalisme social. Devenu petit professeur de dessin dans les écoles primaires, ou graphiste engagé à l'échelon le plus bas d'une firme publicitaire ou encore peintre commercial sans succès, le peintre canadien-français partageait presque la condition prolétarienne. Il n'avait pas envie d'en faire un sujet de tableau... Ce qui sollicite son imagination, c'est le vaste monde, hors de ghetto québécois où il étouffe. Il rêve de s'exiler. Du point de vue pictural, le renouvellement des formes le passionne davantage que l'exploration des contenus. L'école de Paris où s'est élaborée la grande dés-

this was no subject for a painting. His imagination was stirred by the wider world outside the suffocating ghetto of Quebec and he dreamed of exile. From the pictorial point of view he was more interested in new forms than in the exploration of content. The School of Paris, wherein originated the destructuralization of traditional forms, became the central pole of attraction. Pellan was deeply involved in the movement, experimenting with the most advanced theories of the School of Paris. Borduas visited the Impressionist and Fauvist exhibitions in the English galleries in Montreal. As the decade progressed so did the favour for Parisian avant-garde trends.

It was precisely at this time, towards the end of the thirties, that English-speaking painters developed a new concept of Canadian painting. John Lyman was the most important figure in this development. Charles C. Hill deserves praise for having emphasized the role of this artist who had understood that the concepts of the Seven were leading painting into a dead end:

The real Canadian scene is in the consciousness of Canadian painters, whatever the object of their thought.⁹

This statement proposed the liberation of painting in Canada from its prevailing subject matter and reduced the importance of its Canadian character to a secondary level of concern. Lyman believed that the time had come for Canadian painters to enter the international scene. It was urgent that painters become less preoccupied by subject matter and more concerned with style. Internationalism was therefore establishing itself as the second polarisation for Canadian painting.

Without a doubt, internationalism reflected a part of the aims of both Pellan and Borduas. Within the Quebec context, however, internationalism took

truction des formes traditionnelles de la peinture devient le principal pôle d'attraction. Pellan est alors au centre de la fournaise, s'intéressant aux formes les plus avancées de l'école de Paris. Borduas visite les expositions d'impressionnistes et de fauves qui passent dans les galeries anglaises de la Métropole. Plus on avance dans la période, plus la soif des avant-gardes parisiennes se fait intense.

Or c'est précisément à ce moment, vers la fin des années trente, que les peintres canadiens-anglais élaborent une nouvelle définition de la peinture canadienne. Le grand artisan du tournant qui se prend alors est sans contredit John Lyman. C'est un des mérites du texte de Charles C. Hill d'avoir mis sa personnalité en valeur. Lyman comprend que la peinture des Sept menait à une impasse:

The real Canadian scene is in the consciousness of Canadian painters, whatever the object of their thought.⁹

Cela revenait à libérer la peinture canadienne de son sujet de prédilection et de reporter le problème de son caractère canadien au second plan. Lyman croyait que le temps était venu pour les peintres canadiens d'entrer en compétition sur la scène internationale. Il s'imposait donc avant tout que la peinture cesse de se préoccuper du contenu pour s'intéresser au style. L'internationalisme devenait la seconde polarisation de la peinture canadienne.

Il ne fait pas de doute que l'internationalisme exprimait les visées de Pellan et de Borduas. Mais il ne les exprimait qu'en partie. Incarné dans la situation du Québec, l'internationalisme prenait un sens particulier. Il se présentait tout d'abord comme une contestation radicale de la vieille idéologie de conservation, dont il mettait en question les valeurs essentielles à commencer par la foi

on a special character. From the outset it presented itself as a radical challenge to the old ideology of conservation. It questioned such well-established values as the Catholic faith and rural custom, but not the French language. Above all, it corresponded to the rise of a new cultural ideology which was to dominate the coming decade: the ideology of "catching up" by which means Quebec was to advance its backward secular culture and place it in line with advanced concepts of "universal thought." Borduas gives an account of this situation in his manifesto, *Refus Global*:

...tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et dangers, éduqué sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable... Notre destin semble durement fixé.

In French Quebec internationalism had acquired a special meaning, differing from that which it held for English-speaking painters whose culture had not shared the same "destin... durement fixé."

For a while, it is true, the two visions of Lyman and Borduas seemed to coincide, but the common ground between the two had rested upon a misunderstanding. Consequently they broke off because Lyman could not accept the principles that underlay the *Refus Global*. For Lyman, Borduas' manifesto defined the internationalist direction which he envisaged for Canadian art in terms that reflected too exclusively the Quebec point of view. Lyman finally came to see Borduas as a sort of belated Romantic whose *Refus Global* was possessed solely of literary qualities. One can see why this should have been the case since Lyman's concerns were essentially stylistic while in the *Refus Global* these concerns received short shrift. For Borduas the central

catholique et les valeurs paysannes, sinon la langue française. Il correspondait surtout à la montée d'une nouvelle idéologie qui allait devenir dominante au moins du point de vue culturel dans la décennie suivante: "l'idéologie de rattrapage," par laquelle le Québec entendait rattraper son retard culturel séculaire et rejoindre les pointes avancées de la "pensée universelle." C'est la situation dont Borduas rend compte dans son manifeste *Refus Global*:

...tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, éduqué sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable (...), notre destin semble durement fixé.

L'internationalisme prenait donc un sens spécifique au Québec, différent de celui qu'il avait pour les peintres canadiens-anglais dont la culture n'avait pas partagé le même "destin (...) durement fixé."

Certes pour un temps, les deux visées, celle de Lyman et celle de Borduas, pourront sembler coïncider. Mais l'entente entre les deux hommes reposera sur un malentendu. Aussi la rupture de Borduas avec Lyman est provoquée précisément par l'impossibilité pour Lyman de partager profondément la contestation de *Refus Global*, texte qui exprime d'un point de vue trop exclusivement québécois pour son goût, l'orientation internationaliste qu'il avait voulu voir imprimer à l'art canadien en général. Lyman verra finalement en Borduas une espèce de "romantique attardé" et n'accordera au *Refus Global* de Borduas qu'une attention littéraire. On comprend pourquoi. Alors que pour Lyman le problème essentiel est un problème de style — celui de *Refus Global* n'offre guère d'attrait à ses yeux —, pour Borduas c'est un problème "engageant

problem lay in a total involvement with life, not simply his own, but that of society in general, as he was to explain to Lyman in his now famous letter breaking with the English-Canadian artist.

Thus there is a specifically Quebecois character to painting in Quebec in the thirties. This character was defined first of all on ideological grounds, but also along existential lines since the way of life for which the Quebec painters opted during that period was to influence the options chosen in the following years. This specific character helps define the particular contribution of Quebec to the development of Canadian painting in the thirties. The overall interpretation of the period as suggested by Charles C. Hill as a "movement between polarities" remains substantially accurate. The purpose of this essay has been simply to illustrate the dialectical position of Quebec within the historical development of Canadian painting.

François-M. Gagnon
Département d'histoire de l'art
Université de Montréal, Qué.

Notes:

¹ See Charles C. Hill, "Canadian Painting in the Thirties" (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1975), *A Quebec Farm* (1930), or *Winter, Charlevoix County* (c. 1933), respectively; pp. 33, 34.

² It would be interesting to study the reception accorded to the painting of the Seven by critics in Quebec and, more generally, by the Francophone public in Quebec. To our knowledge such a study has not been made, to this date. The theme promises a wealth of information.

³ The myth of an essentially rural New-France was born in the nineteenth century, as our stronger historians, notably Michel Brunet and Marcel Trudel, have shown.

⁴ S. N. "Année active en vue de l'École des beaux-arts," *Le Canada* (Montréal), October 20, 1927.

⁵ "Notre École des beaux-arts doit être canadienne," *La Presse* (Montréal), May 5, 1930.

la vie entière," non seulement la sienne, mais celle de toute une société, comme il l'écrira à Lyman lui-même dans sa célèbre lettre de rupture avec le peintre canadien-anglais.

Il y a donc une spécificité québécoise de la peinture au Québec durant les années trente. Cette spécificité est d'abord idéologique mais elle est aussi existentielle, puisque la vie que les peintres du Québec ont mené durant ce temps a été significative pour les options prises par la suite. Cette spécificité permet de comprendre l'originalité de l'apport québécois dans le développement de la peinture canadienne des années trente. L'interprétation d'ensemble de la période proposée par Charles C. Hill comme "mouvement entre des polarisations" demeure substantiellement exacte. Nous avons seulement voulu montrer la position dialectique du Québec, dans le développement historique de la peinture canadienne.

François-M. Gagnon
Département d'Histoire de l'Art
Université de Montréal, Qué.

Notes:

¹ Voir dans le présent catalogue, *Une ferme du Québec* (1930) ou *Hiver, Compté Charlevoix* (c. 1933), respectivement p. 33 et p. 34.

² Il serait intéressant d'étudier comment la peinture des Sept fut accueillie par la critique québécoise et plus généralement par le public québécois francophone. A notre connaissance, cette étude n'a jamais été faite. Le thème promet d'être riche d'enseignement.

³ Le mythe d'une Nouvelle-France essentiellement agricole est né au dix-neuvième siècle, comme nos meilleurs historiens l'ont montré, Michel Brunet et Marcel Trudel notamment.

⁴ S.n. "Année active en vue de l'Ecole des beaux-arts," *Le Canada* (Montréal), 20 octobre 1927.

⁵ "Notre Ecole des beaux-arts doit être canadienne," *La Presse* (Montréal), 5 mai 1930.

⁶ "L'art canadien et l'école d'art canadien," *Le Devoir* (Montréal), 26 janvier 1931.

⁷ R. Rumilly, "Entrevue avec M. Charles Maillard, directeur de l'Ecole des beaux-arts," *La Petite Revue*, novembre 1934, pp. 222-23.

⁸ On pourrait nous opposer la peinture de Jean-Paul Lemieux à l'époque. Mais la peinture de Lemieux n'a pas le côté contestataire de celle de Brandtner par exemple. Elle ne constitue tout au plus qu'une forme anecdotique de la peinture régionaliste.

⁹ John Lyman, "Art," *The Montrealer*, 1er février 1938, cité par C. C. Hill, *op. cit.*, p. 11 et n. 4.

⁶ "L'art canadien et l'école d'art canadien," *Le Devoir* (Montreal), January 26, 1931.

⁷ R. Rumilly, "Entrevue avec Charles Maillard, directeur de l'Ecole des beaux-arts," *La Petite revue*, November 1934, pp. 222-23.

⁸ Jean-Paul Lemieux' painting could not be included as a part of this group; his painting does not, for example, have the social implications of Brandtner's. It is, in the main, an anecdotal form of regionalism.

⁹ John Lyman, "Art," *The Montrealer*, February 1, 1938: quoted by C. C. Hill, *op. cit.*, p. 11 and footnote 4.

(Translation provided by:
Mme Camille Létorneau
Translator, Montreal Museum of Fine
Arts, Montreal, Que.
and
M. Jean-Paul Baril
Professeur de Français
Cégep Vanier, Montréal, Qué.)