



Studies in Canadian Art,
Architecture and the
Decorative Arts

Études en art,
architecture et arts
décoratifs canadiens

Volume XXXII:1

2011

Address | Adresse :
Concordia University | Université Concordia
1455, boul. de Maisonneuve West, EV-3.819
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
(514) 848-2424, ext. 4699
jcah@alcor.concordia.ca
<http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

Journal of Canadian Art History is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), the Canadian Association of Learned Journals and the Conference of Historical Journals. This publication is listed in numerous indices.

Design | Maquette :
Garet Markvoort, zijn digital

Copy-editing | Révision des textes :
Élise Bonnette, Mairi Robertson,
Denis Longchamps

Translation | Traduction :
Élise Bonnette, Peter Feldstein,
Zoë Tousignant

Back issues of the *Journal of Canadian Art History* are available at the following address:
Journal of Canadian Art History
Concordia University
1455 de Maisonneuve West, EV-3.819
Montreal, Quebec, H3G 1M8
or jcah@alcor.concordia.ca
or <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

Printed in Canada | Imprimé au Canada
ISSN 0315-4297

Subscription Rate | Tarif d'abonnement :
1 year subscription | Abonnement pour 1 an :
28 \$ individuals | individus
35 \$ institutional | institutions
Outside Canada | L'étranger
40 \$ US individuals | individus
50 \$ US institutional | institutions

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), de l'Association canadienne des revues savantes et de la Conference of Historical Journals. Cette revue est répertoriée dans de nombreux index.

Printer | Imprimeur :
Marquis Imprimeur Inc.

Cover | Couverture :
Detail, Paul-Émile Borduas, *Allegro furioso*, 1949. (Photo: Heffel Fine Art Auction House)
Détail, Paul-Émile Borduas, *Allegro furioso*, 1949. (Photo : La Maison Heffel de vente aux enchères de beaux-arts)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles à l'adresse suivante :
Annales d'histoire de l'art canadien
Université Concordia
1455, boul. de Maisonneuve ouest, EV-3.819
Montréal (Québec) H3G 1M8
ou jcah@alcor.concordia.ca
ou <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

Deposited with | Dépôt légal :
Library and Archives Canada | Bibliothèque et Archives Canada
Bibliothèque et archives nationales du Québec

The *Journal of Canadian Art History* is published by subscription, with the generous support of the Faculty of Fine Arts, Concordia University; the Concordia University Research Chair in Art History; and the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art History.

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est publiée par l'abonnement, avec le généreux soutien de la Faculté des beaux-arts, Université Concordia ; l'Université Concordia Chaire de recherche en histoire de l'art ; et l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky.

Publisher | Éditrice :
Sandra Paikowsky

Editor-in-chief | Rédactrice en chef :
Martha Langford

Editorial Board | Comité de rédaction :
Brian Foss, Carleton University (Chair/Président)
Sandra Alfoldy, NSCAD University
Olivier Asselin, Université de Montréal
Mark Cheetham, University of Toronto
François-Marc Gagnon, Concordia University
Dominic Hardy, Université du Québec à Montréal
Kristina Huneault, Concordia University
Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal
John O'Brian, University of British Columbia
Sandra Paikowsky, Concordia University
Didier Prioul, Université Laval
Sherry Farrell Racette, University of Manitoba
Joan Schwartz, Queen's University
Geoffrey Simmins, University of Calgary
Johanne Sloan, Concordia University
Jayne Wark, NSCAD University
Anne Whitelaw, Concordia University

Editorial Assistant | Adjointe à la rédaction :
Brenda Dionne Hutchinson

EDITORIAL | ÉDITORIAL 6

Martha Langford

GUEST EDITORIAL: HONOURING FRANÇOIS-MARC GAGNON |
ÉDITORIAL INVITÉ : HOMMAGE À FRANÇOIS-MARC GAGNON 8

Sandra Paikowsky

ARTICLES

Autobiographie critique et analyse de l'œuvre | 15
Critical Autobiography and Analysis of the Work | 33
François-Marc Gagnon

Mortgaging Canada: George Reid's *Mortgaging the Homestead* and
the 1891 Federal Election | 49
Charles Hill

La Rue Saint-Denis, au cœur de la modernité francophone montréalaise | 63
Esther Trépanier

Lawren S. Harris's *Self-Portrait*: Critical Milestone on a
Remarkable Human Journey | 93
Dennis Reid

Quitter le maître, accomplir sa différence : les voies divergentes
de Borduas et Alleyn | 113
Gilles Lapointe

BIOGRAPHICAL NOTES | NOTICES BIOGRAPHIQUES 140

SUBMISSION GUIDELINES | LIGNES DIRECTRICES 142

Originality is perhaps an exhausted concept, but I would be derelict in my responsibilities as editor-in-chief of the *Journal of Canadian Art History* were I not to list the ‘firsts’ represented by this issue.

First of these is the *Journal*’s recognition of a Canadian art historian through the commissioning of a series of articles honouring his contributions to the field. This model is, of course, the *Festschrift*, a collection of original essays published in celebration of a scholar whose work has not only informed, but inspired his colleagues and students. Being scholars, we write “in honour of ...” but this serious tone does not mute the expressions of pride, pleasure, and just plain good luck at having in our midst a scholar of the intellectual quality and critical penetration of François-Marc Gagnon. A *Festschrift* normally marks a milestone in the career of the honouree. This one comes as François-Marc Gagnon completes his tenure as founding director of the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, having graciously accepted to continue his association with the Institute as its distinguished research fellow. We can expect more to celebrate as he completes two major publications and irrepressibly, as we know him, invests himself further in the work he loves.

Another first, this one for the direction of the *Journal*, is the possibility of a guest-edited thematic issue becoming a reality. This issue, I have to admit, is something of an inside job. Its conception and writing were well advanced before I came on the scene and it has been brought to fruition by none other than Sandra Paikowsky, co-founder of the *Journal* and its editor until 2010. Her guest editorial sets out the principles of her project, notably its emphasis on a single work of art as the springboard for research and reflection. Devotees of the *Journal* will no doubt share my view that the participants’ responses to Sandra Paikowsky’s invitation also honour her extraordinary contribution to Canadian art history. For my part, I thank her, on both intellectual and practical grounds. No incoming editor could hope for a warmer welcome than two guest-edited issues in the works. I did say ‘two’, since this is the ‘first’ of two issues in honour of François-Marc Gagnon, the second to follow in spring 2012. The celebration begins, and it will continue.

Martha Langford

Le concept d'originalité est peut-être parfois utilisé de manière abusive, mais je négligerais mon devoir de rédactrice en chef des *Annales d'histoire de l'art canadien* si je ne mentionnais les « premières » que l'on retrouve dans ce numéro. En premier lieu, les *Annales* reconnaissent, à travers une série d'articles commandés, la contribution d'un historien de l'art canadien à cette discipline. Il s'agit, évidemment, des *Mélanges*, recueil d'essais originaux en hommage à un érudit dont l'œuvre a non seulement informé mais aussi inspiré ses collègues et étudiants. Comme nous sommes des universitaires, nous disons « en hommage à ... », mais ce ton sérieux n'atténue pas les expressions de fierté, de plaisir et simplement de chance de pouvoir compter parmi nous un intellectuel de haut calibre doté d'un profond sens critique dans la personne de François-Marc Gagnon. Les *Mélanges* soulignent ordinairement une étape dans la carrière de la personne qu'on honore. Ceux-ci arrivent au moment où François-Marc Gagnon quitte ses fonctions de directeur fondateur de l'Institut de recherches en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky, après avoir gracieusement accepté de demeurer associé à l'Institut en tant que chercheur émérite. Nous pouvons nous attendre à avoir d'autres contributions à célébrer alors qu'il termine deux ouvrages importants et que, le connaissant, il ne pourra s'empêcher de s'investir encore plus dans un travail qu'il aime.

Une autre première, qui concerne cette fois la direction des *Annales*, est la possibilité de réaliser un numéro à thème sous la direction d'un rédacteur invité. Le présent numéro, je dois l'avouer, est en quelque sorte une production interne. Sa conception et sa rédaction étaient déjà bien avancées lorsque je me suis jointe à l'équipe éditoriale, et avaient été réalisées par nulle autre que Sandra Paikowsky, co-fondatrice des *Annales* et rédactrice en chef jusqu'à 2010. Son éditorial invité pose les principes de son projet, particulièrement l'accent mis sur une œuvre d'art unique comme tremplin pour la recherche et la réflexion. Les fidèles lecteurs des *Annales* conviendront sans nul doute avec moi que les réponses à l'invitation de Sandra Paikowsky sont aussi un hommage à sa contribution extraordinaire à l'histoire de l'art canadien. Pour ma part, je la remercie pour des raisons à la fois intellectuelles et pratiques. Aucun rédacteur en chef nouvellement arrivé ne pouvait espérer un accueil plus chaleureux que d'avoir déjà deux numéros en cours de réalisation. Je dis « deux », car le présent numéro est le premier de deux en hommage à François-Marc Gagnon, le second devant paraître au printemps 2012. La célébration ne fait que commencer.

Martha Langford

Traduction : Élise Bonnette

This issue of the *Journal of Canadian Art History* and another to be published in 2012 celebrate the career of the eminent art historian François-Marc Gagnon. The texts constitute a *Festschrift* in honour of his direct and indirect contributions to Canadian art history, whether through his own numerous writings or through the work produced by two generations of Canadian scholars, who have been inspired by the brilliance of his ideas and the relentlessness of his devotion to our discipline. For many of us, he is and will always remain the very image of a mentor. It is impossible to satisfactorily summarize his professional career in Canadian art history that began over forty years ago. A mere overview of François-Marc's accomplishments – his teaching in Montreal, Quebec, Ottawa and Israel, his public lectures and scholarly conferences nationally and internationally, his awards and prizes, his many advisory positions, his curatorial work, and his wide-ranging publications – would constitute a substantial text on its own. The second part of this *Festschrift*, however, will make one contribution to his unwritten biography by publishing a detailed bibliography of his almost three hundred texts, from his early art reviews in Montreal newspapers to his new books that will have appeared by 2012.

The idea of putting together a collection of commissioned articles in honour of François-Marc Gagnon came to me several years ago. In the midst of reading a *Festschrift* dedicated to a European art historian, I realized that we had never accorded a similar mark of respect to an historian of Canadian art, let alone an art historian who was Canadian. It was patently obvious to me that François-Marc Gagnon deserved and was due a celebratory publication. Because he was one of the members of the *Journal's* original editorial board and had also given our periodical its French-language title, it seemed most appropriate that the *Journal* be associated with the project. This resolve sent me to the library to peruse dozens of *Festschriften* in various disciplines to get a better idea of the paths that others had taken for a similar project. Needless to say, there were endless ways to consider the proposed contents of such a publication – by theme, by period, by geography, and the list goes on – regardless of the scholarly sphere. (The choice of contributors seemed more obvious: seasoned scholars, former students, long-time colleagues, and so forth.) Despite the plethora of scholarly ways and means that the *Journal* could replicate in its *Festschrift*, none felt perfectly attuned to the breadth of François-Marc's Gagnon considerations of Canadian art history.

Having read his writings and listened to his talks over several decades, I felt that one distinguishing feature of his scholarship was his great respect for the art object. Whether it was the starting point or the central focus, the work of art never lost its pride of place. Ironically, this is even true of

Ce numéro des *Annales d'histoire de l'art canadien*, ainsi qu'un autre à venir en 2012, célèbre la carrière d'un éminent historien de l'art, François-Marc Gagnon. Les textes composent des *Mélanges* en l'honneur de sa contribution directe et indirecte à l'histoire de l'art, que ce soit à travers ses nombreux écrits ou par le travail accompli par deux générations d'historiens de l'art canadien inspirés par sa brillante érudition et son zèle constant pour notre discipline. Pour plusieurs d'entre nous, il est et sera toujours l'image même d'un mentor. Il est impossible de résumer de façon satisfaisante une carrière professionnelle d'historien de l'art canadien qui a débuté il y a plus de quarante ans. Un simple aperçu des réalisations de François-Marc – son enseignement à Montréal, à Québec, à Ottawa et en Israël, ses conférences publiques et discours savants, au pays et à l'étranger, les récompenses et prix qu'il a reçus, ses nombreux postes de conseiller, son travail de curateur et le vaste éventail de ses publications – constituerait en soi un texte substantiel. La seconde partie de ces *Mélanges* apportera cependant une contribution à sa biographie inédite, grâce à la publication d'une bibliographie détaillée de presque trois cents textes de lui, depuis ses premières recensions dans des journaux montréalais jusqu'à ses livres plus récents qui auront été publiés en 2012.

L'idée de réunir une collection d'articles commandés en l'honneur de François-Marc Gagnon m'est venue il y a plusieurs années. Alors que je lisais des *Mélanges* dédiés à un historien de l'art européen, je me suis rendu compte que nous n'avions jamais accordé une telle marque de respect à un historien de l'art canadien, encore moins à un historien de l'art qui, de plus, était canadien. Il était évident pour moi que François-Marc Gagnon méritait depuis longtemps une publication en son honneur. Parce qu'il avait fait partie du premier comité éditorial des *Annales* et aussi parce qu'il avait donné à la revue son titre français, il semblait d'autant plus approprié d'associer les *Annales* à ce projet. Cette décision m'a poussée à aller consulter dans les bibliothèques des douzaines de *Festschriften* dans diverses disciplines, pour avoir une meilleure idée des orientations que d'autres avaient prises pour réaliser un projet semblable. Il va sans dire qu'il y avait un nombre incalculable de façons d'imaginer ce que serait le contenu d'une telle publication – par thème, période, géographie, et la liste s'allonge – indépendamment de la sphère universitaire. (Le choix des auteurs paraissait plus évident : universitaires chevronnés, anciens étudiants, collègues de longue date, et ainsi de suite.) En dépit de la pléthore de moyens savants que les *Annales* auraient pu adopter pour leurs *Mélanges*, aucun ne paraissait parfaitement adapté à l'ampleur des considérations de François-Marc Gagnon sur l'histoire de l'art canadien.

Après avoir lu ses écrits et écouté ses conférences pendant plusieurs décennies, il me semblait qu'une caractéristique déterminante de son travail intellectuel était son grand respect pour l'objet d'art. Que ce soit comme point

his very recent publication, *Jean Berger, peintre et complice?*, though Berger's artwork has never been discovered. François-Marc Gagnon's interests covered Canadian and international art of the past and the present, and his scholarly approach involved such a broad but cohesive interlace of methods, from within and without art history. So it seemed only natural that the contributors to the *Festschrift* enjoy the same openness in their own choice of subject or theme in Canadian art history. All that I asked was that a particular work of Canadian art should initiate the discussion; the rest was up to the author. I drew up a list of potential contributors and then sought the honouree's approval and advice, emphasizing that this publication was to be a celebration and we could plan the party as we pleased.

This first part of the *Festschrift* reflects François-Marc Gagnon's enormous contribution to Canadian art history in several ways. All of the authors have enjoyed a close association with him over many years and in various activities – teaching, conferences, publications, and exhibitions. At the same time, the content of their articles references the diversity of ideas that we have come to expect from François-Marc Gagnon himself. His autobiographical text gives us some indication of where all of that came from, and how it has shaped his life and thought. Each of the other articles, like François-Marc Gagnon's own writing, demonstrates the interdependency of art and context. Charles Hill's positioning of George Reid's "mortgage" paintings within the plots of Canadian politics has a subtle relationship to Esther Trépanier's analysis of Adrien Hébert's painting *La Rue Saint-Denis* in light of the eponymous street itself, its symbolic role in the intellectual life of Montreal, and its definitions of modernity. The personal context of art works is the backstory for Dennis Reid's analysis of Lawren Harris's unusual self-portrait and its metaphorical meaning within the artist's psychological life. Similarly, Gilles Lapointe's layering of the relationship of Ozias Leduc and Borduas onto that of Jean Paul Lemieux and Edmund Alleyn shows the often-contradictory effects of mentorship in the intellectual and creative life of an artist. Each of these studies honours the discipline of Canadian art history and each in its individual way, honours the achievements of François-Marc Gagnon.

Sandra Paikowsky

de départ ou sujet principal, l'œuvre d'art occupait toujours la place d'honneur. Ironiquement, cela est vrai même de sa très récente publication, *Jean Berger, peintre et complice?* bien que la production artistique de Berger n'ait jamais été découverte. François-Marc Gagnon s'intéressait à l'art canadien et international, passé et présent, et son approche intellectuelle était faite d'un réseau large mais cohérent de méthodes internes ou externes à l'histoire de l'art. Il semblait donc naturel que les collaborateurs aux *Mélanges* jouissent de la même ouverture dans le choix du sujet ou du thème en histoire de l'art canadien. Tout ce que je demandais, c'était qu'une œuvre particulière suscite une discussion. Le reste était l'affaire de l'auteur. J'ai établi une liste de collaborateurs potentiels puis j'ai sollicité l'approbation et les conseils de celui que nous voulions honorer, en soulignant que ce numéro devait être une célébration et que nous pouvions organiser la fête à notre goût.

Cette première partie des *Mélanges* reflète l'immense et diverse contribution de François-Marc à l'histoire de l'art canadien. Tous les auteurs ont eu le privilège d'être ses proches associés dans diverses activités – enseignement, conférences, publications, expositions – pendant plusieurs années. En même temps, le contenu de leurs articles renvoie à la diversité d'idées que nous avons appris à attendre de François-Marc Gagnon. Son texte autobiographique nous montre comment tout cela est venu et a formé sa vie et sa pensée. Chacun des autres articles, comme le texte de François-Marc Gagnon lui-même, montre l'interdépendance entre l'art et le contexte. La place que Charles Hill accorde aux tableaux sur les « hypothèques » de George Reid dans les intrigues politiques canadiennes a un rapport subtil avec l'analyse que fait Esther Trépanier du tableau d'Adrien Hébert *La Rue Saint-Denis*, à la lumière de la rue éponyme elle-même, de son rôle symbolique dans la vie intellectuelle de Montréal et de ses définitions de la modernité. Le contexte personnel de l'œuvre d'art est l'arrière-plan de l'analyse que fait Dennis Reid de l'autoportrait inusité de Lawren Harris et de sa signification métaphorique à l'intérieur de la vie psychologique de l'artiste. De même, en superposant les relations entre Ozias Leduc et Borduas et celles qui existaient entre Jean Paul Lemieux et Edmund Alleyn, Gilles Lapointe montre les effets souvent contradictoires du mentorat dans la vie intellectuelle et créatrice d'un artiste. Chacune de ces études est un hommage à la discipline de l'histoire de l'art canadien et chacune, à sa manière, est un hommage aux réalisations de François-Marc Gagnon.

Sandra Paikowsky

Traduction : Élise Bonnette

Un tableau de Borduas semblait un choix obvie pour orner la couverture de ce numéro special des *Annales d'histoire de l'art canadien* – j'ai toujours eu un peu de peine à l'appeler les *Annales* – qui m'était sinon consacré, du moins offert en hommage en deux parties. Après tout, Borduas a occupé et occupe encore une grande part de ma vie consciente. Mais quel tableau ? C'est alors que je me posais cette question que le hasard mit sur ma route cet extraordinaire *Allegro furioso*, un tableau de 1949, complètement inconnu, même pas mentionné dans les documents Borduas, et tout récemment sorti de l'ombre d'une collection privée. En 1949, Borduas avait toutes les raisons de se sentir allegro et furioso. Son renvoi de l'École du meuble l'année précédente, à la suite de la publication du manifeste *Refus global*, lui avait donné autant de motifs de fustiger l'institution et de dénoncer son injustice que de liberté personnelle. « Enfin libre de peindre! », déclarait-il au seuil de ses *Projections libérantes*, également de 1949. Il m'a semblé qu'au soir de ma vie, je comprenais mieux qu'elle aura été ainsi faite de fureur et d'allégresse, moins de la première, beaucoup plus de la seconde, peut-être, mais tout de même ! Sans compter le plaisir de partager cette découverte d'*Allegro furioso*.

It seemed to me that a painting by Borduas was the obvious choice for the cover of this special issue of the *Journal of Canadian Art History*, which if not devoted to me, is a two-part *Festschrift* offered in homage. After all these years, Borduas still occupies a huge part of my conscious life. But which picture to choose? I was asking myself this question when by pure chance I came across the extraordinary *Allegro furioso* of 1949, a completely unknown painting, not even mentioned in the Borduas's papers, and only recently emerging from the shadows of a private collection. In 1949, Borduas was fully justified in feeling both *allegro* and *furioso*. Having been dismissed from the École du meuble the previous year because of the publication of his manifesto *Refus global*, he had every right to condemn the institution and denounce its injustice. At the same time, he found a new personal freedom: "At last free to paint!" he wrote in *Projections libérantes*, published the same year as our painting. It seems to me, having reached a certain age, I can now better understand that life is a mixture of anger and joy, with less of the former and much more of the latter – at least in my case. An added joy is the pleasure of sharing this discovery of *Allegro furioso*.

François-Marc Gagnon



Paul-Émile Borduas, *Allegro furioso*, 1949, huile sur toile / oil on canvas, 71.1 x 62.9 cm. (Photo : La Maison Heffel de vente aux enchères de beaux-arts / Heffel Fine Art Auction House)



François-Marc et Pnina Gagnon à Haïfa, Israël, en 1974. | François-Marc and Pnina Gagnon, Haifa, Israel, in 1974. (Photo : Toutes les images courtoisie de l'auteur / All images courtesy of the author)

Autobiographie critique et analyse de l'œuvre

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Je suis né dans la potion magique, pour ainsi dire. Mes parents avaient habité à Paris pendant trois ans, où mon père, Maurice Gagnon (1904–1956), avait fait ses études d'histoire de l'art en Sorbonne, où il avait eu Henri Focillon pour maître. Sa carrière, cependant, l'avait orienté plutôt vers la critique d'art que vers l'histoire de l'art proprement dite. Je suis né le 18 juin 1935 et notre famille est revenue à Montréal trois semaines plus tard. Mais, en même temps, c'est ce qui explique qu'en famille, nous étions en contact avec « l'art vivant ». J'ai raconté ailleurs que mon premier souvenir d'enfance nous amenait chez les Borduas. Nous avions hébergé chez nous Fernand Léger (1881–1955), lors de son passage à Montréal en 1944. Une nuit, Charles Daudelin (1920–2001) avait dessiné deux immenses personnages sur le mur de notre salon. Je me souviens encore de Louis Muhlstock (1904–2001) nous faisant le truc du bras détaché, pour notre plus grande frayeur à nous les enfants. Éloi de Grandmont était un habitué de la maison.

J'ai hérité de cette ascendance paternelle l'idée que l'art moderne est un combat. Il fallait l'opposer à toutes ces vieilles idées dépassées, comme le régionalisme, le traditionalisme, l'académisme, et défendre l'« art vivant » contre ses détracteurs. Nous avions nos têtes de turc : au premier rang, Charles Maillard, le directeur de l'École des Beaux-Arts, avec Clarence A. Gagnon (1881–1942), Marc-Aurèle Fortin (1888–1970), et aussi quelques peintres jugés « mauvais », comme tous les peintres du terroir. J'ai gardé cette habitude, même si le chanoine Groulx a pris la place de Maillard dans mes écrits ou conférences.

J'ai aussi voulu me démarquer de la prose paternelle. On s'était mis en tête – cela s'applique aussi bien à Marcel Parizeau, à Robert Élie ou à Charles Doyon, les meilleurs critiques du temps –, que la façon la plus efficace de défendre les peintres « surréalistes » était d'adopter sinon l'écriture automatique, du moins un style lyrique plus proche de la poésie que de la description formelle. La prose qui en résultait avait le très souhaitable effet de mettre en rogne les critiques obtus comme René Bergeron ou François Rinfret, pour qui une toile abstraite était « une série de petits carrés rouges sur fond vert ». Mais, par ailleurs, il faut bien le dire, cette prose échevelée et polémique n'était pas toujours très informative. Depuis, nous sommes passés

à l'école du formalisme greenbergien, de la sémiologie, de la sociologie et de la psychanalyse . . . Nos disciples en sont aux *cultural studies*, à l'approche féministe et autres approches encore plus avancées. Beaucoup de chemin a été parcouru, mais il n'en reste pas moins que le combat de l'art moderne (ou postmoderne) est toujours aussi vif. Il n'y a pas si longtemps, on attaquait l'art abstrait comme une vogue qui allait passer.

Je dois dire un mot sur ma mère Lola Beauséjour. Sa nature l'avait portée vers la philosophie et la vie spirituelle. Elle avait suivi, à Ottawa, les cours du père Louis Lachance, o.p., puis plus tard, à Montréal, ceux du père Louis-Marie Régis, o.p. et avait fait des lectures dans Jacques Maritain et Étienne Gilson, sinon directement dans la *Somme* de saint Thomas d'Aquin, toujours en latin à l'époque. Paul-Émile Borduas (1905–1960) avait beaucoup de respect pour son intelligence et aimait discuter « matière et forme » avec elle. On connaît le *Portrait de Madame G.* (1941), qui est maintenant au Musée des beaux-arts de Montréal. Je dois probablement à ma mère mes récents retours à la philosophie : non celle de Thomas d'Aquin, dois-je dire, mais celle de Nietzsche, Sartre, Heidegger, Derrida . . .

Mais, bien avant cela, c'est certainement sous son influence que je m'orientai tout d'abord sur la voie spirituelle et, avec une belle inconscience de jeune homme, entrai chez les dominicains à l'âge de 18 ans.

Cela devait occuper douze ans de ma vie. Il y a eu des époques où je m'en suis voulu amèrement de cette flambée mystique, prêt à considérer l'aventure entière comme une colossale perte de temps. N'avais-je pas été coupé du « monde », comme on disait dans ce milieu, durant la plus grande partie des années cinquante et le début des années soixante ? Certes, on pouvait, à Ottawa, où je fis mes études en théologie, profiter des ressources de la Galerie nationale. Mon confrère Van der Heyden et moi y discussions fort sur des problèmes d'art et de morale. Je me souviens qu'un Picasso de la collection Zacks, représentant l'ombre portée d'un personnage masculin sur un corps de femme nue, nous avait fait problème !

Avec l'âge, je suis devenu moins sévère sur ce que je suis maintenant tenté d'appeler mon détour par la religion. J'ai eu la chance d'y avoir rencontré des maîtres exceptionnels qui m'ont appris à penser et pour lesquels ma reconnaissance est infinie.

Je veux parler des pères Pierre Letellier et Jean-Paul Audet, l'un et l'autre malheureusement décédés maintenant. Pierre Letellier, avec lequel je suis resté lié toute ma vie, nous avait donné un merveilleux cours sur la réforme protestante. Il arrivait en classe avec une pile de livres et donnait l'impression d'improviser devant nous son énorme savoir. Ce qui en ressortait, c'était une image nuancée et complexe du protestantisme. La figure de Luther se dégageait des stéréotypes antiprotestants qui couraient chez les catholiques.

D'Allemagne, nous passions à l'Angleterre où ce fils d'un dentiste d'Ottawa, parfaitement bilingue, se sentait encore plus à l'aise. On lui avait aussi collé le *Traité des anges*, dont probablement personne ne voulait, et il avait réussi à en faire un merveilleux exercice de méthode en théologie. Il faut dire qu'à la fin de ses analyses, il n'en restait que quelques plumes . . . de ses anges !

Jean-Paul Audet était un exégète de tout premier ordre. Ses cours d'exégèse paulinienne devraient être publiés. Il aurait été surpris sans doute de se retrouver en compagnie d'Alain Badiou ou de Giorgio Agamben, deux philosophes contemporains qui ont écrit sur saint Paul. Mon ex-confrère devenu psychanalyste et bouddhiste, Pierre Pelletier, en a très bien écrit.

On pourrait dire que la première chose que Jean-Paul Audet nous apprit, fut à lire les textes [. . .]

Un des traits les plus caractéristiques de l'enseignement de Jean-Paul concernait les genres littéraires : récit, proverbe, discours prophétique, «instruction», eucharistie, conseil sapientiel, légende, etc. . . .

Outre le souci du genre littéraire, il nous incitait à déceler «l'intention de l'auteur» et à bien repérer «la pointe du texte» . . . Il fallait toujours et surtout re-situer le texte dans son contexte géographique, culturel, sociopolitique, avec le souci de l'«équilibre de la foi».

Je ne saurais mieux dire. Dans mes recherches en art canadien, cette considération des « genres littéraires », des « intentions de l'auteur » et de leur « mise en œuvre » s'appliquait au premier chef aux documents écrits entourant les œuvres. On ne peut traiter de la même façon un article de journal, une lettre à un collectionneur ou le texte d'un manifeste. Chaque fois, il est important de situer le texte dans son contexte (localisation, chronologie) et lui faire dire ce qu'il disait, ni plus ni moins. Ma *Chronique du mouvement automatiste québécois* est une application directe de l'enseignement du père Audet et c'est la raison pour laquelle les « documents » y prennent tant de place.

Mais on pouvait se poser le même genre de questions à propos des œuvres. Quelle était leur intention ? Comment cette intention était-elle mise en œuvre ? Ne parle-t-on pas de genres picturaux, de formules de composition, de rhétorique de l'image ? Certes, Borduas avait malmené la notion d'« intention, arme néfaste de la raison », et ses tableaux (automatistes) se voulaient « sans idée préconçue ». Mais l'intention le concernait à un autre niveau, celui-là même qui lui rendra possible la non-préconception de ses tableaux !

La cause de l'art sacré moderne avait des dimensions iconoclastes. Nous en avions contre toutes ces statues de plâtre qui ornaient les églises du

Québec et qui, peut-être à cause de notre zèle destructeur, sont devenues des raretés d'antiquaires. Nous en avons contre ce que nous appelions « le triomphalisme » de notre architecture religieuse. Nos maîtres à penser étaient le père Marie-Alain Couturier et le père Pie-Raymond Régamey. Je n'ai pas connu le père Couturier, sauf par la légende familiale. Madame Louise Gadbois (1896–1985), une alliée dans le combat pour l'art vivant, avait fait son portait, lors de son passage à Montréal durant la guerre. Mais j'ai rencontré, beaucoup plus tard, le père Régamey au couvent Saint-Jacques, rue des Tanneries à Paris. Il vivait dans un désordre indescriptible, au milieu de livres empilés, de milliers de dossiers et de feuilles volantes sur lesquelles il griffonnait à la main des notes pour ses prochains articles. Je me souviens d'un fameux numéro de la revue *L'Art sacré* dans lequel il dénonçait, avec beaucoup de véhémence, photos à l'appui, ce qu'il appelait le « bazar de nos églises ». Sur le mur de sa cellule, un portrait d'Einstein . . . et rien d'autre. Il connaissait Paris comme le fond de sa poche et nous préparait, à mon confrère Louis Racine et à moi, des itinéraires sensationnels dans Paris et des conseils sur la manière d'aborder, par exemple, le grand escalier, « pour ainsi dire assyrien », du château de Versailles.

Peut-être pour me faire expier mes péchés de jeunesse, on m'invite depuis peu à intervenir dans des colloques sur le patrimoine religieux du Québec. Il y a, en effet, un certain paradoxe à ce qu'un spécialiste de Borduas – « Au diable le goupillon et la tuque! » – et ancien Père Fouettard de l'art sacré, vienne maintenant expliquer pourquoi il faut conserver nos églises ! Et pourquoi précisément les nôtres, je veux dire les églises catholiques ? Le multiculturalisme ambiant nous encourage à étendre notre sollicitude aux églises anglicanes, aux synagogues et, dans cinquante ans peut-être, aux mosquées et aux temples bouddhistes. Une allergie à tout particularisme m'encourage dans ce sens. N'est-ce pas ce qu'un sain universalisme nous porterait à faire ? Et pourtant, il faut revenir sur cette notion d'universel. Ernesto Laclau, théoricien politique argentin qui m'a beaucoup intéressé, conçoit l'universel comme un concept neutre (ou vide) dans lequel chaque agent tente d'imposer sa vision de l'universalité. Il y a donc toujours un reste, qui, dans la lutte pour l'hégémonie d'une conception sur les autres, est perdant. Toutefois cette hégémonie est précaire. Les perdants peuvent devenir les gagnants, preuve de plus, s'il était nécessaire, du caractère neutre du concept d'universalité. Le vrai problème est donc d'aménager une arène où ces conceptions contradictoires – ces différences irréductibles – puissent se confronter, non dans l'espoir de faire disparaître les conflits – il y en aura toujours – mais afin de s'assurer que les voies dissidentes soient entendues, que ceux qui le veulent puissent exprimer leur désaccord.

Ce que l'approche multiculturaliste tente de faire c'est, au contraire, d'éteindre les conflits en cherchant un consensus rationnel. Oubliez vos intérêts particuliers et comportez-vous comme des êtres rationnels !

Je ne crois pas que ces colloques – il y en aura d'autres – aient encore constitué ces arènes dont je rêve. On y est trop entre nous, pour ainsi dire, nous désolant de la destruction de « nos » églises et devenant la proie facile de nos commissions du patrimoine qui chercheront à essuyer nos larmes en votant la réparation d'un clocher ici et d'un toit qui coule là. C'est le psychanalyste et philosophe tchèque Slavoj Žižek qui fait remarquer comment, lorsqu'à la suite d'une manifestation, ils avaient obtenu des pouvoirs en place exactement ce qu'ils demandaient (meilleur salaire, abolition d'une taxe, ou dans notre cas réparation du toit de telle ou telle église . . .), les manifestants éprouvaient souvent une certaine déception. C'est que le pouvoir avait réussi à vider leur demande particulière de sa signification globale qui consistait à le mettre en question, lui, dans ses manières d'agir. Ces cataplasmes appliqués ici et là au fil des demandes sont précisément ce qui dépolitise les protestations et leur fait perdre leur signification profonde¹.

Il est vrai que la seule justification que je vois à cette opération de sauvegarde, est celle d'une désacralisation (sinon d'une profanation, au sens où Agamben emploie ce terme) profonde de la culture québécoise. Il ne s'agit pas d'oublier que ces églises furent le témoin d'un passé passablement oppresseur et envers lequel il ne nous est pas permis de perdre notre sens critique. Les détruire ne favoriserait que l'oubli du passé, sans grand profit pour l'avenir. Un débat analogue a éclaté récemment autour d'un malheureux monument de Champlain, sis à la Pointe Nepean, derrière le Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa. Dû à un certain Hamilton MacCarthy (1846–1939), qui avait cru bien intelligent de mettre le guide indien Anishinabe un genou à terre à ses pieds, ce monument avait soulevé la colère des Premières Nations et, en particulier du chef Ovide Mercredi qui avait demandé sa destruction. On se contenta – solution bien canadienne – de remiser l'Indien dans un entrepôt, laissant seul sur son piédestal Champlain brandissant son astrolabe (à l'envers !). Ce n'était pas une bonne solution. À effacer toutes les traces de nos erreurs passées, on s'expose à les répéter. Il y a un devoir de mémoire qui s'applique aussi bien à nos erreurs qu'à nos réussites.

Je me suis laissé entraîner un peu loin. Revenons à mon passé dominicain et à mon premier vrai travail : « professeur de philosophie » à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1960. Edmond Labelle, qui était directeur de l'École à l'époque, souhaitait la présence discrète d'un « aumônier » dans ce haut lieu du paganisme – l'ère beatnik était à nos portes –, si je puis dire. Il

avait trouvé le subterfuge de ces cours de philosophie pour passer en douce le message et son messenger. Ce fut un très mauvais calcul, si calcul il y eut. Je suis un missionnaire qui s'est converti aux sauvages. Jamais je n'oublierai mon premier cours aux Beaux-Arts. Je fis mon entrée en collet romain dans le grand amphithéâtre qui occupait le fond de l'édifice en briques rouges de la rue Sherbrooke, coin Saint-Urbain. Les étudiants, qui détestaient les « cours théoriques », m'attendaient de pied ferme. Les garçons lisaient ostensiblement le journal et les filles tricotaient. Je dois dire que j'ai appris mon métier de professeur aux Beaux-Arts. Mon défi était d'arriver à intéresser ces mauvais élèves et je suis resté sur cette idée toute ma vie : arriver à les intéresser, c'était la formule de base de mon enseignement. Ce n'est que tout récemment, en préparant un cours sur l'Internet, que j'ai compris qu'enseigner était aussi faire apprendre. Cela m'avait toujours paru aller de soi et je n'ai toujours eu que mépris pour la pédagogie.

J'avais pensé, en commençant ces notes, ne parler strictement que de la carrière, mais comment ne pas parler de celle avec qui je partage ma vie depuis plus de quarante ans et qui m'a donné trois beaux enfants ? C'est aux Beaux-Arts que j'ai rencontré ma belle Pnina. Aux premiers temps de nos amours, j'avais des vellétés de peinture, mais Pnina était la vraie peintre du couple. Plus ou moins tacitement, nous décidâmes des domaines de chacun : à elle la peinture, à moi l'écriture. Il est vrai que Pnina écrit aussi très bien. Mais, en gros, c'est ce à quoi nous nous sommes tenus. J'ai troqué les pinceaux pour la plume et, depuis, j'ai suivi le conseil de Montaigne : *Nulla dies sine linea*.

Vint un jour où je pus appliquer ces méthodes pédagogiques à l'université. Grâce à un ami dominicain, le père Benoît Pruche qui, en bon Breton, fréquentait le consulat français le 14 juillet, mon nom fut glissé à l'oreille du professeur Philippe Verdier qui cherchait à recruter des professeurs pour le département d'histoire de l'art à l'Université de Montréal qu'on lui avait demandé de diriger. Il en avait déjà engagé plusieurs, l'Autrichien Garms, l'Italien Bucci, le Belge Philippe . . . il lui manquait un « Canadien ». Je crois bien que ma licence en théologie et mon origine canadienne suffirent à Monsieur Verdier à miser sur moi. Il était médiéviste et une connaissance de la philosophie thomiste lui paraissait sans doute un atout formidable. Je n'avais pas de doctorat, qu'à cela ne tienne. Je le ferais tout en enseignant !

Je devins chargé de cours à l'Université de Montréal en 1966, à une époque où le département d'histoire de l'art était dans l'édifice principal, sur la colline. Notre bibliothèque d'histoire de l'art était à même le département, près des bureaux de la secrétaire et du directeur. C'était un merveilleux lieu de réunion entre professeurs et étudiants. (Maintenant, les bibliothèques universitaires avalent toutes ces petites bibliothèques de département dans de

grandes bibliothèques, comme si mes confrères en démographie ne pouvaient pas vivre sans nos livres d'art et nous sans leurs statistiques.) Que j'ai aimé l'enseignement universitaire, la liberté académique, le *publish or perish*! Je me lançai dans la préparation de mes cours, étant bien conscient que mon avenir se jouait dans les salles de cours. Si j'arrivais à donner un « bon cours », on me renouvellerait mon contrat. Je pris l'habitude de rédiger mot à mot le contenu de chaque cours, habitude que j'ai conservée toute ma vie. Je me fis la règle de distinguer entre ce qui se transmet oralement et ce qui devrait l'être par écrit. Nos maîtres chez les dominicains étaient très généreux au chapitre des notes de cours. Je voulus les imiter, préparant des syllabus, des listes bibliographiques et bientôt des recueils de citations, glossaires, etc.

Il reste que je n'étais pas encore docteur et que cela risquait de tout compromettre. Je m'inscrivis donc au doctorat en Sorbonne, profitant du passage de Bernard Teyssède à Montréal, pour lui demander de diriger mes travaux. Il n'était pas question d'aller vivre seul à Paris. J'étais sans le sous et déjà avec charge de famille. L'administration universitaire française avait tout prévu : il y avait un doctorat qui ne demandait pas de scolarité et qu'on appelait le doctorat d'université, ou, plus familièrement, doctorat des colonies, parce que ses détenteurs ne pouvaient enseigner en France, les postes étant réservés au doctorat de troisième cycle. J'ai toujours eu un peu d'appréhension à propos de la validité de ce diplôme jusqu'au jour où, très généreusement, l'Université Concordia m'octroya un doctorat *honoris causa*.

Je m'intéressais bien sûr à l'art moderne et, en ces débuts des années soixante, la vogue était au « retour à la figuration », comme on disait en France. J'ouvris mes dossiers sur tous les peintres néo-figuratifs d'Europe que je pouvais connaître. Mais bientôt il parut évident que, pour deux ou trois articles dans *Cimaise* sur Gironella ou Lebenstein, il y en avait des centaines, des milliers sur Jean Dubuffet (1901–1985). Non seulement des articles, mais des livres entiers et, aubaine inespérée, un catalogue raisonné en voie de publication avec de nombreux fascicules déjà parus. Pour un doctorat, ce déséquilibre dans la documentation comptait ! Je décidai donc de ne m'intéresser qu'à Dubuffet. Je rédigeai un chapitre que je lui fis parvenir par la poste. Il eut la gentillesse de me répondre, m'appelant son « grand comptable », à cause de mes courbes et graphiques sur l'évolution de la figuration des personnages dans son œuvre. J'appris que Dubuffet avait un secrétariat à Paris, quai de Sèvres, sous la direction d'Armande de Trentinian, la fille du poète Francis Ponge. J'y passai un mois dans un océan de documentation : tous les articles parus, les photos de toutes les œuvres, la possibilité de reproduire tout document que je jugerais utile, des rencontres avec Max Loreau, responsable de la publication du catalogue raisonné, avec Jacques Berne, poète et ami de longue date du maître, et finalement avec

Dubuffet lui-même. Il voulut me faire voir, à la Cartoucherie de Vincennes où il avait ses ateliers, les costumes et les praticables du spectacle *Coucou Bazar*, que je reverrais au Guggenheim, à New York, quelques années plus tard. Il m'amena visiter aussi le Cabinet logologique à Périgny. Il était aussi beaucoup question du *Jardin d'hiver*, commandé d'abord par la firme Renault puis décommandé, au grand désespoir de Dubuffet. Cette histoire, qui finira par un procès, qu'il perdra d'ailleurs, la cour ayant jugé que la maquette était l'œuvre originale commanditée par la firme, assombriera ses vieux jours.

Il va sans dire que je garde un souvenir lumineux de cette rencontre avec Dubuffet. Sa grande générosité à mon endroit, sa parfaite urbanité, sa simplicité dans nos rapports m'ont toujours paru le signe d'un grand esprit. Je garde précieusement toutes ses lettres au cas où Hubert Damisch ou un successeur se mettent dans l'idée d'ajouter un troisième volume à ses *Écrits* !

Grâce à cette générosité, j'ai donc pu finir, non sans peine, remise sur le chantier chaque été, cette thèse de doctorat que je défendis en Sorbonne en 1972 devant Mikel Dufresne, Philippe Jullian et bien sûr Bernard Teyssède, qui me défendit généreusement contre les attaques – si l'on peut dire, car tout s'est passé de manière très cordiale – de ses collègues. Dubuffet s'était abstenu d'assister à la soutenance, ce dont je lui demeurai très reconnaissant. Il aurait évidemment, et à bon droit, pris toute la vedette. Au lieu de cela, il me félicita après coup, en me donnant un dessin. J'eus cette formule un peu convenue : « Monsieur Dubuffet, je ne le mérite pas ». Sa réponse ne se fit pas attendre : « Vous le méritez autant que bien d'autres qui en ont eu » !

Devenu spécialiste de Dubuffet ou pas, cela ne devait pas beaucoup peser dans le reste de ma carrière. Je n'ai donné qu'un séminaire sur Dubuffet, à Tel Aviv en plus. Verdier cherchait un professeur d'« art canadien » et non un spécialiste de Dubuffet. Il m'avait fait venir à son bureau : « Gagnon, vous êtes Canadien, vous ferez l'art canadien ». Il est de ces phrases qui marquent un destin et que, pour cette raison, on n'oublie pas. Depuis ce jour, je ne me suis guère occupé que d'art canadien. J'en fis l'objet principal de mon enseignement, y compris quelques excursions en anthropologie, et de mes publications.

Les cours m'ont toujours donné beaucoup de plaisir. J'ai toujours aimé la scène, la réaction d'un public étudiant ou adulte. J'ai voulu faire partager mon enthousiasme pour le sujet, et je crois y avoir un peu réussi. J'ai toujours eu beaucoup de respect et d'affection pour mes étudiants et étudiantes. La seule que j'ai cru devoir mettre à la porte, au cours de ma longue carrière, est devenue ma collègue au département d'histoire de l'art.

Il s'imposa assez rapidement que, tant qu'à faire de l'art canadien, il valait mieux se mettre à la tâche sur nos peintres « modernes ». Paul-Émile Borduas me paraissait et me paraît encore le peintre le plus important de sa génération.

Alfred Pellán (1906–1988) avait fait, dans le temps, l'objet de l'admiration paternelle et Jean-Paul Riopelle (1923–2002) n'était encore qu'un élève de Borduas à mes yeux. J'entrepris donc la « biographie critique et l'analyse de l'œuvre » de Borduas. Le gros de la documentation était entre les mains de madame Borduas, qui habitait Beloeil à l'époque. Quelle immense dette de reconnaissance je dois à Pnina de m'avoir conduit et ramené en auto (je ne conduis pas) presque chaque dimanche pendant onze ans. Patiemment, je suis passé à travers cette documentation colossale. Borduas gardait tout, y compris des copies carbone de ses propres lettres sans parler de toutes celles de ses correspondants. Ces dossiers sont maintenant au Musée d'art contemporain, mais, depuis, grâce aux travaux minutieux de G.-A. Bourassa, de Gilles Lapointe et de Jean Fisette, toutes les lettres et tous les écrits de Borduas sont publiés et accessibles aux Presses de l'Université de Montréal, dans la Bibliothèque du Nouveau-Monde.

Ce long travail – 12 ans c'est habituellement le temps que j'ai pris pour mes livres plus importants – devait aboutir à mon *Paul-Émile Borduas (1905–1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, publié chez Fides en 1978. La même année, il me valait le prix littéraire du gouverneur général. C'est Ray Hnatyshyn qui était gouverneur général à l'époque. Jamais je n'oublierai l'incident qui impliqua Gilbert Langevin, qui avait décroché le prix de poésie à la même occasion. Gilbert, que je connaissais par son frère, qui avait été mon élève à l'École des Beaux-Arts, et par le sculpteur Jean Gauguier-Larouche (1935-1986), avait voulu déclarer, lui qui était pauvre comme la gale, que l'argent de son prix irait à la « cause des prisonniers politiques du Québec ». Il n'en fut pas beaucoup question dans les journaux le lendemain. Au lieu de cela, parut une photo de Gilbert souriant aux côtés du gouverneur général.

Je m'intéressai aussi aux débuts de l'art canadien. Au début des années 70, la québécoisité s'empara de nos esprits, et les origines de l'art sur notre continent devinrent un sujet essentiel. Le champ de l'« art ancien au Québec » était né, non que personne ne s'en soit préoccupé avant nous : Gérard Morisset, le professeur Traquair, à McGill, Marius Barbeau et d'autres étaient les grands pionniers de la discipline. Mais il nous semblait – je dis nous car nous étions une petite bande, Jean Trudel, Robert Derome, Pierre Mayrand, John Porter et ceux qui, plus tard, viendront nous rejoindre : Raymonde Gauthier, Luc Noppen, Jean Bélisle, Nicole Cloutier, Denis Martin et combien d'autres – qu'il était possible d'aborder le sujet là où nos devanciers l'avaient laissé et de reprendre la lecture des documents et l'analyse des œuvres sur des bases nouvelles, à la fois plus critiques (nous nous sommes débarrassés de la mythique École des arts et métiers de Saint-Joachim) et plus larges. Il ne suffisait pas de savoir de quelle main était tel ou tel tableau d'église ou telle sculpture, mais il fallait se faire une idée concrète des

conditions sociopolitiques dans lesquelles ces œuvres avaient pris naissance, et s'interroger sur les réseaux commerciaux et stylistiques dans lesquelles elles avaient circulé. Je m'intéressai, pour ma part, à l'un de ces réseaux, qui, malheureusement, avait laissé peu d'œuvres derrière lui : la peinture missionnaire.

Les jésuites du XVII^e siècle s'étaient mis en tête d'utiliser des gravures et des tableaux pour « convertir » les Indiens. Avec mes étudiants, nous nous mîmes en chasse des moindres allusions dans les *Relations des jésuites* à cette singulière méthode. Il en sortit *La conversion par l'image*, publié chez les jésuites, par la Maison Bellarmin. Je ne sais si on comprend le paradoxe de ma situation d'alors : moi, ancien dominicain, passablement critique de la Contre-Réforme, voire du Concile de Trente, et eux, formés dans leur sillage. Nous discussions de mon texte comme si nous nous étions retrouvés au XVII^e siècle ! Ce petit livre me valut le prix Sainte-Marie en histoire, ce qui fut l'occasion d'une visite à Midland où l'on a reconstruit un village huron ancien. On nous avait invités quelques uns à y passer une nuit en plein hiver. Le prix en question consistait en une somme d'argent qui était aussi une date : 1 648 \$. Tout le monde croyait me faire plaisir en me disant « dommage qu'on n'ait pas choisi une date plus tardive ». Le seul qui fit une remarque en sens inverse fut Dubuffet : « Vous avez eu de la chance que vos jésuites n'opéraient pas au temps d'Auguste ! ». Dubuffet, en recevant mon livre, s'était aussi déclaré « converti par l'image ».

Vint l'année sabbatique de 1974. Je m'étais mis en tête, à cette occasion, qu'il me fallait traverser l'Atlantique en bateau au moins une fois dans ma vie, pour me donner une idée un peu concrète de ce qu'avait bien pu être les voyages de nos premiers découvreurs, traversant l'Atlantique sur leur frêle embarcation durant ce qui avait dû leur sembler une éternité. Fort bien. Nous nous étions embarqués, dans le port de New York, ma petite famille et moi, sur le *Leonardo da Vinci*, un grand bateau de croisière dont Naples était le port d'attache. Pnina avait mission de me faire quelques diapositives en pleine mer, où l'on ne verrait que la mer, le ciel, et l'horizon entre les deux. Au retour, je projetai ces diapositives dans mes cours, accompagnées de chants de baleine, pour donner une idée à mes étudiants du « mystère et de la profondeur de l'océan » tels que Jacques Cartier ou Champlain avaient pu les percevoir. Certains s'en souviennent encore !

L'ennui des voyages en mer ! On vit dans la perspective du prochain repas et dans l'appréhension des ennuyeuses soirées de bingo ou de spectacles de magie. J'avais apporté avec moi *Le cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss, pour me garder de tout cela. Tentant de trouver refuge sur le pont, à l'abri des voisins, de la musiquette des bars, des ennuyeux loisirs qu'on tentait de nous imposer, je m'étais plongé dans cette bible du structuralisme. N'était-il

pas possible de tirer quelques leçons de l'analyse des mythes pour l'analyse des tableaux ? Ne pouvait-on imaginer une séquence de tableaux T₁, T₂, T₃, etc. qui, par transformations successives, s'engendreraient les uns les autres ? Certes, on ne connaît que très rarement la séquence chronologique réelle des tableaux. André Berne-Joffroy en avait fait la démonstration à propos du Caravage – *Le dossier Caravage*, paru aux Éditions de Minuit en 1959 – montrant que ce qui était perçu par X comme des tableaux de jeunesse devenait, au contraire, des tableaux de la maturité pour Y ? Cela m'avait beaucoup frappé, car, travaillant dans le domaine de l'art canadien ancien, nous étions souvent dans cette situation, et donc à la merci d'arguments à la Gérard Morisset, distribuant, au nom dont on ne savait trop quel obscur critère, des certificats de maturité ou de naïveté aux artistes de ces temps anciens. L'approche de Lévi-Strauss, qui s'occupait de structures plutôt que d'histoire, paraissait offrir une voie de sortie idéale à ce vieux dilemme. On pouvait traiter des ex-votos canadiens comme d'une manière d'appréhender la réalité, même sans toujours savoir leur exacte séquence chronologique, encore moins à qui les attribuer.

Mais il y avait un cas d'exception à la règle, tout à fait extraordinaire. Pour une courte période – de 1945 à 1949 au plus tard – Borduas avait pris l'habitude de titrer ses tableaux par un numéro d'ordre qui correspondait, sinon toujours à une date (2.45 pour février 1945), du moins à une séquence chronologique précise (8.47 avait précédé 10.47 et suivi 5.47). N'était-il pas tentant, dès lors, de vérifier sur une séquence chronologique réelle le travail de la structure ? Je crois bien que c'est cette possibilité qui m'a fait garder un faible pour la période automatiste de Borduas. Après 1949, il avait abandonné cette habitude, et l'analyse structurale pure reprit ses droits. Mais d'avoir pu vérifier, pour une courte période, comment un grand artiste trouvait la solution de l'aporie créée par le tableau précédent et en créait une pour le tableau suivant, m'avait paru donner prise au mécanisme même de la création artistique.

Un autre projet me valut la reconnaissance de mes pairs. Ma *Chronique du mouvement automatiste québécois*, publiée chez Lanctôt éditeur, me valut le prix Raymond Klibansky en 1988. Klibansky, mort récemment, était l'un des esprits les plus considérables que je connaisse. Tout historien d'art digne de ce nom connaît le *Saturne et la mélancolie* (Kraus Reprint, Millwood, NY 1979), que lui, Erwin Panofsky et Fritz Saxl avaient écrit. Georges Leroux lui a consacré un beau livre : *Le Philosophe et la mémoire du siècle* (Édition Les Belles lettres, Paris, 1998). Je considère comme un insigne privilège de l'avoir rencontré une seule fois. C'était sur la rue Sherbrooke devant le Musée des beaux-arts. Nous échangeâmes une poignée de main et quelques phrases. Jamais je n'oublierai ce regard, à la fois perçant et profond.

Quand on me mit à la retraite en 2000 (avec mon consentement écrit, bien sûr, je n'accuse personne) à l'Université de Montréal, ma panique était de ne plus pouvoir enseigner. Cette idée de retraite, pour un intellectuel, m'a toujours parue abominable. Je me souviens d'un fameux tour de table à l'un de ces « cours de préparation à la retraite » que, dans leur mansuétude, nos grandes institutions offrent volontiers à leurs anciens, et où chacun se réjouissait de la perspective de ne plus avoir à donner de cours. Je fus le seul à m'en désespérer. J'en conclus que j'étais une espèce de comédien manqué qui avait besoin des tréteaux pour survivre. Le Musée des beaux-arts de Montréal est venu à la rescousse en m'offrant, chaque année, de donner une série de conférences sur l'art canadien. Cela m'a donc permis à la fois de performer devant un auditoire – ce que j'ai toujours aimé – et de poursuivre ma réflexion sur l'art canadien. J'ai procédé par thèmes : le paysage, le réalisme, la figure, le religieux, le portrait, les âges de la vie, l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, les limites de la peinture . . . mais, chaque fois, j'ai tenté de situer mon sujet dans un cadre théorique plus vaste. Mon corpus reflétait plus ou moins les expositions courantes : le Groupe des Sept revu par C. Hill, Ozias Leduc tel que présenté par Laurier Lacroix, Holgate par l'équipe du Musée des beaux-arts de Montréal sous la conduite de Rosalind Pepall, Emily Carr, etc. Ce qui ressort de l'expérience, je crois bien, et qui rend passionnant l'art canadien, c'est qu'il donne à penser. Sa place, pour ainsi dire marginale par rapport aux grands courants de l'art, lui donne une position ouverte sur le monde. C'est donc une grande illusion de croire que c'est un sujet facile, comme le professeur Verdier m'avait donné à penser. « L'art canadien, j'imagine que c'est un peu comme l'art de la Normandie; on en fait vite le tour », m'avait-il dit en me confiant le dossier.

Mais, bien sûr, ma grande planche de salut lors de la retraite fut l'offre en 2000 qui me fut faite par l'Université Concordia de diriger l'Institut de recherches en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky. D'abord installé au-dessus des ateliers du boulevard René-Lévesque, notre petit institut me permit de sauver du désastre mes notes sur Borduas – on avait envisagé de tout bazarder à l'Université de Montréal. Avec Rosemarie Joly, d'abord, puis Denis Longchamps et sous la houlette bienfaisante de Loren Lerner, nous avons pu organiser des conférences publiques, préparer des publications, faire connaître l'art canadien tout en poursuivant la recherche. C'est dans ce cadre que j'ai pu donner les conférences du Musée dont je parlais plus haut et monter deux cours sur Internet. Nous occupons maintenant de beaux bureaux dans le nouvel édifice de la rue Sainte-Catherine, dit EVA. Nous avons décoré les murs avec des tableaux de la collection d'œuvres d'art de Concordia. Nous avons un centre de documentation où viennent travailler les étudiants : inventaire des courtépintes, catalogue raisonné de Borduas

en ligne, histoire de l'art dans les provinces maritimes, site d'information sur ce qui se passe en art canadien . . . Denis Longchamps préside à tout ce petit monde, organisant conférences, expositions et autres manifestations. L'avenir s'annonce prometteur.

Récemment, j'ai travaillé sur trois manuscrits : le Berger, le *Codex canadensis* et le Borduas. Alors que j'enseignais l'histoire de l'art ancien du Québec à l'Université de Montréal, j'avais été intrigué par la carrière singulière d'un de nos tout premiers peintres actifs à Montréal vers 1700. Il s'agissait de Jean Berger, dont on n'avait conservé aucune œuvre, mais sur lequel la documentation écrite était abondante. Dans le but louable du retour aux sources, je voulus lire dans le texte ce qui le concernait. Le gros de la documentation sur lui consistait en un interminable procès qu'un apothicaire, nommé Claude Saint-Olive, lui avait intenté pour voie de faits (il disait « assassin ») sur sa personne. Cette documentation consistait dans la prise à la volée, avec toutes les abréviations possibles et imaginables (« pe » pour paroisse, « juon », pour juridiction, etc.) par le notaire Antoine Adhémar, célèbre parmi les historiens pour son écriture spécialement difficile à lire. Retourner aux sources était donc se faire paléographe, métier que j'appris sur le tas comme bien d'autres. Nous nous y mîmes donc, Nicole Cloutier, Jean Trudel et moi, et nous finîmes par transcrire (à la machine à écrire à l'époque !) cette liasse entière. J'en fis l'objet de mon enseignement. Il semble même qu'une de mes anciennes étudiantes en ait fait un roman historique. Mais j'ai toujours rêvé de publier le fruit de cet énorme travail. À l'institut, j'ai mis Denis Longchamps et Louise Dupont au travail. Ils m'ont signalé ici et là des points à changer ou à améliorer, mais c'est lorsque Yves Lacasse, conservateur en chef au Musée national des beaux-arts du Québec, m'a mis en contact avec Marie Parent que les choses se mirent à s'accélérer vraiment. Se disant humblement « reviseuse de textes », Marie Parent a, en réalité, fait un travail incroyable de mise à jour de ce vieux manuscrit que je traîne depuis plus de 40 ans. Il est maintenant publié, sans fautes de transcription, enrichi de nouveaux documents et d'un appareil de notes considérablement revu et augmenté. Je suis fier du résultat. On me dira s'il n'y aurait pas moyen de faire une heure passionnante à la télé avec cette documentation !

Le second projet porte sur le *Codex canadensis* et l'*Histoire naturelle des Indes Occidentales*, l'un et l'autre attribués au jésuite Louis Nicolas. Dès la fin des années soixante dix, Auguste Vachon, alors à la section d'iconographie des Archives publiques, l'ethnologue Marcel Moussette, le biologiste Pierre Morisset, de l'Université Laval, et moi-même rêvions de publier ces deux manuscrits ensemble. Ils concernaient, après tout, la flore, la faune et les Premières Nations du Canada. Le projet n'aboutit pas alors. Désespéré, j'ai même approché beaucoup plus tard Sarah Hatton aux Archives nationales

du Canada avec l'idée un peu sotte de mettre en ligne mon énorme travail sur le *Codex*. Les anges du ciel, Martha Langford et Sandra Paikowsky, m'en empêcha. Heureusement, car les McGill-Queen's University Press ont accepté de le publier dans le cadre de la série Beaverbrook Foundation Studies in Art History. Entre-temps, Stuart C. Houston, professeur émérite de médecine de l'Université de Saskatchewan et expert ornithologue, me mit en contact avec la professeure Nancy Senior du département de français de la même institution, et elle se mit en frais de traduire en anglais le texte de l'*Histoire naturelle*. La tâche n'était pas facile. Elle fut aidée par la transcription qu'en fit sur le manuscrit, à Paris, le professeur Réal Ouellet. L'auteur présumé – il ne signe que M.L.N.P. – était Louis Nicolas, un jésuite sur lequel les *Relations* sont plutôt discrètes, car, semble-t-il, il s'occupa plus d'histoire naturelle et de commerce de peaux de castor que de la conversion des âmes. Il avait de plus un mauvais caractère et battit à coups de bâton un chef indien. Il raconte lui-même qu'il dompta des ours. Comme on le voit, il ne s'agissait pas précisément de votre jésuite ordinaire ! Ce grand projet a vu le jour récemment. Je me suis occupé d'introduire au sujet et de réunir l'équipe nécessaire pour les notes de bas de page ! Il y en a près de 1 500 (à vrai dire je ne les compte plus) : identification scientifique des plantes et des animaux, identification des noms de lieux quand cela est possible, traduction de phrases de l'algonquien ou du latin, citations des anciens et autres textes pertinents . . . Bref, the works ! Cela fera un très beau livre avec les planches du *Codex* et le texte quelque peu délirant de Louis Nicolas.

Enfin, il est question de publier une traduction anglaise de mon livre de 1978 sur Borduas, est bientôt à apparaître dans la série Beaverbrook / MQUP cette fois de meilleures illustrations. Inutile de dire que je nage dans le bonheur.

juin 2011

NOTE

- 1 Voir Slavoj ŽIŽEK, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, Londres et New York, 2000, p. 204.



François-Marc à Paris, devant le monument *Le Réséda* de Jean Dubuffet, vers 1985. | François-Marc in Paris, in front of Jean Dubuffet's *Le Réséda* monument, ca. 1985.



François-Marc à Canal-Savoir (1989–2001) feuilletant le catalogue que Pierre Théberge a consacré à Guido Molinari. | François-Marc, lecturing at Canal Savoir (1989–2001), holding Pierre Théberge's Molinari catalogue.



Fr. François-M., O.P. et sa famille; de gauche à droite, son frère Gilles, sa mère Lola, les deux jumeaux, Luc et Marie, son père Maurice, sa sœur Paule et sa sœur Renée. Couvent des Dominicains, Saint-Hyacinthe, 3 août 1954. | Br. François-M., O.P., and family; from left to right: his brother Gilles, his mother Lola, with him, the twins Luc and Marie, his father Maurice, his sister Paule, and his sister Renée. Couvent des Dominicains in Saint-Hyacinthe, 3 August 1954.



Lola, Paule, François-Marc et Maurice Gagnon, chez les Borduas, à Saint-Hilaire, vers 1941. On voit le Richelieu à l'arrière-plan. | Lola, Paule, François-Marc and Maurice Gagnon, at Borduas's residence in Saint-Hilaire, ca. 1941. The Richelieu River appears in the background.

Critical Autobiography and Analysis of the Work

FRANÇOIS-MARC GAGNON

I truly must have been born under a lucky star. My parents had been living in Paris for three years where my father Maurice Gagnon (1904–1956), was studying art history at the Sorbonne, with Henri Focillon and other towering figures, before he turned towards art criticism. I was born on 18 June 1935 and our family returned to Montreal just three weeks later. My direct connection to modern art – “living” art, as we called it – was in large measure due to my father. As I have recounted elsewhere, my earliest childhood memory involves visiting the Borduas family. When Fernand Léger (1881–1955) came from France to Montreal in 1944, we hosted him; and the poet Éloi de Grandmont was a frequent visitor as well. One night, Charles Daudelin (1920–2001) drew two immense figures on our living room wall. Louis Muhlstock (1904–2001) came too; I still remember him scaring us kids silly with his severed arm trick.

From my father I inherited the idea that modern art is something to be fought for, defended against its detractors, upheld above a whole host of outmoded ideas such as regionalism, traditionalism, and academicism. We had our whipping boys: most notably Charles Maillard, then director of the *École des Beaux-Arts* in Montreal, and other painters of quaint rural scenes whom many considered “bad” artists. This habit of lambasting the old guard was something I retained in my writings and lectures, although the ultra-nationalist historian Lionel Groulx eventually replaced Maillard as the target of my disdain.

However, I did want to distinguish myself from my father’s style of writing. He had been taken by the notion – and this applies just as well to Marcel Parizeau, Robert Élie, or Charles Doyon, the best critics of the time – that the most effective way to defend the “Surrealist” painters was to adopt a lyrical if not outright Automatist writing style, one closer to poetry than formal description. The resulting prose, frothy and polemical as it was, had the salutary effect of exasperating hidebound Montreal critics like René Bergeron or François Rinfret, for whom an abstract canvas was no more than a bunch of little red squares on a green background. But this “Automatist” prose was admittedly not always very informative. We moved on

to Greenbergian formalism, semiotics, sociology, psychoanalysis . . . and our disciples have moved on again, to cultural studies, feminism, and even more advanced approaches. So much ground has been covered, yet the battle for modern (or postmodern) art rages on. Not so long ago, abstract art was still being attacked as a fad that would soon pass.

I must say a word about my mother, Lola Beauséjour, whose influence over me was decisive in its own way. Gravitating by nature toward philosophy and the spiritual life, she took courses in Ottawa with Dominican Father Louis Lachance and later in Montreal with Father Louis-Marie Régis. She read Jacques Maritain and Étienne Gilson, if not Thomas Aquinas's *Summa*, which had yet to be translated from the Latin. Paul-Émile Borduas (1905–1960) held her intelligence in high regard, and enjoyed discussing “matter and form” with her; his *Portrait of Madame G.* (1941), is in the Montreal Museum of Fine Arts collection. It is to my mother that I am probably indebted for my recent revisitations of philosophy (not Aquinas, I must say, but Nietzsche, Sartre, Heidegger, Derrida, and others). More crucially, it was under her early influence that I devoted myself to the spiritual life and, with a young man's blissful insouciance, joined the Dominican order at the age of eighteen.

That pursuit was to occupy twelve years of my life. There have been times when I deeply regretted that upwelling of mystic ardour, when I was ready to write the whole episode off as a colossal waste of time. I'd been woefully cut off from the “world,” as the Dominicans would have put it, for most of the 1950s and into the 1960s. Not from art, however. As a theological student in Ottawa, I had ready access to the National Gallery of Canada and my colleague Van der Heyden and I held lengthy discussions about problems of art and morality. I remember one Picasso in the Zacks collection that gave us some pause, depicting as it did the shadow of a male figure looming over a female nude.

With age I became more forgiving of what I am now tempted to call my detour into religion. The experience gave me access to some superb teachers, people who taught me to think, and that is a gift for which I will be forever grateful. Especially notable were the late Fathers Pierre Letellier and Jean-Paul Audet. Letellier, with whom I stayed close throughout my life, gave us a wonderful course on the Protestant Reformation. He would come to class with a pile of books and make the whole lecture seem totally off-the-cuff, yet it was obviously his immense erudition that made it possible. The picture he painted of Protestantism and of Luther in particular, was much more nuanced and complex than we Catholics were used to, not to mention far different from the pervasive anti-Protestant stereotypes we'd grown up with. From Germany we moved on to England, where Letellier, a fluently bilingual Ottawa dentist's son, felt even more at home. Apart from these topics, he'd

been stuck with teaching *Traité des anges* – probably no one else wanted it – and managed to turn our study of the book into a marvelous exercise in theological method. By the time he was through, there weren't too many feathers left on the angels' wings.

As for Audet, he was an analyst of the first order and his lectures on Pauline exegesis ought to be published. He would surely have been surprised to find himself in the company of Alain Badiou and Giorgio Agamben, two contemporary philosophers who have written on Saint Paul. Pierre Pelletier, a fellow Dominican turned psychoanalyst and Buddhist, has aptly described the experience:

the first thing Jean-Paul Audet taught us was how to read the texts . . . A concern with literary genres – narrative, proverb, prophetic discourse, “instruction,” Eucharistic doctrine, wisdom literature, legend, etc. – was a characteristic feature [his] lectures . . . In addition, he insisted on our being able to uncover “the author’s intent” and identify “the point of the text” . . . It was always and above all a matter of placing the text in its geographical, cultural, and sociopolitical context, with a concern for the “balance of the faith.”

I couldn't have made the point better. In my research on Canadian art, this concern with literary genres, with the author's intent and how it is enacted, begins with the written documents surrounding the works. A journal article cannot be treated in the same manner as a letter to a collector, which in turn is different from a manifesto. In each case, it is important to situate the text in its context (location, chronology) and, quite frankly, to allow the text to speak for itself. My *Chronique du mouvement automatiste québécois*, as a direct application of the teachings of Father Audet, draws heavily on documentary evidence.

Likewise, the same kinds of questions have to be asked about the works themselves. What was the intention behind them? How was that intention put into practice? There is, after all, nothing odd about the idea of intention in this context: we do speak of genres, compositional formulas, the rhetoric of the image, and so forth. And even Borduas, who wanted nothing to do with intention – “reason's baneful weapon” – could not fully escape its ambit. His Automatist paintings, he claimed, were “free of preconceived notions.” Yet without an *intention* to produce “non-preconceived” work, he could never have painted as he did!

At the monastery, the cause of modernism in sacred art took on iconoclastic dimensions for some of us. The atrocious plaster statues adorning Quebec's churches, for example, were simply more than we could bear.

Perhaps it was our destructive zeal that turned them into antique-shop rarities. We had it in for all of what we saw as the “triumphalism” of Quebec’s religious architecture. In this regard, the thinkers we looked up to were Father Marie-Alain Couturier and Father Pie-Raymond Régamey. I only knew Couturier as a figure of family legend; Louise Gadbois (1896–1985), one of our allies in the battle for living art, had done his portrait when he came to Montreal during the war. But I was lucky enough to meet Régamey, much later, at the Convent of Saint-Jacques, Rue des Tanneries in Paris. He lived in an indescribable disorder, ensconced among stacks of books, thousands of file folders, and loose-leaf sheets on which he scribbled notes for his upcoming articles. I remember a much-discussed issue of the journal *L’Art sacré* in which he denounced with great vehemence and much photo evidence what he called “the rummage sale our churches have become.” As for his own cell, it was adorned with a portrait of Einstein and nothing else. Father Régamey knew Paris like the back of his hand and would design sensational walking tours for my confrere Louis Racine and I, coupled with advice on how to appreciate the great, “one might say Assyrian staircase” in the Palace of Versailles.

What with the invitations I’ve recently received to speak at symposia on Quebec’s religious heritage, it sometimes feels like I’m being made to atone for the sins of my youth. There is a bit of a paradox, isn’t there, in having a Borduas specialist – “To hell with the aspergillum and the tuque!” – and one-time nemesis of sacred art now explain to us exactly why we should save “our” churches. And why just “ours,” come to think of it – why just Catholic churches? The prevailing multiculturalism ought to militate in favour of extending our solicitude to Anglican churches, synagogues and, who knows, mosques and Buddhist temples fifty years from now. If I say this, it’s because I have an allergy to all species of particularism and a strong commitment to universalism. It’s simply a better guide to moral conduct. Still, a word of caution is in order: the concept of the universal is not as straightforward as it might appear. Ernesto Laclau, an Argentine political theorist whom I’ve read with interest, conceives of the universal as a neutral or empty container, which each agent tries to fill up with his or her vision of universality. There’s always something excluded, something that loses out in the struggle to establish the hegemony of one concept over others. Even so, that hegemony remains precarious and the losers can become winners; more proof (if more were needed) of the neutral character of universality as a concept. The key task, then, is to build an arena in which these contradictory conceptions, these irreducible differences, can face off, not in the hope of dispelling conflict – there will always be conflict – but in order to ensure that dissident voices are heard, that all who wish to can express their disagreement.

By contrast, what the multiculturalist approach tries to do is to extinguish conflict by striving for a rational consensus: put away your particular interests and behave like rational beings!

I do not think symposia like these – there will be others – have so far come to constitute such arenas. Too many of us are still wringing our hands over the destruction of “our” churches. We’re still suckers for any heritage commission that promises to wipe away our tears by fixing a bell tower here or a leaky roof there. The psychoanalyst and philosopher Slavoj Žižek has noted the interesting outcome of certain political demonstrations in Yugoslavia. Once the protesters had obtained what they wanted from the powers that be (higher wages, abolition of a tax – in our case it would be repair of some church roof), they often felt strangely let down. What had happened? The authorities had applied a poultice to a sore. They had successfully depoliticized the demand in question by conjuring away the broader challenge it posed to the state’s own legitimacy.¹

To be blunt, the only justification I can see for such a rescue operation here is the need for a thorough desacralization (if not profanation, *sensu* Agamben) of Quebec culture. I’m not saying we should abandon our critical faculties and forget the oppressive past to which these churches bear witness. To destroy them would simply be to bury that past, ill though that likely bodes for the future. An analogous debate recently erupted over an unfortunate statue of Champlain on Nepean Point, behind the National Gallery in Ottawa. Sculpted by Hamilton MacCarthy (1846–1939), who thought it a capital idea to have an Anishinaabe scout kneeling at the explorer’s feet, the statue raised the ire of the First Nations and Chief Ovide Mercredi in particular, who called for its destruction. In an oh-so-Canadian solution – not by any means a good one – the Anishinaabe was moved to a warehouse, leaving Champlain standing on his pedestal brandishing his (upside down!) astrolabe. Erasing our past mistakes only makes us more likely to repeat them and so we have a duty to refrain from selective remembrance.

But I’ve gotten off on a bit of a tangent. Let us return to my Dominican past and to my first real job as “professor of philosophy” at the Montreal School of Fine Arts in 1960. My putative role there was as a “chaplain,” being introduced into what the school principal Edmond Labelle felt had become a bastion of paganism (the beatnik era was just around the corner). Assigning me to teach a few philosophy courses was the subterfuge he employed in order to slip in the message and its messenger. A very mistaken calculation it was, assuming any calculation was at work. I was no ordinary missionary, but one who’d been converted by the heathens. My first class at the school still lives in my memory. In I walked, a man of the collar, making a grand

entrance into the large amphitheatre that occupied the back of the red brick building at the corner of Sherbrooke and Saint-Urbain. There sat the students, doing their best to ignore me and my impending “theory” lecture. While the boys made a show of reading the paper and the girls knitted, I scrambled for some way to grab and hold these failing students’ interest. That classroom, among others, became the crucible in which I learned the teacher’s trade and that same motivation of teaching for students, of awakening their interest, has remained with me my whole life. For me it’s a given. What good can come of any pedagogy purporting to be an end unto itself? Yet only recently, while preparing an Internet course, did it dawn on me that the inviolable equation between teaching and learning may not be as generally accepted as I’d supposed.

As I began these notes I assumed they would stay focused on my career, but how could I fail to mention the woman with whom I have shared my life for over forty years, the woman who gave us three wonderful children? It was at the Beaux-Arts that I met my dear, darling Pnina. In the early days of our courtship, I had vague ideas of being a painter, but Pnina was the real painter of the couple, as more or less tacitly became evident. I became a writer instead and that is the basic division of labour we’ve stuck to (though Pnina does write very well). I traded my brushes for a pen and it’s been *nulla die sine linea* (Montaigne) ever since.

The day came when I had the chance to apply my teaching methods in a university setting. A Dominican friend, Father Benoît Pruche, who as a true Breton always went to the French consulate on July 14, put in a good word for me with Professor Philippe Verdier, who was trying to recruit people for the art history department he’d been asked to direct at the Université de Montréal. He’d already hired several – an Austrian named Garms, an Italian named Bucci, a Belgian named Philippe – but he still wanted a “Canadian.” I think my degree in theology and my French-Canadian identity were all the qualifications I needed for the job. As a medievalist, Verdier must have regarded my knowledge of Thomist philosophy as a splendid asset. I didn’t have a doctorate, but no matter: I’d get one while teaching!

At the time I joined the faculty of the Université de Montréal in 1966, the art history department was in the main building on the hill. Our own library was housed right in the department, near the offices of the secretary and the director. It was a marvelous meeting place for professors and students. (These days the small departmental libraries are vanishing, swallowed up into the big central university libraries, as if my colleagues in the field of demography were unable to live without our art books, or we without their statistics texts.) How I adored university teaching, academic freedom, publish or perish – the whole experience. I threw myself into course preparation, well aware that

my future would be played out in the classroom; if I gave good lectures, my contract would be renewed. One lifelong habit I acquired from the experience was that of scripting my lectures word for word. I also made a point of distinguishing content that is properly transmitted orally from content that needs to be provided in writing. Our teachers at the monastery had always provided generous course notes. I imitated them, preparing syllabi, reading lists, and later quote compilations, glossaries, and more.

But I didn't have a doctorate yet and that stood to ruin everything, so I registered in the doctoral program at the Sorbonne, taking advantage of Bernard Teyssède's visit to Montreal to solicit him as my advisor. It was out of the question for me to go live alone in Paris: I was penniless and already had a family to support. Thankfully the people at the Sorbonne had another option to offer – there was a doctoral program that didn't require classroom attendance. It was known as the university doctorate or, more familiarly, the “colonial doctorate” because its holders were not allowed to teach in France, those positions being reserved for holders of “true” doctorates. For many years – until the day Concordia University generously awarded me an honorary doctorate, in fact – I harboured a bit of diffidence vis-à-vis the validity of this degree.

My interests ran to modern art, of course, and in the Europe of the early 1960s a “return to figuration” was in vogue. I started files on every European neo-figurative painter I could find. Soon it became obvious that for every two or three papers in *Cimaise* on Gironella or Lebenstein, there were hundreds if not thousands on Jean Dubuffet (1901–1985). Not just papers but whole books and – what a trove! – a *catalogue raisonné* with many of its installments already published. For the purposes of my doctorate, quantity mattered and I decided to restrict my focus to Dubuffet. I wrote a chapter replete with tables and charts on the progress of human figuration in his work and put it in the mail to him. He graciously replied, thanking me for being his “scorekeeper.” I learned that Dubuffet had a *secrétariat* in Paris on the Quai de Sèvres that was directed by Armande de Trentinian, daughter of the poet Francis Ponge. I spent a month there in an ocean of documentation: every article published, photos of all the works, the opportunity to copy documents as needed. There were meetings with Max Loreau, who was in charge of publishing the catalogue, Jacques Berne, a poet and longtime friend of the master, and finally Dubuffet himself. He insisted on my visiting the Cartoucherie de Vincennes, where he had his studios, and showing me the costumes and sets (*praticables*) for *Coucou Bazar*, a theatre piece I got to see again a few years later at the Guggenheim in New York. He also took me to visit the Cabinet Logologique in Périgny. There was quite a bit of talk about *Jardin d'hiver*, a site-specific work that the car company Renault had commissioned only to halt the project

midstream. The affair wound up in a lawsuit that cast a pall over Dubuffet's final years. Ultimately he won, though it took eight years. While the court ruled that he could legally compel the company to complete the project even after receiving payment, he declined to do so, stating that he did not wish "to impose by constraint the completion of a work in a place where it has been so disrespectfully treated."

It goes without saying that I hold luminous memories of my encounter with Dubuffet. His great generosity to me, his perfect refinement and elegance, his frank simplicity in our dealings always seemed to me the mark of a great mind. I have assiduously kept all his letters in case Hubert Damisch or one of his successors should ever decide to produce a third volume of Dubuffet's writings.

Speeded along by his generosity, I worked my way through the doctoral thesis. It was somewhat laborious since at the beginning of each academic year the work had to be put in abeyance until the following summer. I defended it at the Sorbonne in 1972 before Mikel Dufresne, Philippe Jullian, and of course Teyssèdre, who generously fended off his colleagues' attacks – if I may use that word, for the whole thing was quite cordial. I was grateful to Dubuffet for declining to attend the defense. He would have (rightfully) stolen all my thunder. Instead he congratulated me afterward with the gift of a drawing. I said, somewhat formulaically, "Monsieur Dubuffet, I am not worthy of it." He retorted, "You're as worthy as plenty of other people who got them!"

So now I was a Dubuffet specialist. It wasn't fated to play a role in the rest of my career. All told, I gave just one seminar on Dubuffet – in Tel Aviv at that. Verdier had contracted for a professor of "Canadian art," not a Dubuffet specialist. He called me into his office: "Gagnon, you're a Canadian, we'll have you do Canadian art." It was one of those tossed-off sentences that stays with you forever because it seals your fate. Since that day I have devoted almost all my academic efforts, my publication and teaching (including a few digressions into anthropology), to Canadian art.

Teaching in particular has always been a great deal of fun for me. I enjoy being on stage and getting a rise out of audiences of all ages. I strive to share my enthusiasm for the subject and I think I've succeeded fairly well. For my students in particular, I have always had the greatest respect and affection. The only one in my whole long career whom I ever felt it necessary to kick out of class eventually became my colleague in the art history department.

It quickly became apparent that if I was going to work on Canadian art, I'd better start paying attention to our modernists. Paul-Émile Borduas seemed – still seems – the most important painter of his generation. Alfred Pellon (1906–1988) was someone my father had admired, Jean-Paul Riopelle

(1923–2002) still just a student of Borduas's. I embarked on what I called a "critical biography and analysis" of his works. At the time, the bulk of the documentation was in the hands of Mme Borduas, who lived in Beloeil. I owe Pnina an immense debt of gratitude for driving me the forty kilometres there and back (I don't drive) almost every Sunday for eleven years. Patiently, I worked my way through a tremendous number of documents. Borduas kept everything, including carbon copies of his own letters along with all his correspondence. These papers are now housed at the Musée d'art contemporain de Montréal. Thanks to the meticulous work of G.A. Bourassa, Gilles Lapointe, and Jean Fisette, the letters and writings have been published by Les Presses de l'Université de Montréal as part of the Bibliothèque du Nouveau-Monde collection.

My long Borduas project – twelve years has been about par for my more important books – resulted in *Paul-Émile Borduas (1905–1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre* (Montreal: Fides, 1978), which won a Governor General's Literary Award. Ray Hnatyshyn was the governor general at the time. I will never forget the stir that Gilbert Langevin caused when he won the poetry prize on the same occasion. I knew Gilbert through his brother, a student of mine at the Beaux-Arts, and through the sculptor Jean Gauguier-Larouche (1935–1986); though as poor as a church mouse, he declared in his acceptance speech that some of his prize money would go to an organization defending the rights of Quebec political prisoners. The incident was played down in the next day's papers, with a photo of the two smiling men leaving no indication of the previous day's dispute.

Well before these things came to pass, however, I had also taken an interest in the beginnings of Canadian art. In the early 1970s, much of our thinking revolved around the concept of *québécoisité* (Quebec-ness), and the origins of art on our continent became an essential subject. The field of "early Québec art" was born. Not that no one had paid any attention to it before: Gérard Morisset, Ramsay Traquair at McGill, Marius Barbeau, and others were the pioneers of the discipline. But it seemed to us (I say us because we were a small gang, Jean Trudel, Robert Derome, Pierre Mayrand, John Porter, later joined by Raymonde Gauthier, Luc Noppen, Jean Bélisle, Nicole Cloutier, Denis Martin, and so many others) that it was possible to take up the subject where our predecessors had left off. We would revisit the documents and place the analysis of the works on a new, broader, more critical footing. It wasn't enough to trace any given church or sculpture to its maker; we wanted a concrete idea of the sociopolitical conditions giving rise to these works, the commercial and stylistic networks in which they had circulated. For my part, I was interested in one of these networks that had unfortunately left few works behind: missionary painting.

The Jesuits of the seventeenth century had become enamoured of the idea of using engravings and paintings to “convert” the Indians, and my students and I went combing through the *Jesuit Relations* for any allusion we could find to this singular method. The result was *La conversion par l’image*, published by a Jesuit-run press (Montreal: Bellarmin, 1975). I don’t know if the paradox of my situation fully emerges: here I was, a former Dominican more than slightly critical of the Counter-Reformation and the Council of Trent, publishing a book with people brought up in the Catholic context created by those events. Some of our discussions around my manuscript could have come straight out of the seventeenth century! That little book won the Sainte-Marie Prize in History along with an opportunity for me to spend a winter’s night in Midland, Ontario where a former Huron village had been reconstructed. The cash award, \$1,648, was also a historically significant date – the year the Huron nation was destroyed. A number of people remarked, assuming I’d be pleased, that it was too bad the committee hadn’t chosen a later date. Dubuffet’s wit stood apart, on this occasion as on others: “Good thing for you the Jesuits weren’t around in Caesar Augustus’s day!” Upon receiving my book, he wrote that he too had been “converted by images.”

Then came a sabbatical, in 1974. I’d got it in my head that I had to cross the Atlantic by boat at least once in my life. It was the best way, I felt, to get an inkling of what it must have been like for the earliest explorers in their frail vessels. And so it was that we went to the port of New York and embarked, my little family and I, on the *Leonardo da Vinci*, a big cruise ship registered in Naples. I asked Pnina in her role as family photographer if she would take a few slides showing nothing but sea, sky, and the horizon between them. On our return, I projected these slides in class over a soundtrack of whale sounds, so my students could get a glimpse of the ocean’s profound mystery as Cartier or Champlain might have experienced it. The memory, I am told, remains with some of them to this day.

But oh, the boredom of an ocean cruise! Nothing to look forward to but the next meal and another evening of bingo or magic shows. I passed the time in my own way with a copy of *The Raw and the Cooked* by Claude Lévi-Strauss. I would seek out a spot up on deck, away from the neighbours, the trashy music coming out of the bars and the insufferable, force-fed entertainments, and dive into that bible of structuralism. I thought that perhaps there were lessons one could draw from the author’s analysis of myths that would work equally well for a chronological sequence of paintings T₁, T₂, T₃, etc. generated by successive transformation – I was thinking hard about how to tackle the Borduas oeuvre. Granted, only rarely does one have access to such a sequence and sometimes we can fool ourselves. André

Berne-Joffroy's *Le dossier Caravage* (Paris: Éditions de Minuit, 1959) showed with regard to Caravaggio that criteria for determining chronology were not always as objective as they might be; for example, what one art historian took for youthful canvases, another interpreted as mature works. I was enthused with the structuralist approach since we historians of early Canadian art were often confronted with similar chronological uncertainty. As such, we found ourselves at the mercy of arguments styled after Gérard Morisset in which certificates of naivety or maturity are doled out to long-gone artists and their works according to obscure or arbitrary criteria, if not pure guesswork. Lévi-Strauss's approach, concerned as it was with structure rather than history, appeared to offer a way out of this old conundrum. Canadian ex-votos, for example, could be used as a way to get at reality directly, even where precise chronological sequence and attribution are unknown.

But in Borduas's case there was an extraordinary exception to the rule. For a short period – from 1945 to no later than 1949 – he habitually titled his paintings with numbers indicating chronological sequence (e.g., 8.47 before 10.47 and following 5.47) if not always a precise date (2.45 for February 1945). This habit of his afforded a tempting prospect: using known chronology as a starting point and a mooring for structural analysis. I do believe it was this possibility that gave me a lasting preference for Borduas's Automatist period. After 1949 he gave up the habit and pure structural analysis reclaimed its domain; but to study how, for a short period, a major artist found a solution to the aporia created by one painting, thereby creating a new aporia with the next one, seemed to me a way of gaining purchase on the mechanism of artistic creation itself.

Another project that won me recognition from my peers, as well as the Raymond Klibansky Prize in 1988, was *Chronique du mouvement automatiste québécois* (published by Lanctôt). Klibansky was one of the most capacious thinkers I have known. Any art historian worthy of the name is conversant with *Saturn and Melancholy* (Millwood, NY: Kraus Reprint, 1979), his collaborative work with Erwin Panofsky and Fritz Saxl; and Georges Leroux wrote a lovely book about him, *Le Philosophe et la mémoire du siècle* (Paris: Les Belles lettres, 1998). I consider it a signal privilege to have met him once, on Sherbrooke Street in front of the Museum of Fine Arts. We exchanged a handshake and a few sentences. I will never forget that countenance, at once penetrating and profound.

Upon being retired from the Université de Montréal in 2000 (with my written consent, of course, I am not pointing fingers), my panic was that I would no longer have anyone to teach. Retirement: what an abhorrent thought for an intellectual, or at least it should be. I remember one particular go-around that took place during one of those “preparing for retirement”

courses offered by our great institutions, in their beneficence to their soon-to-be-former employees. Each person in turn rejoiced at the prospect of giving up teaching; I was the only one to express despair at the thought. I concluded that I must be an actor who'd missed his calling, someone who couldn't survive without boards to tread. To the rescue came the Montreal Museum of Fine Arts with an offer of an annual lecture series on Canadian art. Wonderful. I could continue to perform in front of an audience and simultaneously pursue my exploration of the subject. I structured the lectures thematically – landscape, realism, the figure, religious art, portraiture, life stages, exterior versus interior, the limits of painting – but always with an attempt to situate the subject within a broader theoretical framework. Also, I generally drew on ongoing exhibitions for subject matter: the Group of Seven (curated by Charles C. Hill); Ozias Leduc (Laurier Lacroix); Edwin Holgate (an MMFA team under the direction of Rosalind Pepall); Emily Carr, etc. What emerged from the experience – and it's what makes the subject so fascinating – is that as peripheral as Canadian art may seem with respect to the great movements in metropolitan world art, it offers plenty of food for thought. In fact, its very position on the periphery makes it open to all manner of artistic currents, hence fundamentally pervaded by complexity. It's far from the easy subject Professor Verdier imagined it to be: "Canadian art . . . must be something like Normandy art, a few classic paintings and you're done," was his remark when he entrusted me with the field.

In addition, the lectures at the Museum came in the context of something that really became my lifeline when I retired: the directorship of the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, which Concordia University was so good as to offer me in 2000. Initially ensconced above the visual arts studios on René-Lévesque Boulevard, our little institute gave me the chance to save my notes on Borduas from perdition (they were going to be chucked out at the Université de Montréal). Administered by Rosemary Joly and later by Denis Longchamps, and under the benevolent departmental leadership of Loren Lerner, we went straight to work, holding public lectures, preparing publications, and giving whatever publicity we could to Canadian art, all the while carrying on our research. I also created two online courses. We've now moved to very nice offices in the new EV building on Ste-Catherine Street, where we've decorated the walls with paintings from the Concordia art collection. Our documentation centre is open to students and contains a Quebec quilt registry, an online *catalogue raisonné* of Borduas, a history of the Maritime Art Association, a Canadian art news site, and more. Denis Longchamps ably administers our institute, organizing lectures, exhibitions, and other events. The future looks promising.

Recently, I worked on three manuscripts. The first concerns the singular career of Jean Berger, one of Montreal's first active painters (ca. 1700). I'd become intrigued by Berger while teaching early Quebec art at the Université de Montréal. None of his works was extant, but copious archival documentation about the artist was available. The bulk of it consisted of shorthand notes taken by the notary Antoine Adhémar in the context of an interminable lawsuit filed against Berger by an apothecary named Claude Saint-Olive for assault (he called it "assassination"). Adhémar, infamous among historians for his hard-to-decipher handwriting, used all manner of cryptic abbreviations – "pe" for *paroisse* (parish), "juon" for jurisdiction, etc. Of necessity I became a paleographer, one of several trades I learned on the job. Nicole Cloutier, Jean Trudel and I set to work and eventually transcribed the whole bundle (on a typewriter, it should be noted). I made it a subject for classroom work and reportedly one of my former students has turned it into a historical novel. I'd always cherished the thought of publishing the fruit of this huge undertaking; at the Institute, I put Denis Longchamps and Louise Dupont on the case. They pointed out a few things to be changed or improved here and there, but it was when Yves Lacasse, the former chief curator at the Musée national des beaux-arts du Québec, put me in touch with Marie Parent that things really went into high gear. Humbly calling herself a copy editor, what she actually did amounted to an incredible revitalization of this old text I've been carting around for over forty years. Riddled of transcription errors and complemented with new documents, its footnotes considerably revised and augmented, it is now published. I am proud of the result – tell me if you think it wouldn't make a fascinating hour of television.

The second project concerns the *Codex canadensis* and the *Histoire naturelle des Indes occidentales*, two works about the flora, fauna and first peoples of Canada that are attributed to the seventeenth-century Jesuit priest Louis Nicolas. In the late 1970s, Auguste Vachon (then with the iconography section of the National Archives in Ottawa), the ethnologist Marcel Moussette, the Université Laval biologist Pierre Morisset, and I had a plan to publish these two manuscripts together, but the work stalled. Much later and despairing that nothing would ever come of it, I approached Sarah Hatton at the National Archives with the admittedly foolish idea of putting all the work I'd done on the *Codex* online. It didn't happen and guardian angels Martha Langford and Sandra Paikowsky, deserve all my thanks as McGill-Queen's University Press accepted the project for publication in its Beaverbrook Foundation Studies in Art History series. In the meantime, Stuart C. Houston, a professor of medicine retired from the University of Saskatchewan and a seasoned ornithologist, put me in contact with Professor Nancy Senior in the French department of that institution, who took it upon herself to

translate the text of the *Histoire naturelle* into English. It was no easy task. In her work, she relied on a helpful transcription of the manuscript done in Paris by Professor Réal Ouellet. The *Relations* are rather mum on Nicolas, the presumed author (he signed only “M.L.N.P.”), since he was apparently more interested in natural history, trading beaver pelts, and (so he claimed) taming bears than in converting souls. He was clearly not your everyday ordinary Jesuit. This big project, too, is now published. I wrote an introduction and put together a team of experts for the footnotes. That’s correct, a team: there were about 1500 notes when I stopped counting! Scientific names of plants and animals had to be checked, place names identified, sentences in Algonquin or Latin translated, citations of classics and other relevant texts tracked down – the works. It is going to be a beautiful book, with plates from the *Codex* alongside Nicolas’s extravagant and very idiosyncratic text.

Finally, a revised and updated edition of my 1978 book on Borduas is soon to appear in English translation as part of the MQUP’s Beaverbrook Foundation series, with better illustrations this time. Needless to say, I’m as delighted as could be.

June 2011

Translation: Peter Feldstein

NOTE

- 1 See Slavoj ŽIŽEK, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology* (London and New York: Verso, 2000) 204.



Allocution de François-Marc à Middland, Ontario, lors de la remise du Prix Sainte-Marie en Histoire, le 9 mai 1974, pour son livre *La conversion par l'image* publié chez Bellarmin l'année suivante, Montréal. | François-Marc's speech in Middland, Ontario, at the reception of the Sainte-Marie Prize in History, 9 May 1974, for his book *La Conversion par l'image*, published the following year at Bellarmin, Montreal.



Mortgaging Canada: George Reid's *Mortgaging the Homestead* and the 1891 Federal Election

CHARLES C. HILL

In the late 1880s and early 1890s the Toronto artist George Reid (1860–1947) painted a number of canvases inspired by memories of his childhood. Born in 1860 in Wingham, Ontario near Goderich on Lake Huron, Reid had worked on the newly cleared farms of his father Adam Reid and maternal uncle James Agnew, familiarizing himself with all aspects of rural life. Suspicious of his son's interest in art, Adam Reid tried to direct him towards a career in architecture but in 1879, George began his studies with Charlotte Schreiber (1834–1922) and Robert Harris (1849–1919) at the Ontario School of Art in Toronto. Three years later he moved on to study with Thomas Eakins (1844–1916) at the Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia where he met his future wife, a fellow art student Mary Hiester (1854–1921) of Reading, Pennsylvania. Married in May 1885, that summer the couple travelled through France, Spain, and Italy, settling in Toronto on their return. It was in the summer of 1886, on a visit to the family homestead at Wingham that Reid began his first farm painting, *Call to Dinner* (McMaster University Art Gallery), a large canvas of his sister Susan against a landscape bathed in bright sunlight that recalls Winslow Homer's well-known painting *The Dinner Horn* of 1870 (National Gallery of Art, Washington).

In May 1888 the Reids held an exhibition and auction of their paintings to enable them to return to Paris to further their studies. Back in Toronto the following autumn, they rented two rooms on Yonge Street in the tower of the Arcade Building where they built living quarters and a studio. That winter George Reid painted four large canvases interpreting memories of his early childhood. *Forbidden Fruit*, dated 1889 (Art Gallery of Hamilton), depicts a young boy in a hayloft reading the forbidden *Arabian Nights* and in *The Story*, 1890 (Winnipeg Art Gallery), young adolescents in a similar setting listen to a boy narrate a tale. *The Other Side of the Question*, 1890 (Art Gallery of Ontario) and *Mortgaging the Homestead*, 1890 (National Gallery of Canada)

Detail, George A. Reid, *Mortgaging the Homestead* (see Fig. 1)



1 | George A. Reid, *Mortgaging the Homestead*, 1890, oil on canvas, 130.1 × 213.3 cm, National Gallery of Canada (86) Royal Canadian Academy of Arts diploma work, deposited by the artist, Toronto, 1890. (Photo: National Gallery of Canada)

(Fig. 1), are interior scenes, the former depicting town fathers debating civic issues around a library table, the latter dramatizing the crucial moment when a farmer is forced to sign a mortgage to save his farm.

Reid's biographer Muriel Miller Miner has described the detailed sets Reid constructed in the studio to stage the narratives and to carefully recreate the settings in which he posed the models.¹ The figures in *Mortgaging the Homestead* represent three generations. In a plain interior, the farmer, standing in the centre and silhouetted against a light wall, signs the document prepared by the lawyer while his brother seated at the left, his face in shadow, broods. The farmer's wife, holding a young baby, is seated in the foreground and addresses the viewer with a worried gaze. A young girl sits on the floor looking questioningly at her father while his parents, withdrawn into themselves and disconsolate as they see their hoped-for security in old age disappear, are seated by the wall on which hangs a framed epigram, *Heaven is our Home*. The signing of the mortgage lays bare the imminent possibility of foreclosure and eviction.

Forbidden Fruit was sent to Philadelphia to be exhibited in the Pennsylvania Academy's annual exhibition in January 1890 and *The Story*

was purchased in March by the Toronto businessman and banker Edmund Boyd Osler for \$1000² before being sent to Paris for the *Salon* of the Société des Artistes Français. *Mortgaging the Homestead* and *The Other Side of the Question* were first presented to a Toronto audience in a private view in the artist's studio³ then sent to the annual *Spring Exhibition* of the Royal Canadian Academy of Arts in Montreal. There Reid was elected a full member of the Academy on 26 April and, as required, he submitted a painting as his diploma picture to eventually be deposited in the National Gallery of Canada. *Mortgaging the Homestead* was shown as his Academy diploma picture in the *Ontario Society of Artists Exhibition* in May and at the *Toronto Industrial Exhibition* in late summer before being delivered to Ottawa.

Mortgaging the Homestead was widely admired when shown in Montreal and Toronto, not least for its large scale and prominent display at the entrance to the exhibition rooms.⁴ One Toronto writer praised Reid's judicious choice of characters, effective grouping, and faithful delineation, and hoped this "sermon on canvas" would be a tool to inculcate thrift and industry.⁵ The Montreal *Herald* more sympathetically found "the whole scene . . . so truthfully depicted that one almost feels himself a participant in the cruel deed which robs the inmates of their birthright."⁶ Carl Fuller in the Montreal *Gazette* praised Reid's "bold and broad . . . treatment" and drawing of the figures, and stressed "the decidedly Canadian aspect" of the scene,⁷ a quality equally admired by the writer in *Saturday Night*. "I am pleased to say that Mr. Reid has not been carried away by French enthusiasm and does not run to wooden-shod peasants, etc. The types he has given us in this picture and also in *The Other Side of the Question* . . . are well known to all Canadians."⁸ The painting was also reproduced on the front page of Toronto's *Saturday Globe*, whose writer praised his "daring . . . use of color . . . The employment of deep purple and violet tones adds greatly to the solemnity of the incident which is depicted with dramatic power . . . Mr. Reid shows no tenderness or sickly sentimentality in his work – it is strong, masculine, vigorous."⁹

The critics' emphasis on the particularly Canadian character of the scenes is interesting in light of their very European derivation. *The Other Side of the Question*, a reprise of the 1886 canvas *A Meeting of the School Trustees* (National Gallery of Canada) by Reid's former teacher Robert Harris, was equally indebted to Dutch seventeenth-century group portraits. Reid also later confirmed that the inspiration for *Mortgaging the Homestead* was not a Canadian event but "the heartrending stories of the Dakota farmers" who in 1890 saw land prices collapse in the face of widespread drought and low prices for their products that resulted in massive foreclosures. But the Dakota tragedies affected Reid for very personal reasons: in 1873 the mortgage on his father's farm had been threatened with foreclosure and Adam Reid had

explored the possibility of moving his family from Wingham to Bruce Mines on Lake Huron. The abandonment of the homestead was only avoided when George's brother John went to work for a neighbour to pay off the debt. For the young George "some cherished hopes seemed to have gone forever, and the homestead changed its character. At that time, in my mind, shame as well as misfortune was connected with mortgages, but when I became better acquainted with conditions, I saw that the worthy as well as the profligate were being swept into the vortex of debt . . . Then it was that I became interested in the various movements intended to relieve the inequalities which our civilization is slow to throw off."¹⁰ Details about Reid's interest "in the various movements intended to relieve the inequalities" remain unclear but his painting *Mortgaging the Homestead* would soon figure in the struggle between Liberals and Conservatives over these issues in the 1891 federal election.

Prime Minister John A. Macdonald had come to power in 1878 having campaigned on his protectionist National Policy. The international economic depression that struck Canada from 1873 to 1878 and which may have been a factor in Adam Reid's threatened foreclosure in 1873 was exacerbated by American dumping of cheap goods in Canada. Protectionism championed Canadian manufacturers. But in 1890 Republican Congressman William McKinley instigated the passage of a new tariff that raised duties on agricultural goods entering the United States to the highest levels in the country's history. Canadian farmers were being locked out of the American market and Macdonald accused the Americans of trying to starve Canada into annexation. However, behind the scenes he entered into informal negotiations on reciprocal tariffs after Newfoundland negotiated its own treaty with James Blaine, the American secretary of state and senator from Maine, for the free entry of its sea products. Canada blocked ratification of the Newfoundland treaty to further its own fishing interests but Blaine publicly denied that there were any talks on reciprocity with Canada.¹¹ Macdonald's Conservatives now accused the Liberals, whose financial critic Sir Richard Cartwright was the leading spokesman for unrestricted reciprocity, of aiding and abetting annexation with the United States and waved the flag of loyalty to a British Canada (thus Macdonald's campaign slogan "a British subject I was born, and a British subject I will die"), the old National Policy, and the Conservative Party.¹²

J.W. Bengough's (1851–1923) caricature after Frederic Remington's (1861–1909) "The Last Stand" published in *Grip* on 24 January 1891 shows Macdonald and members of his cabinet holding the fort against reciprocity (Fig. 2). Bengough wrote: "The High Tariffites are now making their last stand against the forces of intelligence and liberty, but the struggle is as hopeless as that which Remington has depicted." He continued:

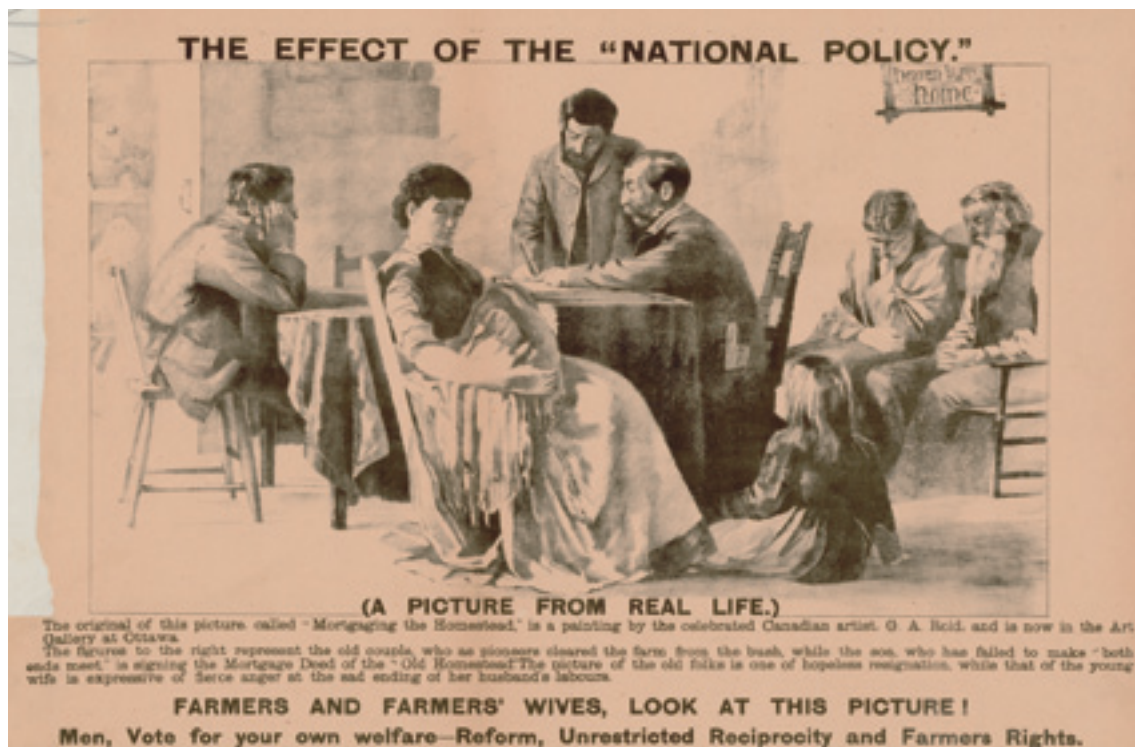


2 | J.W. Bengough after Frederic Remington, *The Last Stand (of the High Tariff Forces)* 1891, published in *Grip*, 24 January 1891, Library and Archives of the National Gallery of Canada. (Photo: National Gallery of Canada)

In the United States McKinleyism has aroused a universal revolt, just because it has carried the principles of Protection a little nearer to their logical conclusion. People have all at once apprehended that the philosophy which seeks to produce general prosperity by increasing the burdens of the poorer classes is unsound. In Canada the same discovery has been made more gradually by the melting away of the beautiful pictures of tall chimneys and home markets like a series of dissolving views. The eyes of the people are now pretty generally open, and Protection, under whatever euphonious name presented, is regarded as a fraud. Probably nobody in the country is more thoroughly aware of this than the members of the Dominion Government, and yet they are bound to fight for it till the last cartridge is gone. Because they think it is better politics to put their faith in the Red Parlor, than in the cause of the people.¹³

The “Red Parlor” was the room at Toronto’s Queen’s Hotel where Macdonald dispensed patronage.¹⁴

Trade, tariffs and patriotism were the principal issues that dominated the federal election that Macdonald called the first week of February 1891 to be held 5 March. Innumerable posters were printed for the campaigns of the two



3 | Artist Unknown, after G.A. Reid, *The Effect of the “National Policy”* 1891, black and white lithograph on paper, 38 × 53.8 cm, Library and Archives Canada (C-095467). (Photo: Library and Archives Canada)

parties but, in a rare instance, a contemporary Canadian painting was also used to articulate the opposing positions. In mid-February two Conservative papers, the Saint John *Progress* and the Montreal *Gazette*, announced the publication by the Liberals of a reproduction of Reid’s *Mortgaging the Homestead*¹⁵ (Fig. 3). The caption read “The Effect of the National Policy (A Picture from Real Life)” and underlined the wife’s “fierce anger at the sad ending of her husband’s labours. Farmers and Farmers’ Wives, Look at this Picture! Men, Vote for your own welfare – Reform, Unrestricted Reciprocity and Farmers Rights.”

The poster gave Reid full credit for his painting, “now in the Art Gallery at Ottawa,” and it is most likely Reid had given permission for the painting to be used in support of the Liberal campaign. The exhibition of his summer’s work held at Matthews Brothers Gallery in Toronto from 29 November to 12 December 1890 had included portraits of the Honourable Edward Blake (current whereabouts of this portrait unknown), leader of the federal Liberal party from 1880 to 1887, and of Mrs. Oliver Mowat (Agnes Etherington Art



4 | Samuel Hunter and The Abiston Lith. & Pub. Co., Montreal, after G.A. Reid, *The Conservative Version Mortgaging the (Canada) Homestead* 1891, colour lithograph, 58.3 × 85.9 cm, Library and Archives Canada (C-095459). (Photo: Library and Archives Canada)

Centre), wife of the Liberal premier of Ontario. That year Reid also painted a portrait of the Mowats' grand-daughter Jean Biggar (National Gallery of Canada).¹⁶ While it was only in 1896 that he avowed his interest “in the various movements intended to relieve the inequalities which our civilization is slow to throw off,” his political engagement was evidently contemporary with the painting of *Mortgaging the Homestead*.

The Liberal poster, published as a lithograph in black ink and measuring 38 × 53.8 cm (approximately 15 × 21 inches), soon instigated a response from the Conservatives in the form of a chromo-lithograph measuring 58.3 × 85.9 cm (approximately 23 × 34 inches), designed by the caricaturist Samuel Hunter (1858–1939) and printed by Abiston Lithograph and Publishing Company of Montreal (Fig. 4). Possibly taking Bengough’s caricature after Remington as a model, Reid’s *Mortgaging the Homestead* was now captioned, “The Conservative Version. Mortgaging the (Canada) Homestead With Apologies to Mr. G.A. Reid.” In this caricature Sir Richard Cartwright, the leading Liberal spokesperson for unrestricted reciprocity, and not Wilfrid Laurier, the head

of the Liberal party, mortgages Canada to Senator Blaine of Maine who had denied the Conservatives any tariff concessions for Canada.¹⁷ Oliver Mowat, as the daughter “Miss Mowat,” and Honoré Mercier, the Liberal premier of Quebec as the brooding brother, have no active role in the drama but are included due to their opposition to Macdonald and their status as strong fighters for provincial rights – additional Liberal threats to Canada. Edward Blake impersonates the farmer’s wife; on whose dress is inscribed “E. Blake His Resignation,” referring to his retirement from Canadian politics, his refusal to stand for election in 1891 and rumoured opposition to Cartwright’s unrestricted reciprocity,¹⁸ an opposition he would confirm the day following the election.¹⁹ The grandparents are the “Old Liberal Party” and “The Old Leader,” Alexander Mackenzie, Liberal Prime Minister from 1873 to 1878. All are presented as being complicit in selling out to the American annexationists.

The Conservatives won the 1891 federal election but Sir John suffered a stroke on 12 May and died on 6 June 1891. Over the next six months both the Conservatives and Liberals became mired in financial scandals and in December Oliver Mowat rejected reciprocity with the United States.²⁰ While not dead, the issue would be temporarily subsumed by the Manitoba school question as four Conservative Prime Ministers succeeded each other over the next five years.

Reid returned to the theme of farm mortgages in *The Foreclosure of the Mortgage* painted in 1892, at a time when he was abandoning his farm subjects for landscapes and more intimate works inspired by his first summer at the artist colony at Onteora, New York. One wonders if his return to the subject was prompted by the fact that the public attention engendered by the first painting had dwindled due to its relative invisibility in Ottawa. The second painting reunites the enlarged family around the bed of the tragically ill father. The bailiff occupies the centre of the composition and is framed by the grandmother and the farmer’s wife, both with bowed heads, while three children and a baby in a cradle in the foreground form a silent audience.

The Foreclosure of the Mortgage was widely exhibited in Ottawa and Toronto and twice in Montreal in 1892 and 1893²¹ and, like *Mortgaging the Homestead*, attracted attention due to its scale and prominent placement (Fig. 5). While the painting would go on to win medals at *Chicago’s World’s Columbian Exposition* in 1893 and at the *Mid-Winter Exhibition*, San Francisco in 1894,²² when first shown in Canada, it was not as well received as the earlier work. Possibly the paintings of similar social tragedies in the same exhibitions, including Robert Harris’s drunken *Going Wrong*, Edmond Dyonnet’s *The Last Crust*, Franklin Brownell’s *The Step Child* and D.P. Macmillan’s *Dawn*, a mother’s discovery of her dead daughter, diminished the impact of Reid’s tragic story.²³ In their column for *The Globe*, “At the Mermaid Inn,” Archibald Lampman and Duncan Campbell Scott found



5 | W.J. Topley (1845–1930), Royal Canadian Academy of Arts exhibition, National Gallery of Canada, Ottawa April 1892, Library and Archives Canada (PA-136768), George Reid's *Foreclosure of the Mortgage* dominates the exhibition space. This canvas was destroyed by fire in 1918. In 1935 Reid painted a replica that is now in the Government of Ontario Art Collection. (Photo: Library and Archives Canada)

the coincidence of ill health and foreclosure “pathetic,” rather than “tragic and imposing,”²⁴ and the *Ottawa Daily Free Press* critic wondered whether it wasn’t “melodramatic.”²⁵ Some questioned the necessity of depicting the tragic side of life²⁶ while others criticized the painting’s apparent lack of unity of effect.²⁷

Reid denied there was any direct narrative relationship between *Mortgaging* and *Foreclosure*, merely claiming that one idea led to another.²⁸ However, most critics clearly remembered the canvas of 1890 and saw the 1892 painting to be its logical sequel.²⁹ A writer in the *Montreal Witness*, recalling the election of 1891, even wondered whether the *Foreclosure* was or

was not another “sermon on the National Policy.”³⁰ Finally, the *Toronto Globe* wrote, “‘Foreclosure of the Mortgage,’ let us hope, is the finale of that story. Mr. Reid has brought this typical Canadian family through many trials, but we trust that his next effort will not show them on their way ‘over the hills to the poorhouse.’”³¹

Following the 1891 election, George Reid would not abandon his desire “to relieve the inequalities which our civilization is slow to throw off,” but inspired by the ideas of the British social reformer William Morris (1834–1896), his engagement would move in other directions. Through the Society of Mural Decorators, the Toronto Guild of Civic Art, and the Arts and Crafts Society of Canada, all of which he played a key role in establishing, Reid worked to bring art into daily life, inculcate civic ideals, create a respect for artisan-workers, and ameliorate the inequalities of our civilization.

NOTES

My thanks to Steven McNeil, Curator, Crown Collection, Official Residences, National Capital Commission, for his assistance in locating the two election posters at Library and Archives Canada.

- 1 Muriel Miller MINER, *G.A. Reid: Canadian Artist* (Toronto: The Ryerson Press, 1946), 55. Unless otherwise noted, biographical information is taken from Miner.
- 2 *Grip* 34:9 (1 Mar. 1890): 135.
- 3 Invitation to Private View of G.A. Reid, *Mortgaging the Homestead* and *The Other Side of the Question*, 12 Apr. 1890, Scrapbook I, 143, in G.A. Reid fonds (CA OTAG SC 010), Research Library and Archives, Art Gallery of Ontario, Toronto; “Canadian Art,” *The Mail*, 15 Apr. 1890.
- 4 “Canadian Art,” *Herald* (Montreal), 25 Apr. 1890; Carl FULLER, “Royal Canadian Academy,” *Gazette* (Montreal), 25 Apr. 1890; TEMPLAR, “Art Notes,” *The Week* VII:22 (2 May 1890): 349; TEMPLAR, “Art Notes,” *The Week* VII:26 (30 May 1890): 412; VAN, “Among the pictures,” *Saturday Night* III:27 (31 May 1890): 7; “Ontario Artists,” *Saturday Globe*, 7 June 1890.
- 5 “Royal Canadian Academy,” unidentified Toronto paper, ca. 1 May 1890, in scrapbook in Marmaduke Matthews papers (710-003), Trent University Archives, Peterborough.
- 6 “Canadian Art,” *Herald*, 25 Apr. 1890.
- 7 FULLER, “Royal Canadian Academy.”
- 8 VAN, “Among the pictures,” 7. Foreclosures were a subject of considerable debate in Canada at the time. See Loren LERNER, ed., “George Reid’s Paintings as Narratives of a Child Nation,” in *Depicting Canada’s Children* (Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2009), 335.
- 9 “Ontario Artists,” *Saturday Globe*, 7 June 1890.
- 10 G.A. REID, “The Evolution of Two of My Pictures,” *Massey’s Magazine* I:1 (January 1896): 14.

- 11 P.B. WAITE, *Canada 1874–1896 Arduous Destiny* (Toronto: McClelland and Stewart Ltd., 1971), 223, 241–43.
- 12 Ian Albert HODSON, *Commercial Union, Unrestricted Reciprocity and the Background to the Election of 1891* (M.A. thesis, University of Western Ontario, 1952); K.A. MACKIRDY, “The Loyalty Issue in the 1891 Federal Election Campaign and an Ironical Footnote,” *Ontario History* LV:3 (1963): 143–54; R.C. BROWN, *Canada’s National Policy* (Princeton: Princeton University Press 1964), 192–205.
- 13 J.W. BENGOUGH, after Remington, “The Last Stand,” *Grip* 36:4 (24 Jan. 1891): 57; “Comments on the Cartoons,” 50.
- 14 Carman CUMMING, *Sketches from a Young Country: The Images of Grip Magazine* (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 114.
- 15 “Some Campaign Literature,” *Progress* (Saint John, N.B.), III:146 (14 Feb. 1891): 1; *Gazette*, 19 Feb. 1891; “Art & Artists,” *Saturday Night* (21 Feb. 1891): 7.
- 16 *Work Executed During the Summer of 1890 by G.A. Reid*, RCA, on exhibition at Matthews Bros. Company’s New Gallery, 95 Yonge Street. Catalogue in scrapbook I, 155, G.A. Reid fonds (CA OTAG SC 010), Research Library and Archives, Art Gallery of Ontario.
- 17 WAITE, *Canada 1874–1896*, 223.
- 18 “Can’t Stand the Pace,” *Grip* 36:8 (21 Feb. 1891): 114, 121.
- 19 WAITE, *Canada 1874–1896*, 226. Joseph SCHULL, *Edward Blake Leader and Exile 1881–1912* (Toronto: Macmillan of Canada, 1976), 141–56.
- 20 Joseph SCHULL, *Laurier: The First Canadian* (Toronto: Macmillan of Canada, 1965), 256–58.
- 21 It was exhibited in the *Royal Canadian Academy of Arts Exhibition* in Ottawa, March 1892 and in Montreal, March 1893, in the *Spring Exhibition* in Montreal, April 1892 and in Toronto with the *Ontario Society of Artists Exhibition*, May 1892, at the *Toronto Industrial Exhibition* late summer 1892, and in the *OSA Winter Exhibition*, December 1892.
- 22 MINER, *G.A. Reid*, 66.
- 23 L. and S. [Archibald LAMPMAN & Duncan CAMPBELL SCOTT], “At the Mermaid Inn,” *The Globe* (Toronto), 16 Apr. 1892; “Spring Exhibition,” *Star* (Montreal), 21 Apr. 1892.
- 24 L. and S., “At the Mermaid Inn.”
- 25 “Artists and their Work,” *Ottawa Daily Free Press*, 4 Apr. 1892.
- 26 “Art Notes,” *The Week* IX:27 (3 June 1892): 427; “At the Art Gallery,” *Star*, 2 Mar. 1893.
- 27 L. and S., “At the Mermaid Inn,” John POPHAM, “The R.C.A. Exhibition,” *Gazette*, 11 Mar. 1893.
- 28 “The Study and Work of Mr. G.A. Reid,” *Lake Magazine* 1:7 (February 1893): 427; G.A. REID, “The Evolution of Two of My Pictures,” *Massey’s Magazine* 1:1 (January 1896): 14.
- 29 “Art Notes,” *The Week* IX:19 (8 Apr. 1892): 298; “Ontario Society of Artists,” *The Globe*, 30 May 1892; J.E. POLLOCK, “Canadian Artists,” *The Globe*, 4 Oct. 1892; “The Study and Work of Mr. G.A. Reid,” *Lake Magazine* 1:7 (February 1893): 427; “At the Art Gallery,” *Star*, 2 Mar. 1893.
- 30 “*The Art Exhibition*,” *Witness* (Montreal), 1 Mar. 1893.
- 31 “Ontario Society of Artists,” *The Globe*, 30 May 1892.

Hypothéquer le Canada: le tableau *Mortgaging the Homestead* de George Reid et l'élection fédérale de 1891

CHARLES C. HILL

À la fin des années 1880 et au début des années 1890, l'artiste torontois George Reid (1860–1947) a peint un certain nombre de toiles inspirées de souvenirs d'enfance. Né en 1860 à Wingham, Ontario, il a travaillé sur les fermes récemment défrichées par son père, Adam Reid, et son oncle maternel, James Agnew. À l'été 1886, au cours d'une visite à la ferme familiale, Reid peint sa première toile d'inspiration rurale, *Call to Dinner*. Se rappelant des lectures d'enfance dans un fenil, il peint *Forbidden Fruit* (1889) et *The Story* l'année suivante. *The Other Side of the Question* et *Mortgaging the Homestead* (toutes les deux en 1890) sont des scènes d'intérieur moins innocentes ; la première décrit des notables de la ville discutant de questions politiques autour d'une table de la bibliothèque, et la seconde représente le moment dramatique où un fermier est obligé de signer une hypothèque pour sauver sa ferme.

Mortgaging the Homestead, qui était le tableau que Reid avait peint pour son diplôme de l'Académie royale des arts du Canada, a été hautement admiré lorsqu'il fut exposé à Montréal et à Toronto, son format imposant et sa place prééminente dans les salles d'exposition y étant pour quelque chose. Un auteur torontois a loué le choix judicieux des personnages, l'efficacité des groupements et la fidélité du tracé, espérant que ce « sermon sur toile » soit un outil efficace pour inculquer le sens de l'épargne et du travail. Malgré l'accent mis par les critiques sur le caractère particulièrement canadien de la scène, Reid a déclaré plus tard que l'inspiration pour *Mortgaging the Homestead* n'était pas un événement canadien, mais les « histoires déchirantes de fermiers du Dakota » qui, en 1890, avaient vu la valeur des terres s'effondrer à cause de la sécheresse et des bas prix obtenus pour leurs produits, ce qui avait entraîné des saisies hypothécaires massives. Il avait dix-sept ans quand la propre ferme de son père avait été menacée de saisie hypothécaire. Les détails concernant l'intérêt de Reid pour « les divers mouvements destinés à abolir les inégalités » ne sont pas clairs, mais son tableau, *Mortgaging the Homestead*, allait bientôt figurer dans la lutte entre libéraux et conservateurs sur ces questions lors de l'élection fédérale de 1891. Le premier ministre conservateur, John A. Macdonald, était arrivé au pouvoir en 1878 en s'appuyant sur une « Politique nationale » protectionniste, après la dépression économique exacerbée par

le dumping de marchandises bon marché au Canada par les Américains. En 1890, de nouveaux tarifs douaniers avaient fermé le marché américain au Canada. En coulisse, Macdonald négociait avec les Américains en même temps qu'il accusait les libéraux d'encourager l'annexion du Canada aux États-Unis en appuyant une réciprocité sans restriction. Quelques semaines avant l'élection de 1891, le tableau de Reid, *Homestead*, était utilisé, avec son accord, comme base d'une populaire caricature politique libérale. La légende se lisait « L'effet de la Politique Nationale (image tirée de la vie réelle) » et soulignait la « la vive colère de la femme devant la triste fin du labeur de son mari . . . ». En réponse, les conservateurs produisirent leur propre affiche fondée sur le tableau, « Avec nos excuses à M. G.A. Reid », sur laquelle les dirigeants libéraux étaient représentés comme vendus aux annexionnistes américains.

Reprenant ce thème en 1892, *The Foreclosure of the Mortgage* a été largement exposé à Ottawa et à Toronto et deux fois à Montréal. Tout comme *Mortgaging the Homestead*, il a attiré beaucoup d'attention, mais moins de critiques favorables. Reid a nié tout rapport narratif direct entre les deux tableaux, se bornant à dire qu'une idée en amène une autre. Cependant, la plupart des critiques y ont vu une suite logique, mais en espérant que ce ne soit pas un autre « sermon sur la Politique nationale ». Après l'élection de 1891, George Reid n'allait pas abandonner son désir « d'abolir les inégalités » et s'inspirait des idées du réformateur social britannique William Morris (1834–1896). À travers la Society of Mural Decorators, la Toronto Guild of Civic Art et la Arts and Crafts Society of Canada, institutions, dans la création desquelles il a joué un rôle clé, Reid a travaillé à faire entrer l'art dans la vie quotidienne, à inculquer des idéaux civiques, à promouvoir le respect des artisans et à améliorer les inégalités de notre civilisation.

Traduction : Élise Bonnette



La Rue Saint-Denis, au cœur de la modernité francophone montréalaise

ESTHER TRÉPANIÉ

Réalisée en 1927, cette vue de la rue Saint-Denis, depuis le sud de la rue Sainte-Catherine, constitue un beau témoignage de l'habileté du peintre Adrien Hébert (1890–1967) à marier les diverses tonalités de gris aux autres couleurs de la ville, à en traduire les reflets et les jeux de lumière. À l'instar de ses nombreuses scènes de rue, celle-ci multiplie les motifs d'une vie urbaine contemporaine, les tramways, les automobiles, les passants, les panneaux publicitaires, même si, dans le cas présent, ces derniers troquent leurs insignes contre de simples surfaces de couleur. Mais, au delà de la contemporanéité de ces motifs, la présence, presque au centre du tableau, du clocher de l'église Saint-Jacques, qui fut la première cathédrale de Montréal, atteste d'une histoire religieuse, mais aussi économique et culturelle du Montréal francophone qui doit beaucoup aux sulpiciens lesquels, on le verra, étaient encore très présents dans le paysage du quartier évoqué par l'artiste.

Compte tenu de son sujet et du contexte de l'époque, le tableau surprend par son format. La plupart des scènes de rue d'Hébert, conçues principalement à la fin des années 1920 et au cours des années 1930, sont composées à l'horizontale et dans un format dont la hauteur maximale excède rarement les 80 centimètres. *La Rue Saint-Denis* (Fig. 1) se démarque de ce corpus, à la fois par son format vertical et ses dimensions (190,6 × 138,2 cm) qui conviendraient mieux à un portrait en pied, voire à une scène historique. Dans les faits, cette scène de rue est encore plus imposante qu'une de ses plus grandes vues du port de Montréal, celle de 1924 de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec (*Le Port de Montréal*, 153 × 122,5 cm)¹. Dans ce dernier cas, la « monumentalité » du format répond tout au moins à celle de l'architecture des élévateurs à grains. Or, le sujet de *La Rue Saint-Denis*, une scène de genre contemporaine, peut paraître anecdotique. Pourtant, j'avancerai que sous son apparence paisible, cette représentation, à cause de la configuration géographique et sociale dans laquelle s'insère cette artère,

Détail, Adrien Hébert, *La Rue Saint-Denis* (voir Fig. 1)



1 | Adrien Hébert, *La Rue Saint-Denis*, 1927, huile sur toile, 190,6 × 138,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : MNBAQ, 74.239)

nous renvoie aux multiples transformations inhérentes à la modernisation du Québec francophone à la fin des années 1920.

Un lieu de rencontre du savoir et de la culture

L'essayiste, professeur et journaliste Victor Barbeau (1896–1994) nous donne, dans ses mémoires, une description enlevée du Quartier latin des années 1910, cette « enclave aux frontières mouvantes » dont le centre était l'Université Laval, établie sur la rue Saint-Denis, où « l'étude et le plaisir s'y conjuguaient² ». Barbeau rend compte de la vie culturelle étonnante qui l'animait ainsi que des nombreux spectacles présentés à Montréal. Il évoque aussi bien « la divine Sarah Bernhardt » (venue, au milieu de la controverse, triompher en 1905 au Théâtre-Français situé là où est l'actuel Métropolis) que « la Pavlova » (qui s'était produite au Théâtre Saint-Denis en octobre 1921³). Il décrit les pittoresques bagarres entre les étudiants et la police, les tenues de la « froufroulante jeunesse féminine » et les cours séchés à la pâtisserie Kerhulu.

Au moment où Hébert travaille sur son tableau, l'Université de Montréal a obtenu, en 1919–1920, son indépendance de l'Université Laval. En plus des facultés traditionnelles, l'Université s'est adjoint un certain nombre d'écoles affiliées comme Polytechnique, les Hautes études commerciales, une faculté des sciences et une école de sciences sociales. L'institution est toujours localisée sur la rue Saint-Denis et si on décide, en 1929, de construire les nouveaux édifices de l'université sur le Mont Royal, à cause de la crise économique, ceux-ci ne seront achevés qu'en 1942⁴.

La bibliothèque est un complément essentiel à la formation universitaire, mais aussi au développement intellectuel de la population. Au début des années 1910, les sulpiciens s'entendent avec l'université francophone pour ouvrir une bibliothèque capable de rivaliser avec celle de McGill. En 1915, la Bibliothèque Saint-Sulpice, construite sur la rue Saint-Denis par Eugène Payette, ouvre ses portes. Son directeur, Aegidius Fauteux, y a rassemblé des dizaines de milliers de documents classés selon le système Dewey⁵.

Le développement d'un réseau d'enseignement supérieur est d'une importance majeure pour les Canadiens français. Comme le démontre le sociologue Marcel Fournier, dans son ouvrage sur l'entrée des intellectuels dans la modernité⁶, l'émergence de ce nouveau rapport au réel, caractéristique de la pensée moderne qui, dans le domaine du savoir, implique la reconnaissance d'un objet empirique et la constitution de méthode de connaissance fondée sur le rationalisme, est précisément rendue possible par la professionnalisation du savoir liée au développement des sciences et des institutions francophones d'enseignement supérieur et technique qui se multiplient après la Première Guerre mondiale. Cette transformation, bien

sûr, est graduelle et, comme le souligne Fournier, les nouveaux « intellectuels de la modernité », avant de devenir les « spécialistes de la modernisation », vivront bien des contradictions et devront souvent adopter quelques nécessaires compromis.

Comme je l'ai déjà démontré, Adrien Hébert, tout comme les critiques d'art qui l'appuient, appartient à cette génération qui amorce de manière plus soutenue et plus articulée une réflexion sur la modernité, mais aussi sur la nécessaire professionnalisation des pratiques artistiques comme critiques⁷. En peignant la rue Saint-Denis, Hébert, même si les bâtiments universitaires ne sont pas visibles comme tels sur la toile, nous situe au cœur de ce Quartier latin où, jusqu'avant la Deuxième Guerre mondiale, sera formée une bonne partie des intellectuels urbains de langue française du Québec moderne.

Par ailleurs, autour de la rue Saint-Denis et en allant vers la rue Saint-Laurent, le promeneur pouvait croiser plusieurs théâtres, cafés, cabarets et cinémas qui lui offraient un large éventail de spectacles relevant aussi bien de la culture savante que de la culture urbaine populaire. Dans l'espace de ces rues du centre-ville s'amalgamaient des publics de tout type et de toutes origines ethniques. Le répertoire du ballet, du théâtre ou de la musique classique côtoyait le burlesque et les spectacles de cabaret; les orchestres de jazz concurrençaient les « soirées canadiennes », les opéras chinois ou le théâtre yiddish présentés au Monument-National⁸.

Ce quartier, où se niche la portion de la rue Saint-Denis représentée dans le tableau, est aussi un quartier particulier pour les artistes montréalais francophones. Certes, l'Art Association of Montreal (maintenant Musée des beaux-arts de Montréal) et son école d'art, ainsi que la plupart des galeries et lieux d'exposition importants, étaient situés dans l'ouest de la ville. Cependant, le quadrilatère, dont les frontières plus ou moins floues pourraient être les rues Saint-Denis et Saint-Laurent entre Sherbrooke et boulevard Dorchester (maintenant boulevard René-Lévesque), fut également déterminant dans l'histoire du développement de la communauté artistique francophone. Ainsi, plusieurs de ses membres seront formés et enseigneront dans les classes d'art du Conseil des arts et manufactures qui s'installent au Monument-National en 1893, jusqu'à ce que l'ouverture de l'École des Beaux-Arts de Montréal, en 1923, au coin des rues Sherbrooke et Saint-Urbain, en fasse le haut lieu de la formation professionnelle dans le domaine.

Ajoutons qu'au moment où Hébert conçoit le tableau qui nous occupe, la diffusion des arts n'était pas non plus en reste dans le secteur. Dès son ouverture, en 1915, et jusqu'en 1929, la Bibliothèque Saint-Sulpice va présenter régulièrement des expositions de créateurs connus ou en début de carrière, le plus souvent francophones. C'est le sulpicien Olivier Maurault (1886–1968), très lié à la communauté artistique, qui sera le directeur des activités

culturelles de la Bibliothèque et l'organisateur de ses expositions⁹. Parmi celles-ci, mentionnons, en 1916, l'exposition des frères Henri (1884–1950) et Adrien Hébert. Ce dernier y présente encore une exposition individuelle en 1923, alors que Marc-Aurèle Fortin (1888–1970), un ami d'Hébert, y expose, pour sa part, en 1919 et en 1926¹⁰.

Tout à côté de la rue Saint-Denis, se trouvait la Galerie Morency Frères Limitée. Après avoir tenu, de 1906 à 1920, un atelier de dorure et d'encadrement dans un emplacement situé sur Sainte-Catherine près de Berri, les frères Morency inaugurent leur galerie à l'automne 1920 par une exposition d'œuvres de Canadiens. La Galerie présente par la suite plusieurs expositions individuelles ou de groupe qui laissent place à nombre de francophones. C'est le cas, par exemple, de l'exposition « d'artistes modernes français et canadiens » de 1926 à laquelle participe Adrien Hébert aux côtés de Fortin, R.W. Pilot (1897–1967), Suzor-Coté (1869–1937), A. Robinson (1881–1956), N. Poirier (1883–1984) et autres. La Galerie, située au 346 de la rue Sainte-Catherine Est, ouvrira, en 1927, une succursale avenue McGill College¹¹.

Une étude plus systématique serait aussi à faire pour déterminer l'emplacement des nombreux ateliers qui devaient se trouver dans cette zone de Montréal. Tout au moins pouvons nous rappeler qu'Adrien Hébert avait le sien Place Christin, juste à côté du tronçon de la rue Saint-Denis qui fait l'objet de son tableau de 1927. D'ailleurs, pour le réaliser ou, plus vraisemblablement, pour en faire les études préparatoires, Hébert s'est placé juste en face de l'emplacement de la maison du peintre Napoléon Bourassa (1827–1916), sise rue Saint-Denis, à côté de la Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes dont Bourassa avait assuré, à la demande des sulpiciens, la construction et la décoration de 1872 à 1880. Au sous-sol de sa maison, il avait installé ses apprentis élèves, dont Louis-Philippe Hébert (1850–1917), le père d'Adrien, qui, à cette époque, œuvrait à la décoration de la chapelle. Bourassa avait, pour sa part, son atelier à l'arrière de sa résidence, sur la rue Sainte-Julie qui allait devenir la Place Christin. En 1882, Louis-Philippe Hébert allait acquérir deux maisons voisines, rue Berri, où il établira sa demeure et son atelier, et acheter un terrain contigu, rue Labelle, où il fit construire, en 1884, un atelier pour ses employés. L'atelier d'Adrien Hébert, Place Christin, avait également été érigé sur un terrain acheté par son père. En 1927, les frères Hébert étaient pour ainsi dire voisins, puisqu'Henri, le sculpteur, occupait l'atelier de la rue Labelle, ruelle située entre Berri et Saint-Hubert et qui relie Viger à Sainte-Catherine¹².

Sans doute le tableau *La Rue Saint-Denis* donne-t-il peu à voir de cet univers culturel si riche. Un tableau n'a pas à faire l'inventaire du réel, mais ne pourrait-on pas voir, dans l'imposant format de celui-ci, une certaine reconnaissance de l'importance symbolique de cette artère dans l'histoire

de l'insertion des francophones au tissu urbain en voie de modernisation ? N'est-ce pas sur cette rue et dans ses alentours que se trouvent ces lieux qui vont donner aux Montréalais de langue française un accès au savoir et à la culture ? Plus encore, ne trouve-t-on pas alors, sur et tout autour de la rue Saint-Denis (comme d'ailleurs plus haut vers la rue Mont-Royal), plusieurs repères d'une autre manifestation marquante de la configuration moderne : celle du commerce et de la consommation de masse.

Cette réalité là fut aussi fut l'objet d'une attention particulière de la part d'Adrien Hébert.

Un axe au cœur de la consommation de masse

Malgré l'apparence paisible que donne Adrien Hébert à sa représentation de la rue Saint-Denis, celle-ci était alors, ne l'oublions pas, au centre d'une activité commerciale dans laquelle sont engagés les Canadiens français. À l'instar de leurs concitoyens anglophones, ils participent au développement d'une consommation de masse qui s'accélère au cours de l'entre-deux-guerres. Hébert nous en donne un aperçu, notamment par deux tableaux de 1926 inspirés de l'environnement immédiat de la rue Saint-Denis et qui portent tous deux le titre de *Rue Sainte-Catherine*. Le premier, une vue en plongée sur Sainte-Catherine vers l'ouest, met en vedette la grande quincaillerie Omer DeSerres qui s'était établie en 1908¹³. Le second croque la grande artère commerciale depuis l'est de la rue Saint-Denis. Sur sa surface, les automobiles, les tramways, les panneaux publicitaires et les passants s'y déploient autour des vitrines aux reflets chatoyants du magasin de musique Archambault¹⁴. Établi en 1896, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Hubert, par Edmond Archambault, qui avait étudié le piano et l'orgue, le commerce vend d'abord de la musique imprimée. Avec la maison Archambault, le commerce rejoint la culture. S'y ajoute graduellement la vente d'instruments de musique qui assure le succès de l'entreprise, si bien qu'en 1904, elle pourra louer deux étages supplémentaires comprenant un studio et une salle de concert. Peu de temps après qu'Adrien Hébert ait peint sa vitrine, soit en 1930, Archambault Musique se fait construire un immeuble de sept étages au coin de Sainte-Catherine et Berri, et s'incorpore, en 1937, sous le nom de Ed Archambault Inc¹⁵. Rappelons aussi qu'à partir de 1901, Archambault se consacre à l'édition de compositeurs canadiens, dont Léo-Pol Morin qui sera, en 1918, avec Robert de Roquebrune et Fernand Préfontaine, un des trois directeurs de la dynamique petite revue culturelle *Le Nigog* (où Adrien Hébert œuvre en qualité d'illustrateur). Morin était un pianiste réputé, interprète remarqué de Maurice Ravel et Claude de Debussy, mais aussi un critique d'art et un ami d'Adrien Hébert lequel exécute, vers 1923, un fort beau portrait du musicien¹⁶.

Toujours sur la rue Sainte-Catherine, se trouvait un autre témoin éloquent de l'engagement des francophones dans le développement commercial de Montréal, le grand magasin à rayons Dupuis Frères qui avait connu, depuis sa fondation en 1868 par Joseph-Nazaire Dupuis, divers déménagements et agrandissements. Il occupait, à la fin des années 1920, tout le quadrilatère délimité par les rues Saint-André, Saint-Christophe, Sainte-Catherine et de Montigny. Dupuis Frères était en quelque sorte le pendant francophone des magasins Eaton, Morgan et autres, situés sur la même rue mais à l'ouest de Saint-Laurent¹⁷.

Ces grands magasins ont été au centre du développement de la consommation de masse, mais aussi de celui de la mode. Michèle Comeau, qui s'est penchée sur leur histoire, rappelle que, dès leurs débuts, des magasins comme Eaton, Morgan, Simpson, Dupuis, Ogilvy, la Compagnie Paquet, J.B. Laliberté, le Syndicat de Québec, Pollack, Sears et autres ont contribué à la diffusion au Québec des principales tendances vestimentaires provenant d'Europe et des États-Unis. Depuis les années 1920 tout au moins, ces magasins organisent des présentations et des défilés de mode laquelle constitue un élément central dans leur publicité comme dans l'aménagement de leurs rayons et de leurs vitrines¹⁸. Donc, durant la décennie où Hébert signe le tableau qui nous intéresse aujourd'hui, la mode acquiert, particulièrement dans les villes qui regroupent, dès le début des années 1930, plus de 60% de la population du Québec, le statut d'objet de consommation de masse. Ce phénomène est parallèle à l'émergence des nouveaux codes de l'apparence féminine qui, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, se généralisent en Occident.

La Rue Saint-Denis et l'univers de la mode

C'est là un autre aspect singulier du tableau d'Hébert que de constituer un constat éloquent des manifestations de la mode en milieu urbain¹⁹. Le large trottoir à l'avant-plan de *La Rue Saint-Denis* a presque l'allure d'une passerelle de défilé. Les personnages masculins ont la sobre élégance en vogue chez l'homme de la ville, alors que les figures féminines, minces sous leurs manteaux dont la longueur s'arrête tout de suite au-dessous du genou, nous signalent que les Montréalaises n'avaient pas beaucoup de retard sur les grandes tendances vestimentaires dictées par Paris. Ainsi, la jeune femme à l'avant-plan, vêtue de rouge, avec son chapeau cloche, son manteau à la coupe droite, est tout à fait dans l'esprit de ce style « garçonne » qui émerge dans la capitale française au début des années 1920 et culmine en 1926, l'année précédant la réalisation du tableau d'Hébert. Ce style, qui dure jusqu'en 1929, impose un changement radical au physique féminin. La silhouette doit

désormais être svelte pour s'harmoniser avec les coupes de ces vêtements. Les cheveux se portent courts²⁰, un impératif pour rendre seyant le chapeau cloche, autre incontournable de ce style dont Coco Chanel et Patou ont été les chefs de file²¹.

Il est certain qu'Adrien Hébert a pu observer de près les nouvelles tendances vestimentaires parisiennes alors qu'il visitait, en 1925, la grande *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. La mode et ses dérivés, produits de marque du luxe français mais aussi du style Art déco, occupaient une place importante dans l'exposition, non seulement dans le grand Pavillon de l'élégance mais aussi à travers les boutiques temporaires érigées pour l'occasion, dont la boutique « simultanée » de Jacques Heim et Sonia Delaunay²².

Le Québec suit de près cette redéfinition de l'apparence. Les conseils esthétiques se multiplient dans les magazines féminins, dont *La Revue moderne*. Conséquence logique de cette nouvelle image de la femme moderne, la multiplication des commerces spécialisés dans ce secteur. Dans son ouvrage *Rouge à lèvres et pantalon. Des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec, 1920–1939*, Suzanne Marchand rappelle qu'en 1930, on dénombrait à Montréal 1 171 établissements de type salon de coiffure, de beauté, buanderie, etc., et 1 515 autres spécialisés dans la vente de vêtements et de chaussures. Ces commerces, reliés au nouveau culte de l'apparence, vont connaître leur plus fort accroissement entre 1930 et 1939, en dépit de la crise économique²³.

Ce corps féminin « moderne », le sculpteur Henri Hébert, frère d'Adrien, l'a représenté à de nombreuses reprises, en particulier dans *Flapper* (1927, MBAM) et *Charleston* (1927). Ce nouvel idéal physique trouvait sans aucun doute un écho chez plusieurs jeunes Montréalaises, puisque ce sont les sœurs Cécile et Clorinthe Perron, amies d'Henri Hébert et de l'architecte Ernest Cormier, qui ont vraisemblablement servi de modèles aux deux sculptures que je viens d'évoquer²⁴. On trouve aussi une amusante figure de « flapper », *Ajeuve donc ma folle* (Fig. 2), parmi les nombreux dessins d'Adrien Hébert conservés au Musée national des beaux-arts du Québec. Nombre d'entre eux constituent à la fois des notations sur les styles d'habillement des Montréalaises (Fig. 3) et des Montréalais de toutes conditions²⁵ et la source de certaines figures intégrées par la suite à ses tableaux à l'huile. À ce propos, on remarquera qu'en ce qui concerne *La Rue Saint-Denis*, l'étude préparatoire (Fig. 4) campe le décor et la disposition générale des lieux, mais n'inclut pas les personnages aux tenues vestimentaires si étudiées qui se retrouvent dans le tableau.

L'intérêt d'Adrien Hébert pour cette manifestation de la vie moderne qu'est la mode s'exprime dans ses tableaux illustrant Montréal, mais aussi dans quelques portraits de ses sœurs ou amies, dont *Yvonne Hébert à l'île*



2 (à gauche) | Adrien Hébert, *Ajeuve donc ma folle*, n.d., Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : MNBAQ, 90.720)



3 (à droite) | Adrien Hébert, *Sans titre*, n.d., Musée national des beaux-arts du Québec. (Photo : MNBAQ, 90.718)

Bélaire (1921) ou *Mignonne de Laplante* (1924) qui démontrent que les femmes de son milieu semblent s'être s'empressées d'adopter les nouvelles tendances que nous retrouvons dans les magazines internationaux et les catalogues des grands magasins de l'époque. C'était aussi vraisemblablement le cas d'un grand nombre de Montréalaises qui pouvaient, selon leurs moyens financiers, soit se procurer des copies haut de gamme des dernières collections parisiennes réalisées par les salons de couture de la métropole, soit en acheter les versions de confection dans les boutiques et les grands magasins ou encore les fabriquer elles-mêmes ou avec l'aide de leur couturière, grâce aux patrons (souvent américains) qui, dès 1925, diffusaient les modèles de Chanel, Vionnet, Patou, Molyneux et autres. Dans cet ordre d'idées, l'étude de Suzanne Marchand nous apprend qu'à compter de 1927, les pages de mode de *La Revue moderne* (entre autres exemples) présentent des patrons McCall et Butterick qui reproduisent les modèles de la haute couture parisienne²⁶.



4 | Adrien Hébert, *Étude pour La Rue Saint-Denis*, 1926, mine de plomb sur papier, 25,2 × 20,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec; don de madame Claire et monsieur Claude Bertrand, 1990. (Photo : MNBAQ, 90.460)

Ajoutons, puisque la rue Saint Denis sert de fil conducteur à notre réflexion, que cette artère n'est pas non plus en reste pour ce qui est des enseignes prestigieuses de la mode à Montréal. C'est, en effet, sur cette rue que la célèbre chapelière Yvette Brillon ouvrira sa première boutique, au début des années 1930. Sa boutique étant devenue trop exiguë, madame Brillon déménage, en 1936, au 1280-84 rue Saint-Denis, dans les locaux du restaurant Kerhulu. Cette réputée maison, dont le luxe la démarque des nombreux autres commerces de chapeaux des environs, occupera cet emplacement jusqu'en 1954²⁷.

Toutefois, il faut reconnaître qu'en 1927, année où Hébert signe *La Rue Saint-Denis*, les plus importantes maisons de couture de Montréal sont situées dans l'ouest de la ville, plus près de la riche clientèle anglophone. On pense au salon d'Ida Desmarais, active dès le début de la décennie et qui, à partir de 1925, va régner sur la rue Sherbrooke Ouest ; au salon *Madame de Pompadour* d'Edma Jamieson, rue Peel, où Gaby Bernier œuvre comme « première » avant d'ouvrir son propre salon, en 1927, au 1327 de la rue Sherbrooke Ouest, près du Ritz Carlton. Ou encore à Raoul-Jean Fouré, originaire de Bretagne, qui ouvre, en 1927 également, sa première maison rue University près de Sherbrooke²⁸.

Ces maisons de couture, dont certaines furent dirigées par des Canadiennes françaises, desservaient aussi une clientèle francophone aisée. Cette dernière prend d'ailleurs modèle sur certaines institutions anglophones comme la *Junior League*, établie à Montréal en 1913, organisation dont la peintre Marian Dale Scott (1906-1993) affirmait, en 1926, alors qu'elle était étudiante à l'École des Beaux-Arts de Montréal, exécuter la superficialité²⁹. Au nombre des activités philanthropiques de la *Junior League*, il fallait compter les défilés de mode où les jeunes filles de la bourgeoisie servaient de mannequins. À la fin des années 1920, les jeunes francophones se dotent de son pendant, la Ligue de la jeunesse féminine, et organisent à leur tour, dans les années 1930 et 1940, des défilés présentés le plus souvent au Ritz-Carlton. Commentés en français, ils mettent en vedette les créations de chapeliers et couturiers renommés tels Fouré, Bernier, Desmarais, Aline Claude et Marie-Paule Nolin³⁰.

On me permettra d'ouvrir ici une parenthèse pour faire référence à une autre figure de la modernité culturelle francophone : Robert Choquette, poète et romancier, mais également auteur de radio-romans, dont la célèbre *Pension Velder* diffusée sur les ondes de CBF (Radio Canada) de 1938 à 1942. Ce roman fleuve radiophonique (repris sous forme de roman, *Les Velder*, en 1941, puis de téléroman dans les années 1950) tournait autour de la famille et des pensionnaires de la maison de chambre que tient la mère d'Élise Velder.

Comme nous l'apprend le roman *Élise Velder* (une nouvelle version des *Velder* publiée en 1958³¹), cette pension était à deux pas de la rue Saint-Denis, sur Sherbrooke, alors que la première maison de Madame Velder (antérieure au déménagement qui ouvre le roman) était située sur la rue Labelle, là même où et les Hébert, père et fils, ont eu leurs ateliers.

Dans le roman, c'est précisément lors d'un défilé de mode de la Ligue de la jeunesse féminine, dont j'ai parlé plus haut, que s'accélère le destin de la célèbre Élise, l'héroïne de cette saga qui a marqué la culture urbaine populaire francophone. L'histoire, d'ailleurs, laisse une large place au milieu des couturières et des boutiques de mode dans lequel fraie Élise Velder. Choquette, comme Hébert, s'est intéressé à ce phénomène indéniable de la modernisation sociale qu'est la mode et qu'il semble bien connaître. Peut-être le fait d'avoir été rédacteur en chef de *La Revue moderne*, publication très attentive aux nouvelles tendances de la mode et de l'apparence, a-t-il contribué à sa curiosité en la matière ? Cependant, peu après son arrivée à *La Revue moderne*, Choquette affirme qu'il refuse de cantonner son lectorat féminin au seul domaine des « pages féminines ». Il souhaite, écrit-il, ouvrir le magazine à plus de chroniques littéraires, musicales, scientifiques et artistiques. À ce propos, il fait cette déclaration étonnante :

Trêve! C'est ce ton joli, gentil, ce zézalement, cette sentimentalité à l'eau de Cologne qu'il faut faire déguerpir de nos pages [. . .] L'intérêt que la femme prend à la vie tient-il tout dans la coupe d'une jupe, dans le choix d'un ruban ? Il est pourtant reconnu que plus de la moitié des habitués aux conférences, aux bibliothèques, aux salles de lectures sont des femmes; que la jeunesse féminine cherche plus à s'instruire que la jeunesse masculine. Mais voilà, à force de leur offrir de ces mignardises à note émotive, à trémolo sentimental, et de ces mignardises seulement, l'on en est venu à penser que les femmes ne pouvaient et ne voulaient recevoir autre chose. C'est le cercle vicieux [. . .] Nous essaierons de briser le cercle³².

Pourtant, l'univers de la mode sous toutes ses facettes est omniprésent dans l'histoire d'Élise Velder, héroïne moderne par son intelligence, sa détermination, son implication dans un milieu de travail qui, de surcroît, gravite autour du commerce de l'apparence (une boutique de mode), mais qui, par ailleurs, répond également au modèle romantique de la littérature à « l'eau de rose », soit celui de la jeune fille de milieu modeste qui, par ses vertus et son honnêteté, triomphe des obstacles qui s'érigent contre sa relation amoureuse avec un jeune homme d'affaires fortuné. Choquette a repris là la structure narrative du roman feuilleton populaire, mais en l'inscrivant dans le milieu urbain montréalais.

Il m'est impossible, dans le cadre du présent essai, de m'attarder plus longtemps sur Robert Choquette. Une recherche plus poussée permettrait de montrer que cette figure éminente du milieu littéraire (savant comme populaire au demeurant) entretenait aussi de nombreux liens avec le milieu artistique. Peut-être est-il responsable de l'entrée à *La Revue moderne*, à la fin des années 1920, du chroniqueur Henri Girard, ardent défenseur de l'œuvre d'Adrien Hébert et plus particulièrement de sa vision de la ville ? Girard, qui était aussi lié au milieu littéraire (il sera d'ailleurs, de 1939 à 1942, le directeur littéraire de *La Revue moderne*), deviendra, dans les années 1930, un des critiques d'art francophones les plus importants pour comprendre les particularités (voire les ambiguïtés) du discours sur l'art moderne avant l'abstraction³³. Quant à Robert Choquette, rappelons aussi qu'il occupera, tout au début des années 1930, le poste de secrétaire bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts de Montréal, et qu'un des professeurs de cette école, Edwin Holgate, illustrera son recueil de poèmes, *Metropolitan Museum*, publié en 1931.

Contemporain d'Adrien Hébert³⁴, Choquette navigue, un peu comme le peintre dans ses tableaux, entre la « culture savante » et la culture populaire urbaine, ce qui, durant cette période de transition, était peut être une démarche quasi inéluctable pour qui souhaitait conjuguer culture et modernité. Là encore, il y aurait beaucoup à dire sur la question.

Un œil moderne dans la ville

Dans la série d'articles qu'il fait paraître dans *Le Figaro* des 26, 29 novembre et 3 décembre 1863, Baudelaire développe sa conception du « peintre de la vie moderne ». « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez, mais vous serez certainement amenés, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, [. . .] des choses héroïques ou religieuses³⁵ ».

Cependant, pour Baudelaire, ce peintre de la vie contemporaine est plus qu'un flâneur. En effet, écrit-il encore : « il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la Modernité, car il ne se présente pas de meilleur mouvement pour exprimer l'idée en question ». Cet artiste « admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales [. . .] Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par les brumes ou frappés par le souffle du soleil ». Dans sa quête de la modernité, il s'intéresse aussi à ses manifestations plus triviales, comme le maquillage et la mode. « Si une mode ou une coupe de vêtement a été légèrement transformée [. . .] croyez qu'à une distance énorme, son œil d'aigle l'a déjà devinée », car, estime Baudelaire, « il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire³⁶ ».

Ces dernières constatations, Baudelaire les faisaient en pensant à Constantin Guys. Mais elles pourraient tout aussi bien être reprises à propos de plusieurs autres interprètes de la modernité. Pensons à Degas, fasciné par les modistes, les femmes à leur toilette ou l'apparence de celles qui fréquentaient le Louvre aussi bien que les cafés concerts, les guinguettes ou l'Opéra. Manet et, dans une moindre mesure, Renoir partagent également cet intérêt pour la figure féminine moderne. On pourrait aussi citer ce catalogue des tenues des femmes du monde et du demi-monde que constitue l'œuvre, moins novatrice du point de vue formel, d'un ami de Degas, James Tissot, et multiplier encore les exemples chez les postimpressionnistes en y incluant même le défilé à la Grande Jatte de l'austère Seurat.

Au Québec, les propos de Baudelaire ne seraient pas moins pertinents si on les appliquait à Adrien Hébert qui, dès 1924, fait de la ville, de ses « pierres », de sa vie, mais aussi, indirectement, de la mode, ses sujets de prédilection. Le grand tableau *La Rue Saint-Denis* nous renvoie à cet univers du peintre flâneur baudelairien qui note tout aussi bien le détail des architectures que celui des tenues vestimentaires, lesquelles nous renseignent, autant que les structures portuaires que se plaît à peindre Hébert, sur le processus de modernisation accélérée que subissent la ville et la culture urbaine dans la période de l'entre-deux-guerres.

J'ajouterais aussi que l'attention que porte Hébert aux vitrines de magasins participe également de la modernité de sa vision de la ville. Pour citer encore une fois Suzanne Marchand (qui s'inspire ici de Georg Simmel), l'ampleur inégalée que prennent les vitrines commerciales sont partie prenante de la grande ville moderne où la vue va désormais prédominer sur l'ouïe. Ce phénomène est également lié au souci des apparences qui caractérise l'époque moderne : « [...] il est désormais de plus en plus facile d'observer son propre corps, grâce notamment à l'amélioration de l'éclairage, à la multiplication des vitres et surtout, grâce à la diffusion massive des grands miroirs³⁷ ».

La vitrine apporte de nouvelles possibilités au regard du flâneur, comme à celui du consommateur, qui ne pouvaient échapper à Adrien Hébert. La vitrine constitue un motif important dans plusieurs de ses scènes de rue. Certes, la vitrine permet, au même titre que le pavé mouillé, de démultiplier les reflets de la lumière, naturelle comme électrique. Mais la vitrine, c'est aussi une mise en scène à la frontière du dedans et du dehors, un espace qui établit un lien particulier entre spectateur et représentation. Sans entrer dans une analyse de ce motif chez Hébert, mentionnons tout au moins, pour revenir à cette artère montréalaise qui nous occupe, le tableau *Jour de pluie, rue Saint-Denis* (Fig. 5). La pluie qui fait miroiter le trottoir à l'avant-plan a peut-être fait fuir les flâneurs, mais les conditions atmosphériques sont, pour le peintre, prétexte à isoler, au milieu des bâtiments et des véhicules, deux figures,



5 | Adrien Hébert, *Jour de pluie, rue Saint-Denis*, v. 1927–1930, huile sur toile, 58,5 × 53,5 cm, Collection Power Corporation du Canada. (Photo : Power Corporation du Canada)

celle de l'homme abrité sous son parapluie et celle du mannequin enfermé dans sa vitrine. Curieuse relation entre deux solitudes, l'une masculine, en déplacement, et l'autre féminine, forcément immobile, car sculpture moulée en série au service de la consommation. Figure inanimée et offerte à tous les regards, mais qui, curieusement, du haut de son abri de verre, semble contempler le passant non moins solitaire qu'elle. Enfin, *Jour de pluie, rue Saint-Denis* atteste encore, comme si besoin était, de la présence de boutiques de mode et d'enseignes publicitaires sur cette artère qui hébergeait sans discrimination le savoir et l'art tout aussi bien que le commerce³⁸.

Une vision libérale

Ce parcours autour de la rue Saint-Denis, loin de prétendre à l'exhaustivité, voulait, d'une part, rappeler l'enracinement culturel et intellectuel, mais aussi économique, d'une proportion importante des francophones du Québec dans la réalité urbaine montréalaise dans les années 1920. À la fin de la décennie, cet enracinement connaissait des transformations importantes. La crise entraîne la fin de la puissance économique des Messieurs de Saint-Sulpice et, malgré la résistance des factions conservatrices, la redéfinition du discours religieux lui-même, sous l'influence tant du personnalisme chrétien que de communautés, comme celle des dominicains, qui réfléchissaient sur la nécessaire séparation entre les sphères du sacré et du profane. Dans le même temps, se consolide un processus amorcé à la fin du XIX^e siècle, celui de l'accession d'une élite francophone urbaine aux cercles des pouvoirs économiques et politiques de la société moderne. La rue Saint-Denis est, en 1927, au croisement de ce « passage du pouvoir » chez les Canadiens français.

D'autre part, je voulais évoquer un peintre qui s'est institué comme observateur privilégié de cette période particulière. Si les œuvres d'un artiste traduisent son rapport au monde, à partir de 1924, celles d'Hébert naissent de son adhésion enthousiaste à l'univers urbain qui lui est contemporain³⁹. Certes, à lui seul, le tableau *La Rue Saint-Denis*, dont le traitement demeure assez classique malgré son format inusité, ne constitue pas l'exemple le plus spectaculaire de cette prise de position. Il faudrait mettre cette œuvre en rapport avec un ensemble plus vaste qui comprendrait ses audacieuses compositions sur le thème du port de Montréal, ses nombreuses scènes de rues commerciales bourdonnantes d'activité et ses joyeuses représentations des activités sportives des Montréalais dans les divers parcs de la ville en hiver. L'ensemble nous permettrait d'appréhender plus précisément la position du peintre en regard de l'avènement des francophones à la modernité urbaine⁴⁰. Mais cette vue de Saint-Denis m'a intéressée, car cette rue peut être considérée comme un espace géographique, économique et culturel qui fut

au cœur de l'accession des Québécois de langue française à la modernisation urbaine. Sur cette rue et son voisinage, logeaient l'université et plusieurs des écoles techniques et professionnelles qui vont favoriser leur accès au savoir et à la professionnalisation. La proximité du Monument-National, de lieux de spectacles, de l'École des Beaux-Arts, d'ateliers d'artistes, de galeries et d'autres lieux de diffusion témoigne de leur accès à l'art et à la culture (savante comme populaire). Enfin, aux abords de la rue Saint-Denis toujours, de nombreux magasins, dont ceux de Dupuis et Frères, Omer DeSerres ou Archambault Musique (qu'Hébert a dépeint au même titre que le débit de tabac Hyman, ou les magasins Eaton et Morgan), constituent autant de signes de la maîtrise que pouvaient avoir certains Canadiens français de ce secteur de l'économie capitaliste.

Hébert, je l'ai déjà écrit dans d'autres textes, exprime en peinture une vision libérale de la ville. Dans son ouvrage *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle*, l'historienne Fernande Roy analyse les fondements de l'idéologie libérale qui sera celle de cette classe d'hommes d'affaires canadiens-français, (ingénieurs, avocats, manufacturiers, commerçants, etc.), dont le nombre et la cohérence se développe au tournant du siècle à la faveur de la croissance économique de Montréal. Cette nouvelle élite, comme l'explique Roy, va se doter d'organismes et de journaux influents, s'engager au niveau politique. Malgré d'inévitables compromis avec le clergé et les élites francophones plus traditionnelles, elle va s'approprier les fondements de la pensée libérale qui défend une vision positive du progrès. Selon cette idéologie, le progrès, fruit de l'évolution, s'inscrit dans un mouvement harmonieux où chaque étape améliore la précédente. Dans ce contexte, la science doit assurer le bonheur de l'humanité, émanciper l'homme de la nature et marquer le triomphe de l'esprit humain. Du progrès naît une nouvelle harmonie sociale ainsi qu'une beauté propre aux temps modernes. Et, bien sur, la ville est le lieu d'actualisation privilégié de cette vision⁴¹.

On mesure à quel point, à partir de 1924, l'œuvre d'Adrien Hébert est cohérente avec cette idéologie libérale, tant dans sa magnification de l'architecture rationaliste des élévateurs à grains, de la beauté des transatlantiques et autres mécaniques contemporaines, que dans sa vision joyeuse et positive de la vie en ville.

Mais cette cohésion entre Hébert et la pensée libérale ne tient pas qu'à sa production picturale et à son choix de motifs urbains contemporains. Hébert fait, en quelque sorte, partie de cette élite urbaine dont parle Fernande Roy. Bien que son père soit un artiste, son statut de sculpteur bénéficiant de commandes gouvernementales et autres font de lui, d'une certaine manière, un entrepreneur qui doit notamment aller superviser à l'étranger la réalisation

de son produit (la fonte de ses sculptures monumentales). Le jeune Adrien passe, de ce fait, une partie de son enfance et de son adolescence en France. Par ailleurs, au Québec, son réseau amical et familial élargi est en grande partie constitué des fils de cette génération d'hommes d'affaires dont parle Fernande Roy.

Prenons un exemple parmi d'autres pour démontrer ceci. On connaît les liens d'amitié qui unissaient Adrien Hébert à l'architecte Fernand Préfontaine, un des trois directeurs de la revue *Le Nigog*, publiée en 1918, dont les textes sur l'architecture et l'aménagement intérieur sont dans la lignée d'une réflexion rationaliste et fonctionnaliste moderne. Fernand Préfontaine est le fils de Raymond Préfontaine, une des figures importantes de l'élite d'affaires montréalaise qu'analyse Roy dans son ouvrage. Raymond Préfontaine, après des études de droit à McGill, épouse, en 1876, Hermantine Rolland, fille de Jean-Baptiste Rolland, fondateur en 1842 de la compagnie papetière J.B. Rolland et Fils. Or, un des jeunes Rolland, l'ingénieur Ernest Rolland, cousin de Fernand Préfontaine, va épouser Pauline Hébert, la sœur d'Adrien Hébert. On trouve d'ailleurs, au fonds Hébert, une lettre qu'il envoie à sa sœur et à son beau-frère dans laquelle il décrit les caractéristiques techniques d'une nouvelle locomotive qu'il a vue⁴².

Mais revenons à Raymond Préfontaine qui, après avoir pratiqué le droit, se dirige vers la politique. Président de l'Association des jeunes libéraux et du Club national, membre de la Chambre de commerce, du St. James Club, du Club canadien, il sera député libéral de Chambly à l'Assemblée législative, maire d'Hochelaga de 1878 à 1883 et maire de Montréal de 1898 à 1902. Nommé ministre de la Marine et des Pêcheries dans le cabinet Laurier (1902–1905), il s'occupe de l'établissement d'une ligne transatlantique entre Marseille et le Canada. Il assurera également des postes de direction de nombreuses entreprises⁴³.

Le parcours de Raymond Préfontaine est assez représentatif de la place que cette élite francophone va graduellement prendre au sein des paliers du pouvoir économique et politique. D'une certaine manière, on pourrait les considérer comme les précurseurs de la position nouvelle des francophones, qui va se consolider de manière définitive avec la Révolution tranquille. D'autant plus que les fils de cette génération seront éduqués et prendront à leur tour les commandes d'entreprises ou d'institutions contribuant à la professionnalisation des francophones. Certains joueront un rôle dans le domaine des arts et de la culture. Ici encore, l'exemple des Préfontaine est éloquent. Le père aura trois fils, Rolland, un ingénieur qui fondera sa propre compagnie, Adrien, qui deviendra un homme d'affaires, et Fernand, qui pourra profiter de la fortune familiale pour étudier les beaux-arts et l'architecture, séjourner régulièrement en France (et à Paris où il a un

appartement), fonder une revue culturelle assez avant-gardiste dans le contexte québécois et publier de nombreux textes sur l'art et l'architecture. Il est également l'auteur, avec Robert de Roquebrune, d'un roman policier au titre quasi surréaliste, *La Banque en détresse*, publié à Paris en 1926, sous le pseudonyme de Dirk Berton⁴⁴.

C'est à cette élite libérale cultivée, éduquée, au fait de la culture française, comme l'indiquent les liens qu'ils entretiennent avec les musiciens, artistes et hommes de lettres d'outre Atlantique⁴⁵, qu'appartiennent en définitive les frères Henri et Adrien Hébert. Du reste, plusieurs de leurs œuvres incarnent cette vision positive de la vie moderne nourrie par une idéologie libérale convaincue que progrès et beauté vont de pair.

La crise économique et la guerre vont changer la donne. L'illusion que le progrès n'engendre que beauté et harmonie, que la science n'est que synonyme de bienfait pour l'humanité résiste difficilement à la misère de la crise et aux destructions inouïes engendrées par la science mise au service de la guerre. Les idéologies progressistes comme fascistes vont prendre le pas sur le libéralisme. La ville, dans l'art québécois comme dans la littérature (on pense à *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy), pourra plus difficilement être perçue comme un lieu où s'exprime la beauté triomphante du progrès. Elle apparaît plutôt comme un espace déchiré par la misère et les inégalités sociales.

La crise réactive l'utopie du retour à la terre. Au Québec, le conservatisme trouvera sa plus pure expression dans le gouvernement de Maurice Duplessis qui joue sur tous les tableaux, celui du discours ruraliste et religieux le plus traditionnel et celui du libéralisme économique le plus outrancier, qui justifie l'adoption de législations antisyndicales extrêmement dures et la vente des richesses naturelles du Québec aux grandes compagnies américaines.

Dans ce contexte, l'avenir paraît sans issue à plusieurs des membres de la jeune génération d'artistes et d'intellectuels francophones qui entrent en scène à la fin des années 1930. Cette génération n'a pas vécu ce libéralisme positif qu'avait expérimenté une certaine élite urbaine des générations antérieures. Elle ne peut en mesurer la portée à long terme. La révolte gronde chez plusieurs et va générer un discours plus radical. Ainsi, le manifeste automatiste du *Refus global*, publié en 1948, adopte une logique discursive avant-gardiste qui ne peut se construire que sur la base du rejet du passé. Cette radicalité, qui reposait sur une exigence de rupture, pouvait difficilement être comprise par les représentants de ces générations qui avaient adhéré à une vision libérale qui concevait le progrès comme le fruit d'une évolution continue. Adrien Hébert se montrera d'ailleurs, dans les années 1940, réfractaire au modernisme trop audacieux des jeunes générations⁴⁶. Mais, du côté des automatistes, n'occultait-on pas, dans la foulée

du *Refus global*, la complexité de l'histoire de ces générations antérieures qui avaient assuré l'inscription des francophones dans l'espace urbain ?

Quoi qu'il en soit, le groupe des automatistes ne souhaitait pas tant « arriver en ville » que s'ouvrir sur le monde, et plus encore sur la dimension universelle de ce « surrationnel » revendiqué par nombres d'artistes des pays occidentaux comme moteur de la création. Notre collègue François-Marc Gagnon a, depuis son premier ouvrage sur Borduas jusqu'à sa remarquable *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, fait une histoire minutieuse de leur épopée.

Cet essai à partir de *La Rue Saint-Denis* de 1927, un tableau devenu pour moi, au fil de l'analyse, quasi emblématique de la représentation positive que certains francophones ont eue de Montréal avant la Deuxième Guerre mondiale, visait modestement à évoquer ces générations qui avaient participé avec enthousiasme à la conquête de la ville avant l'arrivée de ces avant-gardes dont François-Marc Gagnon fut le premier et peut-être le plus exemplaire des historiens.

NOTES

- 1 La plupart des œuvres d'Adrien Hébert mentionnées dans ce texte peuvent être vues dans le catalogue de l'exposition *Adrien Hébert* (Pierre L'Allier dir.), Québec, Musée du Québec, 1993.
- 2 Victor BARBEAU, *La Tentation du passé*, collection Ressouvenirs, Montréal, Les Éditions La Presse Ltée, 1977. Voir particulièrement le chapitre 3 : « Le Quartier latin », p. 47-62.
- 3 La célèbre Anna Pavlova, qui fut membre de la troupe des Ballets russes de Diaghilev, s'est produite à Montréal au Théâtre Saint-Denis en octobre 1921 et au Théâtre Orpheum en avril 1922. Elle revint encore à Montréal en 1923, et chaque fois la critique fut dithyrambique. Ces informations m'avaient été communiquées par notre regrettée collègue, Iro Tembeck. Voir aussi Iro TEMBECK, *Danser à Montréal : Germination d'une histoire chorégraphique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1992, p. 40.
- 4 P.A. LINTEAU, R. DUROCHER, J.C. ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Les Éditions du Boréal express, 1979, p. 536.
- 5 Les prêtres de Saint-Sulpice étaient depuis longtemps engagés dans le développement de bibliothèques, comme l'explique Denis LORD (« Les bibliothécaires du Canada français », cahier *Les Seigneurs de l'Île*, dans *Le Devoir*, samedi 19 mai et dimanche 21 mai 2007, p. 10. Ce cahier spécial du *Devoir*, qui souligne le 350^e anniversaire de la présence des sulpiciens à Montréal, paraît aussi dans la foulée de la publication de l'ouvrage de Dominique DESLANDRES, John A. DICKINSON et Ollivier HUBERT [dir.], *Les Sulpiciens de Montréal. Une histoire de pouvoir et de discrétion. 1857-2007*, Montréal, Les Éditions Fides, 2007). C'est à partir des bibliothèques des

sulpiciens et d'acquisitions faites en France, que Fauteux va constituer les collections initiales (entre 70 000 et 80 000 documents) de la Bibliothèque Saint-Sulpice. La bibliothèque constitue aussi un lieu culturel très actif avec une salle de spectacle de 900 places où se donnent aussi des cours et des conférences. On y présente également des expositions, sujet sur lequel je reviendrai. Comme le rappelle Lord, les mauvais placements dont sont victimes les sulpiciens, dans les années 1920, les obligent à fermer la bibliothèque en 1931. Le gouvernement québécois épongera ces dettes et, en 1945, rouvrira l'institution qui deviendra, en 1967, la Bibliothèque nationale du Québec.

- 6 Marcel FOURNIER, *L'entrée dans la modernité, science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986. Sur la question de l'expression de la modernité québécoise francophone culturelle (au sens large), le lecteur pourra aussi se référer à *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (Sous la direction d'Yvan Lamonde et Esther Trépanier), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, réédité aux Éditions de l'IQRC et aux Presses de l'Université Laval en 2007.
- 7 Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998.
- 8 Jean-Marc LARRUE, *Le Monument inattendu : le Monument-National, 1893-1993*, Montréal, Cahiers du Québec, Collection Histoire, Hurtubise HMH, 1993 ; Serge TRUFFAUT, *Le jazz à Montréal*, Montréal, Éditions Québec Rock ; André-G. BOURASSA et Jean-Marc LARRUE, *Les nuits de la « Main ». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, 1993.
- 9 Celui qui deviendra monseigneur Olivier Maurault fut aussi un collectionneur et un écrivain lié aux cercles artistiques et culturels de Montréal. Il enseigne au Collège de Montréal de 1913 à 1915, officie aux paroisses Saint-Jacques de 1915 à 1924 et Notre-Dame de 1926 à 1929. Directeur du Collège André-Grasset de 1929-24, il sera recteur de l'Université de Montréal de 1934-1955. Son importante collection comptait, entre autres, des œuvres de Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert et Ozias Leduc. Maurault avait confié à ce dernier la décoration de la chapelle Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus de la basilique Notre-Dame. Il finance personnellement les études à Paris de Paul-Émile Borduas. Comme l'explique Denis LORD, dans son article « Protagonistes de la beauté » (*Le Devoir*, samedi 19 mai et dimanche 21 mai 2007, p. 9), le fait que les sulpiciens pouvaient conserver leur fortune personnelle (ils ne faisaient pas vœu de pauvreté) leur permettait d'acquérir des œuvres d'art, de se constituer des bibliothèques remarquables, etc. Cela leur a permis de jouer le rôle de mécènes et aussi de contribuer au développement des arts et ce, depuis l'époque de la Nouvelle-France. Ce rôle s'est cependant considérablement amoindri à la fin des années 1920, les sulpiciens se trouvant, à cause de placements malheureux et de la crise, dans une situation économique difficile.
- 10 La liste des expositions (une trentaine) présentées à la bibliothèque, entre 1915 et 1929, est donnée par Jean-René LASSONDE, *La Bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1931*, Montréal, ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1986, p. 281-84.
- 11 Cette section emprunte plusieurs de ses informations au texte de Laurier LACROIX « Peindre à Montréal entre 1915 et 1930 », dans le catalogue *Peindre à Montréal, 1915-1930. Les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Québec, Galerie de l'UQAM-Musée du Québec 1996, p. 47-81.

- 12 Adrien Hébert conserve son atelier Place Christin jusque dans les années 1940. De 1947 à 1950, Adrien Hébert va occuper, si l'on se fie aux catalogues de l'Exposition du printemps de l'Art Association, un atelier au 1227 de la rue Berri avant de déménager, en 1951, après le décès de son frère, dans l'atelier de la rue Labelle. Tous ces ateliers avaient été construits sur des terrains achetés par Louis-Philippe Hébert, qui, jusqu'à sa mort en 1917, partage l'atelier de la rue Labelle avec son fils Henri. Sur les ateliers des Hébert, on se référera à Bernard MULAIRE, « L'Atelier de Montréal, 1882-1888 » dans *Louis-Philippe Hébert* (sous la direction de Daniel Drouin), Québec, Musée du Québec/Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2001, p. 66-79; au catalogue *Adrien Hébert* (*op. cit.*, note 1); et à celui de Janet M. BROOKE, particulièrement à son texte « Rue Labelle : vie et mort d'un atelier », dans *Henri Hébert, 1884-1950. Un sculpteur moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 35-39.
- 13 Dans son article « Omer DeSerres : un passé riche, un avenir en expansion », *Le Devoir*, samedi 27 et dimanche 28 mai 2007, section Économie, p. 1-5, Claude TURCOTTE rappelle qu'Omer DeSerres avait 27 ans en 1908, année où il fit l'acquisition d'une ferronnerie qu'il transforme en quincaillerie, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis, carrefour important pour le commerce de détail, puisqu'il était un point de jonction des transports en commun. Turcotte souligne que cette période fut particulièrement dynamique pour la communauté française de Montréal. Ainsi, en 1909, le Club de hockey Canadien, regroupant des joueurs francophones, était créé et devenait le grand rival des Maroons, l'équipe des anglophones. Rappelons aussi, en 1910, la naissance du quotidien *Le Devoir*.
- 14 *Rue Sainte-Catherine*, 1926 (cat. 27 p. 133 dans *Adrien Hébert, op. cit.*, note 1) est un tableau de 81,5 × 102,2 cm. L'autre tableau dont il est fait mention, *Ste. Catherine St.*, 1926 (cat. 28, p. 134 dans *Adrien Hébert, op. cit.*, note 1), mesure 57,8 × 72,4 cm. Dans les décennies qui suivent la réalisation de *La Rue Saint-Denis* de 1927, Hébert peindra encore l'angle des rues Saint-Denis et Sainte-Catherine. Par exemple, *Coin Sainte-Catherine et Saint-Denis*, v. 1935 et *Christmas Shoppers*, v. 1945 (MNBAQ 47.150), sont des vues plus achalandées, envahies de tramways et de passants, que la scène de 1927. Elles donnent à voir, au coin nord-ouest de la rue Saint-Denis, le fameux restaurant que plusieurs ont connu sous le nom de *Select* et qui est un lieu déterminant dans plusieurs des romans de Michel Tremblay.
- 15 Cécile HUOT, « Archambault Musique », www.thecanadianencyclopedia.com consulté le 3 avril 2007.
- 16 Voir la notice que j'ai rédigée sur cette œuvre (cat. 14) dans le catalogue *Adrien Hébert* (*op. cit.*, note 1) p. 118-20.
- 17 C'est en 1869 que Timothy Eaton ouvre sa boutique de nouveautés rue Yonge à Toronto. En 1925, Eaton acquiert le magasin Goodwin, situé rue Sainte-Catherine à Montréal, qui sera reconstruit par les architectes Ross et MacDonald et terminé en 1927. C'est dès 1850 que les frères Henry et James Morgan forment la Henry Morgan and Company Limited, mais ce n'est qu'en 1878 qu'ils adoptent l'organisation du magasin à rayons. Le magasin Morgan s'installe à l'angle des rues Union et Sainte-Catherine en 1891. Voir Michelle COMEAU, les notices « Dupuis Frères » (p. 132-33), « Eaton » (p. 137-38), « Morgan » (p. 263-64) dans Gérald Baril (dir.), *Dicomode. Dictionnaire de la mode au Québec de 1900 à nos jours*, Montréal, Éditions Fides, 2004.
- 18 Voir, Michèle COMEAU, la notice « Grands magasins » dans *Dicomode*, p. 184-89.

- 19 Adrien Hébert ainsi que le critique Henri Girard mentionnent, d'ailleurs, dans certains de leurs textes, que la modernisation affecte également la campagne québécoise et les habitudes vestimentaires de ses habitants, qui achètent de plus en plus par l'entremise des catalogues que diffusent les grands magasins. Ainsi, Girard souligne régulièrement dans ses critiques le fait qu'Hébert a su éviter les poncifs habituels de la peinture canadienne, le paysage d'hiver, la ceinture fléchée, le traîneau, tout un « pittoresque », lesquels, souligne-t-il, ignorent « le merveilleux progrès de nos campagnes: l'actualité des vêtements, la vulgarisation de l'automobile, le bon entretien des routes même au cours de l'hiver » (Henri GIRARD, « Adrien Hébert », *La Revue moderne*, tome 15, n° 2 [décembre 1933], p. 5). Quant à Hébert, il signale, dans un texte qu'il fait paraître en 1935, que les habitants s'habillent par l'entremise des comptoirs postaux des grands magasins: « Si on voit encore dans nos campagnes quelques taches rouges [...] ce ne sont plus des tuques, ce sont de simples stations de gazoline ». Voir : Adrien HÉBERT, « Un point de vue », *L'Action universitaire*, vol. 1, n° 5 (1935), p. 10. Notons que la maison Eaton lance, en 1874, son service de commandes postales et distribue son premier catalogue en 1882. La première version française paraît en 1910. Dupuis Frères, pour sa part, inaugure son service de ventes postales en 1921. (Voir : Suzanne MARCHAND, *Rouge à lèvres et pantalon. Des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec, 1920-1939*, Montréal, Cahiers du Québec – collection ethnologie, Hurtubise HMH, 1997, à la note de la p. 45).
- 20 Je dois à mon collègue Laurier Lacroix l'idée de ce judicieux rapprochement entre le trottoir de la rue Saint-Denis et la passerelle d'un défilé. Par ailleurs, il a eu la gentillesse de porter à mon attention un article fort amusant de *La Revue moderne* du mois d'août 1924, « La Coiffure féminine et nos artistes », qui démontre que la mode des cheveux courts était déjà, à cette date, l'objet de débats et de controverses. Son auteure, qui signe « Méliandre », donne les « résultats de son enquête » sur l'opinion qu'ont certains artistes canadiens français sur cette nouvelle coiffure dite « à la garçonnette » ou « à la Ninon ». Suzor-Coté, Narcisse Poirier et Joseph Saint-Charles la jugent globalement affreuse et anti-esthétique, quoique Saint-Charles admette que cela puisse être pratique « pour l'été » ou « pour le sport ». Seul Adrien Hébert se dit « en faveur de cette coiffure, pourvu que la figure du sujet s'y prête ». S'il avance que les cheveux à la Ninon ne conviennent pas à un visage grave ou déjà vieilli, il croit que c'est d'abord et avant tout une question de mode. Méliandre confronte ensuite ces opinions modérées ou conservatrices à celles des caricaturistes M. Lemessurier du *Star*, J. Arthur Lemay de *La Patrie* et Alberic Bourgeois de *La Presse*. Avec beaucoup d'humour, ces derniers se déclarent très emballés, très « de leurs temps ». Faut-il voir là un autre exemple de l'écart entre la culture savante et la culture populaire ? Quoi qu'il en soit, l'article fait ressortir que l'opinion d'Adrien Hébert, plus sensible et ouvert à ce phénomène de la mode contemporaine, le place à la frontière des deux cultures.
- 21 Voir, entre autres, Valerie MENDES et Amy DE LA HAYE, *La Mode au XX^e siècle*, collection l'Univers de l'art, Paris, Thames & Hudson, 2000, particulièrement le chapitre 2 : « 1914-1929. La Garçonnette et la nouvelle simplicité ». Les auteures rappellent (p. 58) que le terme « style garçonnette » provient du roman de Victor MARGUERITTE, *La garçonnette* (Paris, Earnest Flammarion, 1922), l'histoire d'une jeune femme moderne qui quitte le foyer familial pour mener une vie indépendante.

- 22 Voir, Mié ASAKURA, « Le style moderne : la boutique « simultanée de Sonia Delaunay à l'Exposition de 1925 » (p. 78–87) mais aussi Catherine JOIN-DIETERLE, « Mode des années folles, entre modernité et modernisme » (p. 12–27), dans le catalogue *Les années folles, 1919–1929*, Paris, Paris Musées, Musée Galliera, 2007.
- 23 MARCHAND, *Rouge à lèvres et pantalon*, *op. cit.*, note 19, p. 34 et suivantes pour les statistiques sur les commerces, mais aussi le chapitre 1, « Le « travail des apparences » : une réalité de plus en plus présente au Québec », et le chapitre 2, « Le culte du corps : le discours de *La Revue moderne* ».
- 24 Voir les notices sur ces sculptures rédigées par Janet M. BROOKE dans le catalogue de l'exposition *Henri Hébert*, *op. cit.*, note 12, p. 156–58.
- 25 Ainsi, on trouve plusieurs études de personnages masculins en tenue de travail aussi bien qu'en tenue de ville, sans parler de nombreux dessins de figures en tenue de sport. On sait qu'Adrien Hébert s'est aussi intéressé à cette activité très particulière des Montréalais et Montréalaises: la pratique des sports d'hiver dans les parcs de Montréal.
- 26 MARCHAND, *op. cit.*, note 19, p. 48. Sur la question des copies pour le marché américain des modèles de la haute couture parisienne et leur utilisation par les compagnies de patrons, voir aussi MENDES et DE LA HAYE, *op. cit.* (note 21), p. 73–74.
- 27 Voir Jacqueline GIROUX, la notice sur « Yvette Brillon » (Montréal 1907–Montréal 1996) dans *Dicomode*, note 17, p. 62–64.
- 28 Voir dans *Dicomode* (*ibid.*) la notice de Françoise DULAC sur Raoul-Jean Fouré (Brest, France 1904–Montréal 1992), p. 164–66, et les notices de Gérald BARIL sur Ida Desmarais (Saint-Lin 1887–Oka 1946), p. 119, et Gabrielle BERNIER (Gaby Bernier, Chambly 1901–Montréal 1976), p. 51 à 54. Gaby Bernier a fait l'objet d'une publication plus fouillée de Betty GUERNSEY, *Gaby. The Life and Times of Gaby Bernier Couturière Extraordinaire*, Toronto, Marincourt Press, 1982. Pour nous, historiens d'art, il est amusant de noter que Gaby Bernier a eu son premier véritable emploi comme couturière chez les réputés tailleurs *Saint-Pierre et Oliver*, rue Saint-Catherine Ouest. Or, le copropriétaire de l'entreprise, William Saint-Pierre, est nul autre que le beau-père du peintre John Lyman (1886–1967) qui avait épousé sa fille Corrine Saint-Pierre. Le MNBAQ possède d'ailleurs un portrait de William Saint-Pierre peint par son beau-fils en 1921.
- 29 Ayant reçu une invitation pour assister au *Junior League Show Hits and Misses*, la jeune Marian Dale s'insurge contre la soi-disant modernité de ces jeunes filles qui se croient de leur temps parce qu'elles arborent le rouge à lèvres et la coupe de cheveux en vogue, mais qui, dans les faits, n'espèrent que se marier et estiment que c'est la seule chose à faire pour une femme. (Cité d'après le journal personnel de l'artiste [1926], dans Esther TRÉPANIÉ, *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec 2000, p. 61.) Rappelons que la *Junior League*, qui recrutait les jeunes filles au moment où elles étaient prêtes à faire leur entrée dans le monde, était une organisation de bénévoles se livrant à toutes sortes d'activités philanthropiques. D'origine américaine, la première *Junior League* canadienne fut fondée à Montréal en 1913. Voir Margaret W. WESTLEY, *Grandeur et déclin de l'élite anglo-protestante de Montréal, 1900–1950*, Montréal, Libre expression, 1990 (traduction de *Remembrance of Grandeur: Montreal's Anglo-Protestant Elite, 1900–1950*).

- 30 Voir la notice de Baril sur la « Ligue de la jeunesse féminine », *Dicomode*, *op. cit.*, note 17, p. 232–33.
- 31 C'est la version à partir de laquelle j'ai travaillé. Quant au téléroman, je ne l'ai malheureusement jamais vu, puisque j'étais alors à cet âge tendre où les parents s'empressaient de nous mettre au lit pour pouvoir suivre leur feuilleton en toute tranquillité.
- 32 Robert CHOQUETTE, « Aux lecteurs », *La Revue moderne*, septembre 1928, cité dans Esther TRÉPANIÉ, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien / Journal of Canadian Art History*, vol. XVIII, n° 1 (1997), p. 72–73.
- 33 Sur Henri Girard critique d'art, voir Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité*, *op. cit.*, note 7, p. 67–78. Mentionnons toutefois que Girard n'est pas que critique d'art. Il est aussi critique de littérature et, alors qu'il assume la direction littéraire de *La Revue moderne*, il devient le mentor et ami de Gabrielle Roy. Il suit de près le travail de rédaction de son roman *Bonheur d'occasion*. Voir François RICARD, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996. Girard fait partie de cette élite libérale « avancée » qui, à la fin des années 1930, manifeste sa sympathie pour les mouvements antifascistes et progressistes. Selon Ricard, Girard et Edmond Turcotte (le directeur du *Canada*) comptent parmi les rares francophones à avoir assisté, en 1937, à la conférence d'André Malraux en faveur des républicains espagnols (RICARD, p. 205). Voir aussi Ben-Z. SHEK, « De quelques influences possibles sur la vision du monde de Gabrielle Roy: George Wilkinson et Henri Girard », *Voix et images*, vol. XIV, n° 3 (printemps 1989), p. 437–52.
- 34 Comme Adrien Hébert, Choquette passe une partie de son enfance hors du Québec, puisqu'il naît à Manchester aux États-Unis. Sa famille s'établit à Montréal en 1914 et ses études se poursuivent aussi bien en français qu'en anglais, aux collèges Saint-Laurent de 1917 à 1921 et Loyola de 1921–1926. Adrien Hébert, pour sa part, naît à Montrouge en banlieue de Paris. Il voyage entre le Québec et la France au gré des déplacements de son père, Louis Philippe Hébert. Il fera une partie de sa scolarité en France. Par ailleurs, Hébert entretiendra des relations étroites non seulement avec l'intelligentsia montréalaise francophone mais aussi avec les artistes anglophones, entre autres ceux du Groupe de Beaver Hall avec lesquels il expose au début des années 1920 et dont fait partie le même Holgate qui illustrera le *Metropolitan Museum* de Choquette. Peut-on attribuer cette ouverture des deux hommes à la complexité de la culture urbaine contemporaine au fait qu'ils n'ont pas suivi le cheminement classique qui était celui des jeunes francophones dont les années de formation se sont déroulées entièrement au Québec ? Quoi qu'il en soit, cette ouverture tient aussi vraisemblablement au milieu social (élite urbaine libérale) auquel ils appartiennent.
- 35 Mes citations proviennent du chapitre XV, « Le peintre de la vie moderne », dans Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1990. La présente citation se trouve à la page 457.
- 36 *Ibid.* On trouvera les diverses citations aux pages 464 et 466.
- 37 MARCHAND, *Rouge à lèvres et pantalon*, *op. cit.*, note 19, p. 26–27.
- 38 Certes, l'Université de Montréal allait émigrer vers les hauteurs du Mont Royal, que certains jugeront peut-être plus appropriées à l'élévation des débats intellectuels, mais il est amusant de constater que le savoir, sous la forme plus démocratisée d'une université d'État (l'UQAM), va s'installer là même où Hébert a peint son tableau.

- 39 Voir, entre autres, Esther TRÉPANIÉ, « Sens et limite de la modernité chez Adrien Hébert et ses critiques », dans *Adrien Hébert, op. cit.*, note 1, p. 85-102.
- 40 Voir la section « La ville chez Marc-Aurèle Fortin et Adrien Hébert : la coexistence des contradictions », dans le chapitre 4 de *Peinture et modernité, op. cit.*, note 7, p. 148-71.
- 41 Voir Fernande ROY, *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle*, Montréal, Boréal, 1988, en particulier le chapitre 4, « Progrès et succès : une éthique individualiste », notamment les pages 111 à 120.
- 42 Hébert collectionnait les cartes postales illustrant des locomotives dont il connaissait bien les caractéristiques techniques, comme en témoignent les annotations à l'endos de ces cartes ou encore la lettre qu'il envoie en 1923 à sa sœur et à son beau-frère, l'ingénieur Rolland (lettre du 15 juin 1923 adressée à Pauline et Ernest Rolland, Fonds Adrien-Hébert du Musée national des beaux-arts du Québec).
- 43 La majorité des données biographiques concernant Raymond Préfontaine proviennent de l'essai de Bernadette GUILMETTE, « Fernand Préfontaine », dans *Le Nigog*, Archives des Lettres canadiennes, Tome VII, Montréal, Fides, 1987, p. 149-71.
- 44 *Ibid.*, p. 166-68.
- 45 La publication des Archives des Lettres canadiennes sur *Le Nigog*, évoquée aux notes précédentes, en fournit de très nombreux exemples.
- 46 Déjà, en 1942, dans son texte « Existe-t-il une peinture d'interprétation spécifiquement canadienne-française ? » (*Culture*, vol. II, n° 3 [septembre 1942], p. 297-303), Adrien Hébert s'en prenait, bien qu'en termes mesurés, aux déformations et aux caricatures de la nature des « modernes si en vogue aujourd'hui », au sein desquels « nombre d'incapables obéissant à une réclame mercantile trouve refuge ». En fait, la conception de l'art que défend Hébert se révèle dans ce texte plus proche de la conception classique traditionnelle qui avait été inculquée aux hommes de sa génération: « L'artiste est un être prédestiné, car il cherche la beauté, et la trouve là où Dieu n'a fait que la suggérer; il découvre la beauté là où les autres ne voient rien ». Ajoutons que dans cette conjoncture de transformations majeures de la scène artistique qui est celle des années quarante, Hébert partage avec d'autres artistes anglophones, comme A. Jongers, F.S. Coburn, H.R. Perrigard, A. Sherriff Scott, etc., mais également avec Edmond Dyonnet, Francesco Iarcuto, Alfred Laliberté, Marc-Aurèle Fortin et son frère Henri, le triste privilège d'être parmi les signataires d'une lettre incendiaire envoyée au président et aux membres du conseil de l'Art Association, protestant contre la présence soi-disant trop importante des « modernes », notamment à l'exposition annuelle de 1944. Le texte, rédigé par J.O. O'Connor Lynch, est un classique du genre. Cette lettre est reproduite dans l'ouvrage d'Edmond DYONNET, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Édition de l'Université d'Ottawa, 1968, p. 89-90. Voir TRÉPANIÉ, « Sens et limite de la modernité chez Adrien Hébert et ses critiques », p. 99-101.

La Rue Saint-Denis, the Heart of Francophone Modernity in Montreal

ESTHER TRÉPANIÉ

Formal analysis of the painting *La Rue Saint-Denis* by Adrien Hébert (1890–1967), in tandem with the social, cultural and political histories of Quebec, allow us to explore the symbolic significance of the picture's subject matter. The thematic content of Hébert's image is, in fact, the focus of this discussion. In 1927, when he painted *La Rue Saint-Denis*, this bustling street was the nexus of French Canadian modernity in Montreal. The large, vertical format of the work is unusual for the artist, whose horizontal street scenes rarely exceeded eighty centimetres in height. Because of its geographical location and its social context, Hébert's contemporary urban view, more than merely anecdotal, reflects the numerous changes inherent in the modernization of francophone Quebec during the late 1920s. Parts of Saint-Denis Street and its Quartier Latin were at the hub of Montreal's transformation into a modern city. Yet amid the signs of contemporary city life depicted by the painter – streetcars, automobiles and billboards – rises the spire of Saint-Jacques Church (the seat of Montreal's first archdiocese), an affirmation of the powerful presence of religion.

According to the memoirs of teacher, essayist and journalist Victor Barbeau (1896–1994), the famous thoroughfare, which encompassed both the Quartier Latin and the Université Laval, was already a site where learning and pleasure converged, and where culture had an international flavour. Sarah Bernhardt performed at the Théâtre français in 1905 and the Russian ballerina Pavlova at the Théâtre Saint-Denis in 1921. In 1920, the Université Laval à Montréal became the autonomous Université de Montréal, but the institution remained on the street until 1943, when its new premises on Mount Royal was completed. A few years earlier, in 1915, an agreement between the Sulpicians and the university had led to the opening of the Saint-Sulpice Library, where many art exhibitions were produced under the direction of Olivier Maurault (1886–1968). Nearby was the Morency et Frères gallery, which opened in 1920 with an exhibition of Canadian art; the area also included numerous artists' studios, among them Hébert's, located near the home of painter Napoléon Bourassa (1827–1916).

The Quartier Latin was also synonymous with retail shopping and mass consumption. Two other paintings by Hébert, both entitled *Rue Sainte-Catherine*, demonstrate this more directly than does *La Rue Saint-Denis*. The neighbourhood is the same, however, although seen from the main east-west cross-street. One image shows the Omer DeSerres hardware store and the other, Archambault's music store, both occupants of a crowded Ste-Catherine Street shared by pedestrians, trams and cars. From 1901 onward, Archambault was committed to publishing works by Canadian composers. Among them Léo-Pol Morin, one of the editors of the cultural magazine *Le Nigog*, which was illustrated by Hébert. Also visible is the Dupuis et Frères department store, founded in 1868 and occupying an entire block of Ste-Catherine St. opposite Archambault's. Along with Eaton's and Morgan's (also on Ste-Catherine but further west), this large store contributed to the development of the fashion industry by organizing runway shows and displays. By the time Hébert painted *La Rue Saint-Denis*, ready-to-wear fashion was fast acquiring its status as products of mass consumption. The work illustrates the growing interest in fashion by Montrealers: soberly dressed male figures rub elbows with women in slender coats that show the influence of recent Paris trends. The "flapper" look sported by the clothes and haircut of the female figure in the foreground first appeared in Paris in 1920 and reached its peak six years later, only a year before the painting was executed. The era also saw the birth of the magazine fashion feature that explored such subjects as slimness, suntans, youth and sex-appeal. Advice on beauty, exercise, hairstyles and fashion were offered to a female readership, in addition to sewing patterns for those wishing to copy new fashions from Paris at a fraction of the cost. This area of Saint-Denis Street was also home to the fictional characters of the *Pension Velder*, a radio soap opera written by Robert Choquette that aired between 1938 and 1942. The social circle of the show's heroine, Élise Velder, included people in the fashion trade, another sign of the undeniable phenomenon of social modernization.

Adrien Hébert can be compared to Baudelaire's *flâneur*, an idea developed in 1863 by the French writer in defining his concept of "the painter of modern life," who wanders around the city and notes the changes occurring in fashion and the urban landscape. Present in several of Hébert's paintings, the windows of small shops and department stores serve both as a tool with which to underscore the commercial developments of modernity and as a display situated in between interior and exterior.

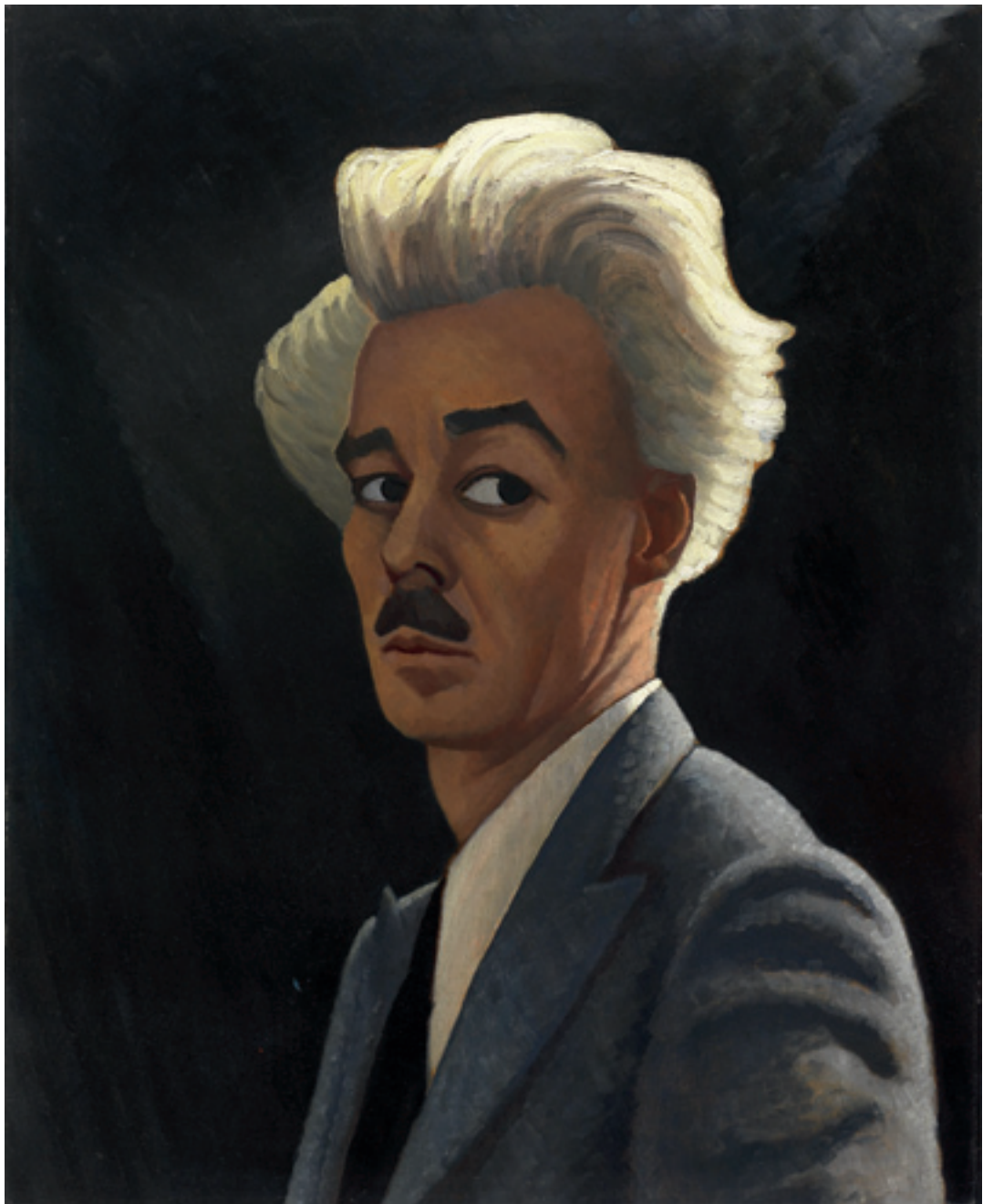
The voyage around Saint-Denis Street taken by this text is not exhaustive, yet it underscores many important aspects of the development of modernity within Montreal's francophone community. Intellectual, cultural and economic forces were all active in the sector of which Hébert

offers a fragment, and this milieu would give birth to the francophone elite that ultimately assumed power. *La Rue Saint-Denis* is not the most eloquent example of Hébert's adherence to the great ideas of modernity and represents a geographical site that played a crucial role in the accession of Quebec francophones to urban modernization, although its classical formal composition is tempered by its unusual format.

Finally, it is important to recognize the elitist status of the painter, who spent part of his youth in France and whose family and friends were members of the upper echelons of Montreal's business world – the world that wielded the economic and political power of the time. The sons of this liberal elite were cultivated, educated and aware of European developments in art, architecture, literature and music. However, the economic crisis of 1929 and the Second World War would alter the perception of the city as a place of beauty and progress, replacing it with images of the rifts caused by social inequality.

One of the forms that this revolt would take is embodied in the *Refus Global* manifesto, published in 1948, which rejects the past in order to embrace the world. This text, signed by Paul-Émile Borduas and other members of the Automatists, has been the object of extensive research by François-Marc Gagnon, whose writings have carefully and enthusiastically detailed its history.

Translation: Zoë Tousignant



1 | Lawren S. Harris, *Self-Portrait*, 1932, oil on paperboard, 80.9 × 64.5 cm, Art Gallery of Ontario, anonymous gift, 2008. (Photo: Art Gallery of Ontario, © 2011 Estate of Lawren Harris)

Lawren S. Harris's *Self-Portrait*: Critical Milestone on a Remarkable Human Journey

DENNIS REID

A unique *Self-Portrait* (Fig. 1) by Lawren Harris (1885–1970) has received very little attention over the years, perhaps with reason. There is no record of Harris ever having made reference to it, and it was not included in either of the two major retrospectives of his work organized during his lifetime. It has been publicly exhibited only twice; at the Arts & Letters Club in Toronto in 1932 right after it was painted, and in an exhibition devoted to his abstract paintings that was organized by the Art Gallery of Ontario, Toronto, shown there in the fall of 1985 and subsequently in Vancouver, Winnipeg, and Halifax.¹ It was actually painted for the Arts & Letters Club exhibition, one of the events organized for the Monthly Dinner of Saturday, 27 February 1932; a letter to members a few days before announced that a “gallery of portraits of the artist members by themselves will be formally opened.”² Given that context, it is possible that it was not meant to be taken entirely seriously, and indeed, the first Harris scholar to identify the work refers to it as “a satirical likeness which emphasizes his resemblance to Charlie Chaplin.”³ Charles S. Band, the prominent Toronto collector and a friend of Harris’s, acquired the work either from the exhibition or shortly after. It remained with the Band family until recently donated to the Art Gallery of Ontario. Charles and his wife, Helen, seem not to have displayed the work often in their home. When I first viewed it in 1979 it was in their attic, propped up against a box close to and directly facing a west window. Mrs. Band explained that Harris had advised this treatment to diminish the tendency of the white paint to yellow.

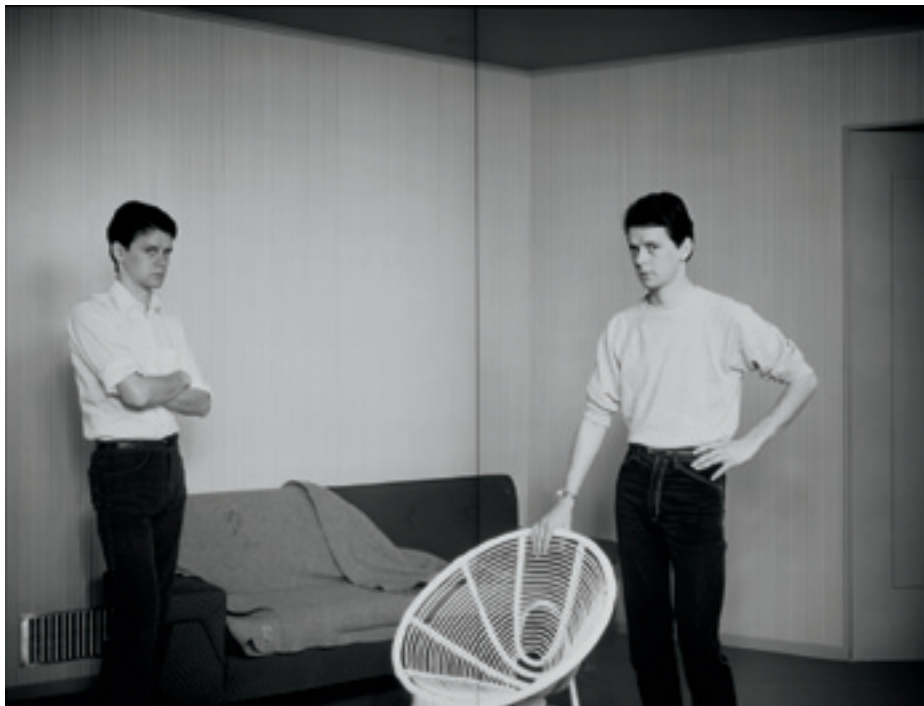
We should not be too quick to dismiss the work, however. Although he did not often paint portraits, Harris left a number of memorable examples, and even a summary review of his career would have to include the remarkable *Dr. Salem Bland* of 1926 (AGO). At the very least the *Self-Portrait* deserves study as a document related to a critical juncture in Harris’s life, and he does appear here to be apprehensive, perhaps troubled. We mustn’t assume that reading, however. It is in the nature of self-portraits to be a bit self-consciously probing. The subject is examining him- or herself in a mirror, after all, trying to strike a balance between description and interpretation. A very informal small *Self Portrait* (Fig. 2) by George Agnew



2 | George A. Reid, *Self Portrait*, 1884, oil on wood panel, 15.9 × 13.3 cm, Art Gallery of Ontario. (Photo: © 2011 Art Gallery of Ontario)

Reid (1860–1947), for instance, painted under the tutelage of Thomas Eakins at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia in 1884, for all its forthright naturalism still reveals a hint of wariness in the eyes. And even though the recent literature on Jeff Wall (1946–) reads his evident unease in *Double Self-Portrait* of 1979 (Fig. 3) as an inherent aspect of the theme of the doppel-gänger,⁴ I would argue that the intense yet wary stares he presents are every bit as much evidence of the deeply informed, close reading of historical painting precedents he brings to all of his compositions. He knows what constitutes the image of the self-portrait. Harris, too, may have had a sense of historical precedence in mind when presenting his *Self-Portrait* for the enjoyment of his fellow club members, but we also know that he was very concerned, in some cases troubled, by a range of issues at that time.

We know precisely that the self-portrait was painted in February 1932.⁵ We are also fortunate that following their first meeting late in 1927, Lawren Harris corresponded regularly with Emily Carr (1871–1945) and from the spring of



3 | Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979, cibachrome transparencies in lightbox, 164 × 218 cm, Art Gallery of Ontario, purchase, 1982. (Photo: Art Gallery of Ontario, © 2011 Jeff Wall)

1930, often with an intimate directness that reveals his emotional state. Carr, fortunately, saved all those letters but Harris, regrettably, did not. His side nonetheless presents an evolving narrative of opinion, reflection, anxiety, even despair, and then the gradual affirmation of a route through the crisis. It is a dramatic journey, and as we'll see, the *Self-Portrait* is perched right at the edge of its steepest decline.

Harris's correspondence with Carr between 8 January 1928 (the first letter) and the spring of 1930 is virtually all about exhibitions and Harris's encouraging responses to specific Carr paintings.⁶ In an undated letter of 1930, likely in April or May, he refers to Carr in the familiar for the first time – “Dear T’Other Emily” – and responds very directly with practical advice to her complaint in her recent letter that she was in despair.

Despair is periodic, a part and parcel of the life of every creative individual – some even succumb to it and are swamped for this life. It cannot be conquered – one rises out of it. Creative rhythm plunges us into it and then into the genuine joy of work – the further we go creatively, the more the rhythm plunges then lifts us until we are

driven to extricate somewhat the plunge into the opposites. Now none of it is bad and we can't stop the rhythm but we can detach ourselves from it – we need not be completely immersed – we have got to learn not to be immersed. Well then how? By not resisting – resistance is an aggravation of that that we would escape from. If we say “now, I am in despair, nothing goes right, I am under a cloud” – all right then – but I must not get perturbed about it that will stir things in a dreadful mess. If I resign to it abiding my time inwardly, willing to face a deeper and deeper despair because all things in heaven, in hell and on earth must be faced, then it will lose its potency. For deepest within beyond the opposites, beyond perturbation and struggle and this whipping there lies dormant the attitude that is above and untouched “by all this.”

Harris was able to express himself so authoritatively because he had been crippled by a severe depression himself in 1918, what he called a “nervous breakdown.” He slowly learned to control it by pursuing a new direction in his painting opened up by trips to Algoma, and by focusing his energies on the establishment of the Group of Seven. Most significantly, though, he fully embraced theosophy, in which he'd shown some interest over the previous few years, and became actively engaged with the Toronto Theosophical Society. Henceforth, theosophical principles provided the essential framework for both his spiritual and creative growth.⁷

In May 1930 Harris and his wife, Trixie, travelled to Europe, principally to view examples of recent modern homes in Stuttgart. They had decided to commission a splendid new home in the modern style in the exclusive Forest Hill neighbourhood of Toronto, even though they'd purchased a new house not far from there just three years earlier. While in Europe they also sought out art, of course, and in his next letter to Carr, in June, Harris reflected on the abstract painting he saw there and the appropriate Canadian approach to making art.

We should saturate ourselves in our own place, the trees, skies, earth and rock, and let our art grow out of these. If it becomes abstract, wholly or in part or not at all is not the paramount thing. It's the life that goes into the thing that counts . . . Abstract painting is now somewhat natural to Europe only somewhat – because though they sever themselves from earth they are not yet, any of them in heaven. With us, with a new adventure largely before us (not behind us) it doesn't seem natural to me. We have not yet learned nor made use of one one-billionth of what nature has for us – as a people – and we need it. Profundity to me, is the interplay in unity of the resonance of mother earth and the spirit of eternity. Which, though it sounds

incongruous means nature and the abstract qualities fused in one work.

...

Jackson and I are going to the arctic the end of July – on the yearly Govt. expedition. I hope to get loosened up and somewhat freed from my solidifying inhibitions and more into exultation for a time. I am in great need of losing my bitterness and sharing completely in the life of the universe in waters and skies and land and light.

Writing about a fusion of natural and abstract qualities suggests an anticipation of what Harris would find in the Arctic.

His next letter to Carr was more than three months later, on 13 October 1930. “Been infernally busy since getting back home and can’t get caught up with a host of miserable details – business things – a few more days and I’ll be clear and can start to paint. Got a few useful things in the Arctic and am anxious to work on them.” Six weeks later, 30 November, he still had not really started to paint. “I’ve tickled and worked over my sketches and done a few since getting home and have now a number of possible things, but few, too few for canvases. I need to start, to commence to begin to paint but have not as yet. I find it difficult to pitch right in.” Then finally, 26 December 1930: “I’m painting some of the Arctic things – not bad – but nothing to usher the soul into eternal bliss. I am striving but also not realizing and aware most moments that I’ll come to the usual disillusionment of accomplishing anything unusual. I’m trying to get up to the summit of my soul and work from there – there where the universe sings.”

He and Trixie were building their new house through all this, from a design by Alexandra Biriukova with heavy input from Harris. In March he sent a short letter from his new home at 1 Ava Crescent (all previous letters had been written from the Studio Building). “Sorry for delay in writing to you. Have been away – and am going away this morning again for a few days – in the interim have been settling the new house-palace-hotel or what is it? Therefore up to my neck in this or in encumbrances. Will write later.” The house rises grandly three storeys high on the north side of Forest Hill, facing south. The ground floor is given over to large entertaining rooms, the second to bedrooms, and the third to a spectacular library-studio for Harris with a commanding view south over the Village and the city of Toronto beyond, down to Lake Ontario. It caused quite a stir.⁸ The Depression clearly was not affecting his income from the Harris family fortune. In a letter later in March there is the first reference to the suffering economy.

So far as we now know there will be a group show in December this year. I hope you can let us have four things. Too bad about your show

in the States. We also have had two shows cancelled – hard times and curtailment of activities, lack of sufficient funds, I think, was responsible . . . Nobody here is working enough. Jackson returns from Quebec in a few days. Lismer has started two big canvases but his time to paint is not enough. They work him too hard at the gallery.

In May he reported: “Jackson and I have a show of our Arctic sketches and some canvases at the art gallery here now. He has one gallery, I have another – it doesn’t look too bad. Fred Housser was not right in telling you I was doing most good things. They’re mostly indifferent.” He had been able to complete six canvases from the Arctic sketches for the show. There is a long gap in the correspondence then, with the next letter in December 1931. It is upbeat, following the opening of the seventh exhibition of the Group of Seven at the Art Gallery of Toronto. “Well, the show is away to a start and is a bit of a surprise to everybody, ourselves included. The standard is generally higher and the gratifying surprise is that the work of the invited contributors is much better than it has ever been. It’s a lively show and does not let down in any one of the four galleries. Everyone, so far, has been quite thrilled and reanimated.” What he did not report, curiously, is that at a party at Harris’s home following the opening, it was announced that this would be the last exhibition of the Group of Seven, and that they planned to expand into a larger, nationwide group.⁹ There is, perhaps, a suggestion of a sense of a turning point later in the letter. “Recently, in fact, just since the show was hung, I feel the need to play back and forth over a lifetime of work. That is to take up a subject done years back and press forward with it. Study it off and on for a week or so until something more definite, more developed emerges and then to do it on a new canvas. I have a few I am going to do over in that way.”

Carr appears to have responded quickly to this letter in a manner that challenged aspects of Harris’s position, yet registering still her own level of despair. He replied immediately, encouraging her to persist (20 December 1931). She wrote back in January in a more positive mood and Harris replied on 29 January 1932:

Your letter cheered me considerable . . . Really, no person can tell us what to do and what not to do. We are each our own man with our own individual convictions and the finer those convictions and the more individual we are the less likelihood there is of anybody being able to help us march and what is more trying, the suggestions that others offer and the reactions of others may be all wrong for us. No man ever yet did a real thing that was not in the beginning

misunderstood – a new path or a different path is bound to be somewhat lonely. Everybody (or nearly everybody) will want to make us conform to their notions – and we should not – unless are dead certain the suggestion is valuable in terms of our own vision.

In February he painted his *Self-Portrait*.

In response to yet another affirming letter from Carr, Harris wrote, 20 March 1932, with the first clear evidence that he was facing another crisis in his life.

No – for more than a year I have felt that I have said my say – and that my usefulness may take another direction – I may be quite wrong of course – but I keep myself aware for intimations of what that direction may be – and am ready for anything. I don't feel that I will be just left aside to fade gracefully because something is stirring deep within but so far it doesn't seem ready to emerge – but it is there. I keep on painting – biding my time – and every now and then get into creative clarity and feel the power of beauty working within – and perhaps tomorrow I may be away again on a fresh momentum.

...

The soul has a different life from the personality – a deeper stream of consciousness – closer to the immortal – it alone is affected by beauty, nobility and the deeper more enduring motives of men and the spirit that informs nature. Personalities chatter, gossip, fritter away on the surface of life where there is no meaning and protect themselves by laws, codes, creeds and dogmas. When one feels for another beyond the gossip and recriminations of personalities – it is the soul that lives. When one is moved by beauty wheresoever, it is the soul that is awake. When one is aware of the spirit that informs nature, it is the soul that understands – it is always the soul that understands. Just why I wrote the above I don't know.

About a month later (late April 1932), he continued in the same vein:

Well, well, I sense a new life stirring within me – something pristine and clear-eyed – but I have been dull for so long that I almost fear it will come and go and leave no trace of its meaning. What you say about life opening up, I feel. I hope it opens for everybody. Perhaps a new vision arises in the world of men. It is needed. I feel like painting, want to paint, whereas for a few years I've been making myself do it in an effort to stir the inner fire. It's not the spring. For spring is usually

my slack time – I skim a little then. I suppose we are only content when all sails are up and full of the winds of heaven. Certainly the doldrums are trying.

Harris didn't write to Carr again until the fall. The pressure clearly was building.

I am not painting. I am at a cross roads where the entire problems of a lifetime meet. I do see the way. O it is difficult because the life problems of others are involved – and yet I do see the way even though I encounter daily the commonplace and its power of disintegration alone, I see. I am going away alone this week or next to think, see, determine maybe. In one sense it is not difficult, not difficult to a greater stride which emerges within. It is difficult to the entanglements of the weaknesses of a life time – very difficult, perhaps impossible. Maybe the greater will grow and replace the little disintegrating paces. I feel it will – but I will be passed through some fearful struggles

I don't know why I tell you this – yes, I do – you are one of the few who will understand completely.

I am not telling you all. Some day soon or late I will. Perhaps when the need grows great (October 1932).

He wrote twice again that year, long letters of encouragement for Carr and on 2 December 1932, the news of the death of J.E.H. MacDonald (1873–1932). Seven more letters were sent between 1 January and 24 June 1933, with information about the new Canadian Group of Painters and long passages of encouragement for Carr in her painting and writing. In the last of these there is some evidence of his own progress. “About work. I potter along. Have done a few passable canvases – arctic subjects. Am getting together sixteen canvases of the arctic for a little show. Have fifteen completed now. Also I try and write a bit – want to get a book together – but am exceedingly slow about it.” We have no record of a show of the Arctic canvases.

An undated letter of the summer of 1933 was sent from Canoe Lake in Algonquin Park. Harris and Trixie were in a cabin with their daughter, and their two sons were nearby at the Taylor Statton Camp for boys. “I had intended doing some writing but simply cannot get started, . . .” he wrote.

Have not painted for ages it seems and feel as if my painting days were over. Just keep open inside for whatever promptings arise.

Occasionally I get a flicker of an idea, then it fades or sufficient enthusiasm is lacking and there we are. Nothing to do about it. I am at a cross roads really and have as yet no vision to know what to do, what road to take. But my O my, I am anxious to be on my way – and that is trying when one doesn't know the way.

The Harrises appear to have spent the whole summer on Canoe Lake. Carr seems to have responded to the note of despondency in Harris's letter by suggesting that he had accomplished much more in life than she. He wrote back, 15 August:

I never told you before did I, that you were silly? When you say that "I have climbed further up the hill than you, considerably," I think you [sic] silly. I reek with evil, I tell you – and weaknesses also – and I have a hunch that in order to get straight with myself, in order to have vision conquer the lower part of myself – I will have to pass through a real burning ordeal where it may be nip and tuck whether I burn to some good end or merely shrivel up into no account. I feel I cannot escape this if I would and it is not so very far off.

The next letter, from Toronto, was 12 September 1933.

Just back from the North – received two letters from you to-day. One a swell tirade against the Christian [worn?] attitude of my last letter. Thanks, and again bless you. You're right, quite right and I needed to be told just what you told me. I knew it and have always known it and was and have been fairly good at pointing out to others – that to dwell on anything is to give it life. Well, I am on my way out from abjectness – am out, as a matter of fact and feel a new usefulness emerging within, a reverberation of power, a faint beginnings of cold-hot-white inner flame.

...

It's a queer world in its manifestations, but behind the manifestations, the one law is at work ceaselessly, inexorably, supremely beautifully. Viewing only the manifestations infinite, unexpected and curious – there seems to be change in everything – yet there is no change, no accident down to and including the death of a mosquito. The one law, its glory, and also the wake of hours from its infringement is, I am coming to see, the very basis of art and life and the entire universe. More anon.

There would, indeed, be “more anon.” Harris, as we see, was finding strength again through theosophy. He may not have been painting to his satisfaction yet, but he finally was writing productively, largely in support of his faith. He had presented a paper at an international theosophical convention at Niagara Falls in June, “Theosophy and Art,” which was published in *The Canadian Theosophist* in two installments during the summer.¹⁰ This was essentially a reworking of ideas he had first presented in an article in 1926,¹¹ but the fruits of much more writing, largely of a proselytizing nature, appeared through the fall and winter. These included another article, “Theosophy and the Modern World: War and Europe,” published in November, but more significantly, he organized a series of radio broadcasts for the Toronto Theosophical Society on the theme of “The One Immutable Law, Re-Incarnation and Karma.” Harris himself delivered, and presumably wrote, three of these, broadcast between 5 November and 31 December 1933.¹² He also gave classes for young people at the Society that fall and again the following March.

Carr was able to experience this resurgent Harris first-hand when she unexpectedly arrived in Toronto in November. She had travelled east to visit the Chicago World’s Fair, and then decided to call on Toronto before returning home, staying with Bess and Fred Houser, 9–17 November. She saw the first exhibition of the new Canadian Group of Painters (which included two of her works), the Housers arranged parties, and there were opportunities for long discussions with Harris and the Housers about theosophy and Christianity. Reflecting on the visit in her journal before returning home she recorded the effects of one of these conversations.

We discussed prayer and Christ and God. I didn’t sleep well and woke at 5 o’clock the next morning with a black awfulness upon me. It seemed as if they had torn at the roots of my being, as if they were trying to rob me of everything – no God, no Christ, no prayer. How can I ever bear it? I ached with the awfulness of everything and cried out bitterly. I had thought I might get some light but I was stiff with horror. I was soul-sick. Bess and Fred saw and were merciful.¹³

Following this, Fred, and Harris, too, spoke with her again. “Between the two of them I saw clearer and the black passed over. Yes, there is something there for me and my work.” She finally was able to record: “There is a rounded-out completeness about this visit – nine days of refreshing content spent with those toddling along the same path, headed in the same direction. And I was one of them. They accepted me.”¹⁴ It was not entirely resolved, of course. Back home in Victoria she noted in her journal, 12 December 1933: “Today I

wrote Lawren and told him I couldn't swallow some of the theosophy ideas. I had to be honest. Couldn't let him think I was wholeheartedly in tune with it, when I am not."¹⁵

Harris seems not to have responded for two months, then, on 10 February 1934 he wrote a considered, conciliatory letter. "Stick to what yields you the fullest inner life," he underlined. "That is, live and let live, believe and let others believe what satisfies them." And then the letters seem to have dried up. Carr noted in her journal in May: "No letter from the East yet. I wonder if its happened the inevitable mysterious something L has hinted about. I do not want to conjecture for I may be wrong and think injustices."¹⁶ It broke, finally, in mid-June, although Carr seems not to have heard until early July. There are a couple of different reconstructions of the sequence of events, but Peter Larisey's seems the most credible.¹⁷

Fred Housser informed Bess sometime in the spring of 1934 that he had fallen in love with Yvonne McKague (1898–1996), a painter in their circle. Bess left Fred, seeking a divorce and Lawren took steps to support her, which caused friction with Trixie, resulting in his leaving her and their children 13 June. Committed to a purely spiritual union, Bess and Lawren did not intend to marry.¹⁸ The whole unfolding drama caused such an uproar in Toronto, however, that they felt they had to leave. Lawren headed to the United States 6 July, and Bess seems to have left for Vancouver about the same time. She met Carr there, 12 July, to break the news.¹⁹ Carr was aghast, confiding to her journal the next day: "They are down in California getting divorces and consoling each other meantime. She prattled about higher love and non-sex and made me a little sick."²⁰ Bess and Lawren nonetheless did marry, 29 August, likely in Reno, Nevada.²¹ It seems that they felt that if they lived together unwed, it would only raise the level of scandal. At the same time, it does seem that theirs remained a celibate marriage. They never lived in Toronto again.

We should now look at Harris's February 1932 *Self-Portrait* in light of these two-and-a-half tumultuous years that followed it. In fact, we've seen from his letters to Carr that as far back as June 1930 he was troubled, and was hoping that his planned trip to the Arctic with Jackson that summer would at least "somewhat" free him from his "solidifying inhibitions," that the exultant experience of "the life of the universe in waters and skies and land and light" would help him lose his "bitterness." One cannot help but imagine that the massively ambitious house-building project also was meant to lift him, and perhaps Trixie, out of some emotional low place. Neither tactic brought relief. Writing in May 1931, by then living in the new home and with the six Arctic canvases he had completed over the previous six months on view at the Art Gallery of Toronto, he reported to Carr that these new works were "mostly

indifferent.” When he next wrote, some seven months later, his spirits seemed higher as he talked about reworking earlier paintings until “something more definite, more developed emerges,” and also of the absolute need to follow one’s own vision, to resist entirely the pressure of others to “conform to their notions.” He painted his *Self-Portrait* about six weeks later.

In this context, then, we can definitely read it as the depiction of a man who is at the least wary of what the future holds, of how others will judge him. He is defensive, perhaps unsure of his capacity to realize his ideals. Yet, at the same time there is an intelligence in the eyes, a sense of resolve in how the head is held, and a feeling of hope in the intense illumination from above and behind that signals a still deeply engaged life. This man is not a quitter. But the worse was yet to come. Three weeks after the painting was shown at the Arts & Letters Club, Harris revealed to Carr the depth of his crisis, and his anxiety concerning his relevance in precarious balance with a sense of imminent “creative clarity.” Then seven months later, in full crisis, he revealed more; he was not painting, he was “at a cross roads where the entire problems of a lifetime meet,” and most difficult of all, the “life problems of others” were involved. He still maintained that he saw a way through this, but he knew he was to pass through “some fearful struggles.” By early the following summer he was back to a balance of sorts, however, reporting 24 June 1933 a project to accomplish sixteen Arctic canvases. But by mid-summer he had stopped painting again, and by the end of August had descended into self-loathing. He immersed himself in theosophy that fall, and Carr records no mention of new work seen during her visit in November. Certainly, there was no new work during the subsequent tumultuous months of the “revelation” and its aftermath.

Harris did, nonetheless, manage to take a tentative step in a new direction with his painting during the period between his first six Arctic canvases of early 1931 and the fifteen he had finally completed by the early summer of 1933. The evidence is in two canvases that have been known for a number of years only by line drawings in a pictorial inventory of stored works compiled for Harris following his departure from Toronto; one of them also by an old photograph, both however presumed lost.²² The two, remarkably, recently reappeared on the art market.²³ Effectively the same size, each is patently spiritual in its radiance and clearly embodies Harris’s June 1930 musing that a new direction in Canadian art might see “nature and the abstract qualities fused.” There is no doubt, nonetheless, that these works follow the Arctic trip of August–September 1930. One, (Fig. 4) titled *Figure with Rays of Light* in the inventory, is further labeled “Arctic Group III” on an early photograph, while the other (Fig. 5), titled simply *Abstract Painting* in the inventory, is evocative of the high coastal bluffs of both rock and ice encountered in the



4 | Lawren S. Harris, *Figure with Rays of Light (Arctic Group III)*, ca. 1931, oil on canvas, 121.9 × 152.4 cm, The Thomson Collection – Art Gallery of Ontario. (Photo: Art Gallery of Ontario, © 2011 Estate of Lawren Harris)



5 | Lawren S. Harris, *Abstract Painting*, ca. 1931, oil on canvas, 119.4 × 152.4 cm, Private Collection. (Photo: Courtesy of the author, © 2011 Estate of Lawren Harris)

far north. As I've argued elsewhere, the former, and now having seen it, the latter as well, clearly derive from the abstract paintings of Bertram Brooker (1888–1955).²⁴ The March 1931 exhibition of Brooker's abstracts at Hart House in the University of Toronto presents a suggestive starting point for this new direction.²⁵ While it might be tempting to assume that the only two surviving examples of this foray into new territory date so early,²⁶ it is certainly tempting to locate them closer to the end of the year through to the spring of 1932 during which time he wrote to Carr of deep reflections and possible reworking of earlier work.

Particularly in his letter of 20 March 1932, just after presenting his *Self-Portrait*, when he reflected on “the spirit that informs nature,” and then in late April when he described “a new life stirring within me,” we can imagine him

reflecting upon this fresh direction. Look at the portrait again. There is a hint of hope, a stirring of spirit. But there is still in this face a sense of gnawing doubt that would drag him down yet more that fall, essentially impede his painting progress through to the breaking of the complicated personal entanglements in the spring of 1934 that had weighted his emotional crisis.

NOTES

- 1 See Dennis REID, *Atma buddhi manas: The later work of Lawren S. Harris* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1985), 64.
- 2 Arts and Letters Club of Toronto, Records, 1908–1982, Fisher Rare Book Library, University of Toronto, Ms Coll 315, Item 2, Scrapbook, 1926–1943, 74. The letter is dated 24 Feb. 1932.
- 3 L.R. PFAFF, “Portraits by Lawren Harris: Salem Bland and Others,” *RACAR* V, no.1 (1978): 21–22.
- 4 See Michael NEWMAN, *Jeff Wall: Works and Collected Writings* (Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2007), 44–48.
- 5 The minutes of the meeting of the Programme Committee of the Arts & Letters Club of 13 February 1932 record: “Ogilvie reports that he has obtained all the necessary beaver board and frame material for the Artists self portraits, that it is now at the club and that he is arranging to distribute it among the artists.” Fisher, Ms Coll 315, Item 2 ovs, scrapbook, 1926–1943, 73. I’m grateful to Scott James for finding these references to the exhibition.
- 6 The Harris-Carr correspondence is in the National Archives of Canada, E. Carr Coll. MG30 D215 vol. 2, with individual letters cited by date.
- 7 The fullest description of Harris’ breakdown and subsequent recovery is in Peter LARISEY, *Light for a Cold Land: Lawren Harris’s Work and Life – An Interpretation* (Toronto and Oxford: Dundurn Press, 1993), 34–36, 41–51.
- 8 See “A Canadian Artist’s Modern Home,” *Canadian Homes and Gardens* VIII, no.4 (April 1931): 40.
- 9 See Jehanne Bietry SALINGER, “Group of Seven Begins Expansion,” *Toronto Mail and Empire*, 7 Dec. 1931.
- 10 “Theosophy and Art,” *The Canadian Theosophist* XIV (15 July 1933): 129–32; (15 Aug. 1933): 162–66.
- 11 “Revelation of Art in Canada,” *The Canadian Theosophist* VII (15 July 1926): 85–88.
- 12 Harris’s three programmes were “Justice in Human Life” (5 Nov. 1933), an untitled presentation of basic theosophical principles (3 Dec.), and “Thought and Responsibility” (31 Dec.). The series was broadcast in the evening over radio station CKNC; transcripts are with the Toronto Theosophical Society. See Douglas WORTS, “Lawren S. Harris: Transition to Abstraction, 1934–1945,” final paper, Master of Museum Studies Programme, University of Toronto, 1982, 40.
- 13 Emily CARR, *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr* (Toronto/Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1966), 79, entry for 17 Nov. 1933.
- 14 *Ibid.*, 78.

- 15 Ibid., 87.
- 16 Emily CARR, in *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, ed. Susan Crean (Vancouver/Toronto/Berkeley: Douglas & McIntyre, 2003), 74, entry for 22 May 1934.
- 17 LARISEY, *Light for a Cold Land*, 117–18. See also REID, *Atma buddhi manas*, 22, and Maria TIPPETT, *Emily Carr: A Biography* (Toronto, Oxford, New York: Oxford University Press, 1979), 212.
- 18 Frances Loring wrote to Eric Brown at the National Gallery of Canada about the “upheaval” in Toronto, noting that they “are not getting married. Theirs is to be a purely spiritual union – and knowing Bess I can well believe it.” ([15] July 1934.)
- 19 CARR, in *Opposite Contraries*, 78.
- 20 Ibid., 80.
- 21 These precise dates for Harris’s actions come from notes he made a few years later for an astrologer. See LARISEY, *Light for a Cold Land*, 118, f.n. 5.
- 22 See REID, *Atma buddhi manas*, 18–21.
- 23 They were auctioned by Sotheby’s, in association with Ritchies, Toronto. *Important Canadian Art* (29 May 2006): lot 49; *Important Canadian Art* (28 May 2007): lot 151.
- 24 REID, *Atma buddhi manas*, 18.
- 25 See Dennis REID, *Bertram Brooker, 1888–1955* (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1973), 14–15; (second edition, 1979), 12–13.
- 26 The unsigned entries for the works in the Sotheby’s-Ritchies sales catalogues assert they were made “during the months immediately following the trip.” See *Important Canadian Art* (29 May 2006): 38; and, *Important Canadian Art* (28 May 2007): 118.

***Self-Portrait* de Lawren S. Harris : Une étape critique dans le cheminement d'un homme remarquable**

DENNIS REID

Un unique *Self-Portrait* par Lawren Harris n'a pas fait l'objet de beaucoup d'attention au cours des années, peut-être avec raison. Harris n'y a jamais fait référence et il n'était inclus dans aucune des deux rétrospectives majeures de son œuvre qui ont eu lieu de son vivant. Il n'a été exposé que deux fois : au Arts & Letters Club de Toronto, car il avait été peint pour faire partie d'une « galerie de portraits d'artistes par eux-mêmes » pour le diner mensuel du 27 février 1932, et dans une exposition consacrée aux tableaux abstraits de Harris organisée par la Art Gallery of Ontario, Toronto, organisée dans cette ville à l'automne 1985 et subséquemment à Vancouver, Winnipeg et Halifax. Bien que cet autoportrait montre son sens du précédent historique, il est digne d'étude en tant que document associé à une période charnière dans la vie de Harris. Il y paraît appréhensif, peut-être troublé.

Après leur première rencontre, à la fin de 1927, Lawren Harris correspond régulièrement avec Emily Carr. À partir de l'été 1930, ses lettres expriment souvent un franc-parler intime révélateur de son état émotif. Carr a heureusement conservé toutes ces lettres, malheureusement, Harris n'a pas. Les siennes présentent, néanmoins, un récit évolutif d'opinions, de réflexions, d'anxiété, de désespoir même, et puis l'affirmation graduelle d'un chemin à travers la crise. C'est un parcours dramatique, et l'autoportrait se trouve au bord de sa pente la plus abrupte.

Dans une lettre non datée de 1930, probablement écrite en avril ou mai, il s'adresse à Emily d'une manière familière pour la première fois – « Dear T'Other Emily » – et répond très directement par des conseils pratiques à l'aveu de son désespoir qu'elle faisait dans une lettre récente. Si Harris pouvait s'exprimer avec une telle autorité, c'est qu'il avait été lui-même affligé, en 1918, de ce qu'il appelait une « dépression nerveuse ». Il avait appris lentement à la contrôler en donnant à son œuvre une autre direction, à la suite d'excursions à Algoma, et en concentrant ses énergies sur la fondation du Groupe des Sept. Mais le plus significatif, cependant, est sa pleine adhésion à la théosophie, pour laquelle il avait montré quelque intérêt au cours des années précédentes, et son engagement actif auprès de la Toronto Theosophical Society. À partir

de ce moment, les principes théosophiques lui ont fourni le cadre essentiel pour sa croissance spirituelle et créatrice.

Un voyage en Europe, en mai 1930, lui donne l'occasion d'écrire à Carr au sujet de la peinture abstraite et d'une manière canadienne appropriée de faire de l'art. Il espérait aussi que le voyage en Arctique qu'il projetait avec Jackson, l'été suivant, allait au moins « d'une certaine manière » le libérer de ses « inhibitions figées », et que l'expérience exaltante de « la vie de l'univers dans l'eau et le ciel et la terre et la lumière » l'aiderait à perdre de son « amertume ».

En mai 1931, il écrit à Carr qu'il avait le sentiment que ces nouvelles œuvres arctiques étaient « pour la plupart médiocres ». Quelque sept mois plus tard, son moral semble être en hausse et, en février, il peint l'autoportrait. Mais, en mars 1932, il écrit à Carr qu'il affronte une nouvelle crise : leur correspondance subséquente suggère que ses écrits théosophiques étaient plus productifs et satisfaisants que ses peintures. En 1934, il devait épouser Bess Houser et ne plus jamais habiter Toronto.

Il faut maintenant examiner l'autoportrait de Harris, de février 1932, à la lumière des années tumultueuses qui ont précédé et suivi sa réalisation. Nous avons vu, d'après ses lettres à Carr, que, dès juin 1930, il avait l'esprit troublé. Ni son voyage en Arctique, ni le projet de construction d'une maison avec sa première épouse ne lui ont apporté de soulagement. En 1931, il parlait de refaire des tableaux antérieurs jusqu'à ce que « quelque chose de plus défini, de plus développé émerge » et aussi d'avoir le besoin absolu de poursuivre sa propre vision, de résister entièrement aux pressions des autres de « se conformer à leurs idées ». Dans ce contexte, nous pouvons voir, dans l'autoportrait, la représentation d'un homme qui est à tout le moins inquiet de ce que l'avenir lui réserve et du jugement d'autrui. Il est sur la défensive, peut-être peu assuré de sa capacité à réaliser ses idéaux. Pourtant, il y a, en même temps, de l'intelligence dans le regard, de la détermination dans le port de tête et un sentiment d'espoir dans l'illumination intense venant d'en haut et d'en arrière et qui est le signe d'une vie encore profondément engagée. Trois semaines après que le tableau ait été exposé à l'Arts & Letters Club, Harris révèle à Carr la profondeur de la crise qu'il traverse, son anxiété concernant sa pertinence en équilibre précaire avec un sentiment de « clarté créatrice » imminente. En juin, il avait espéré peindre seize toiles sur l'Arctique, mais il cesse rapidement de peindre, paralysé par le dégoût de soi. Il se plonge dans la théosophie à l'automne 1933, et Carr ne fait aucune mention de nouvelles œuvres qu'elle aurait pu voir au cours de sa visite en novembre.

Harris a bien fait quelques tentatives de prendre une nouvelle direction au cours de ses deux séries arctiques entre le début de 1931 et l'été de 1933. Récemment réapparu sur le marché de l'art, les tableaux largement inconnus *Figure with Rays of Light* et *Abstract Painting* pourraient bien s'inspirer

des peintures abstraites de Bertram Brooker et même dater du printemps 1932. Dans sa lettre à Carr du 20 mars 1932, juste après la présentation de l'autoportrait, nous pouvons imaginer Harris réfléchissant sur cette nouvelle direction. Il y a un léger signe d'espoir, un éveil de l'esprit. Mais il y a toujours, dans ce visage, un sentiment du doute qui le ronge et qui allait l'envahir encore plus l'automne suivant et, essentiellement, gêner le progrès de sa peinture jusqu'à la rupture, au printemps de 1934, de relations personnelles compliquées qui avaient pesé sur sa crise émotionnelle.

Traduction : Élise Bonnette



Détail, Ozias Leduc, *Le jeune élève* (voir Fig. 1)

Quitter le maître, accomplir sa différence : les voies divergentes de Borduas et Alleyn

GILLES LAPOINTE

Est-il possible, le déclarant « en silence » ou « à voix basse », de ne rien devoir à un maître ? Ici même ? À un maître admiré ?

Jacques Derrida

Fidèle à une tradition déjà riche, notre histoire de l'art offre quelques exemples privilégiés de rapports étroits entre maître et élève. La nature singulièrement complexe de ces relations, qui embrassent une gamme étendue de sentiments, pouvant aller du respect et de la vénération la plus entière, au doute, au détachement, au rejet et à la trahison, ne cesse de fasciner. À la figure souveraine du maître, synonyme d'ouverture et d'accueil de l'autre, dépositaire d'un savoir ou d'un savoir-faire exceptionnel qu'il a dessein de perpétuer et de transmettre, répond la soif de connaissance sans borne et la curiosité de l'élève, mis en présence d'un modèle à imiter dont il lui incombe de satisfaire les attentes. Fondée sur une considération mutuelle et une confiance réciproque, cette relation maître-élève met néanmoins chaque fois en jeu un rapport de force bien réel, une forte émulation régissant la relation. On sait à quels prolongements l'étude de ces questions peut prêter dans une perspective psychanalytique. L'obéissance de l'élève doit-elle prendre la forme d'une acceptation inconditionnelle ? Jusqu'où peut s'exercer le contrôle du maître ? Quand la soumission à la loi du maître devient-elle pour l'élève synonyme d'abdication de soi ou d'aliénation ? La nécessaire émancipation de l'élève répond-elle simplement à la loi psychique inhérente à toute relation maître-élève, et jusqu'où l'autorité du maître peut-elle être mise à l'épreuve ? Qu'arrive-t-il lorsque l'équilibre « naturel » se renverse, que l'élève se met à parler, à agir en maître ? Dans une perspective plus large, ce modèle d'apprentissage traditionnel hérité du Moyen Âge est-il compatible avec l'émergence de la modernité ? Sa contestation serait-elle à mettre en rapport avec la critique moderne de l'autorité ? Pour discuter de ces questions et montrer les voies divergentes que peuvent prendre les réponses, j'ai choisi d'orienter ma réflexion autour de deux cas de figure : dans un premier temps, je me propose d'examiner de près la nature des échanges entre Paul-Émile Borduas (1905–1960) et Ozias Leduc (1864–1955) durant le voyage que fit le

premier en France de 1928 à 1930. Anticipant de vingt ans les événements à venir, on y voit poindre déjà un antagonisme qui sépare Borduas et Leduc, différend qui connaîtra son dénouement durant la période de crise qui entoure la publication de *Refus global* et qui conduira Borduas, en 1948, à désigner Leduc parmi les ultimes « valeurs sentimentales » qui doivent être sacrifiées¹.

Dans un second temps, qui représente cette fois un moment-clef de la carrière artistique de Jean Paul Lemieux, je me propose d'examiner, à partir du tableau de 1956 intitulé *Le rapide de midi*, un autre rapport maître-élève, soit celui qui réunit Jean Paul Lemieux (1904–1990) et Edmund Alleyn (1931–2004). Dans une perspective symétriquement opposée, je vais tenter de montrer comment l'élève Alleyn, à l'occasion de discussions entre les deux hommes, et notamment de sa découverte de l'œuvre de Nicolas de Staël (1914–1955), vers 1955, a exercé une influence directe sur l'évolution du vocabulaire formel de Lemieux, conduisant l'artiste vieillissant à élaborer un nouvel espace figural et à développer une conception plus moderne de la représentation. Geste de reconnaissance inconscient à l'endroit d'un maître qui l'a encouragé et soutenu dans ses premières années incertaines, ce don fait par Alleyn à son maître, avant son séjour prolongé en Europe, représente un exemple différent de rapport maître-élève. C'est donc à l'analyse de ces deux expériences dissemblables que je convie ici le lecteur.

Le sage dans la montagne

La nature du portrait que trace François-Marc Gagnon de la relation maître-élève (Fig. 1) qui prend place entre Borduas et Ozias Leduc, deux figures majeures de l'art québécois, est tout à l'avantage de Leduc. « Personnage particulièrement lié à Saint-Hilaire² », il en est pour ainsi dire l'âme du lieu³. Il est intéressant d'examiner de près la source des images utilisées à dessein par Gagnon pour décrire les rapports étroits qui lient Ozias Leduc à Saint-Hilaire. On voit ainsi apparaître un lieu quasi mythique, suspendu pour ainsi dire hors du temps, une intemporalité qui n'est d'ailleurs pas sans analogie avec celle que l'on retrouve en peinture. La longévité exceptionnelle de Leduc, la structure un peu baroque de son atelier nommé Correlieu, sis au milieu d'un verger à flanc de montagne, qui rime trop bien avec ce Richelieu dont le nom même exprime l'abondance, ne sont pas étrangères à l'impression recherchée. Or, dans ce cadre bucolique, le lecteur se défait difficilement d'une étrange impression de reprise, comme si ce qui allait se jouer entre les deux hommes était la répétition d'une autre scène, archaïque, qui doit d'ailleurs rester en grande partie voilée au regard. La mise en œuvre du récit historiographique consistera par la suite à montrer que l'avenir de Borduas sans Leduc ne



1 | Ozias Leduc, *Le jeune élève*, 1894, huile sur toile, 36,7 × 46,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, no 18023. (Photo : © Musée des beaux-arts du Canada)

peut être projeté, tant la rencontre, non seulement de l'homme, mais aussi de l'œuvre, fut déterminante pour le jeune artiste. « Je lui dois le goût de la belle peinture avant même de l'avoir rencontré⁴ », écrira plus tard Borduas, donnant crédit ici à la présence d'une scène surdéterminée, d'un récit dans le récit, d'une histoire inscrite en creux et déjà à l'œuvre avant sa rencontre de Leduc. Le programme iconographique hérité de Leduc l'inscrit en effet d'avance dans une filiation où le goût et la spiritualité jouent un rôle non négligeable. Sur ce sujet, de façon éclairante, Borduas dira :

De ma naissance à l'âge d'une quinzaine d'années ce furent les seuls tableaux qu'il me fût donné de voir. Vous ne sauriez croire combien je suis fier de cette unique source de poésie picturale à l'époque où les moindres impressions pénètrent au creux de nous-mêmes et orientent à notre insu les assises du sens critique⁵.

L'ouverture d'esprit de Leduc est d'autant plus remarquable que, selon François-Marc Gagnon, les premiers essais modestes de Borduas n'auraient guère justifié l'accueil généreux démontré par Leduc lors de leur rencontre initiale : Une petite aquarelle datée de 1921 peut donner une idée de cette toute première production de Borduas. On admettra qu'il fallait à Ozias Leduc beaucoup de sympathie et d'intuition pour percevoir dans l'adolescent qui le visite avec une production aussi mince, un collaborateur possible, sinon un peintre en herbe⁶.

Or, bien sûr, l'intuition d'Ozias Leduc ne l'a pas trompé. Présenté comme le maître de Borduas, celui qui lui prodigue des leçons de peinture et d'histoire de l'art, celui qui corrige ses dessins, Leduc est aussi vu par Gagnon comme celui qui met Borduas « en contact avec la tradition de la peinture religieuse occidentale⁷ ». Se reconnaissant en Borduas, Gagnon suggère que Leduc n'est pas entièrement désintéressé : « Il semble avoir voulu lui faire suivre le chemin qu'il avait lui-même parcouru⁸ », c'est-à-dire l'établir comme peintre religieux. Devenu son protecteur, alors que Borduas traverse « une phase de douloureuse inquiétude sur l'avenir⁹ », Leduc veille sur la formation de son protégé, voit à le faire inscrire à l'École des arts et métiers de Sherbrooke puis à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Durant les vacances d'été, en qualité d'apprenti, Borduas est invité à venir assister Leduc dans ses projets de décoration d'église. « Encouragé par Leduc, Borduas s'appliqua à développer un talent sans facilité¹⁰ ». Or, on peut aujourd'hui se demander ce qui se cache derrière ce récit trop lisse, trop parfait. Il paraît en effet pour le moins étonnant de constater, lorsqu'on connaît l'indépendance d'esprit et l'impétuosité de caractère de Borduas, sa soumission sans restriction durant sa jeunesse aux décisions d'Ozias Leduc. L'historiographie en aurait-elle aplani les aspérités pour servir ses fins propres ? Un premier heurt survint entre le maître et l'élève lorsque Borduas manifesta, vers 1925, l'intention de quitter prématurément l'École des Beaux-Arts de Montréal : « Vint un moment où j'eus besoin de l'aide de M. Leduc pour sortir de cette école des Beaux-arts où il m'avait fait entrer. Il refusa sans que je comprisse pourquoi¹¹ ». Le portrait que trace Gagnon d'Ozias Leduc est celui d'un guide avisé, dont le regard porte au-delà de celui de son apprenti, et qui semble pressentir le destin qui lui est réservé, comprenant qu'il lui serait néfaste de brûler les étapes. En lui refusant l'« aide » demandée, Ozias Leduc estime qu'il ne fait que favoriser la carrière du jeune Borduas lorsque celui-ci manifeste l'intention de quitter prématurément l'École des Beaux-Arts. Comme l'a bien perçu François-Marc Gagnon, « Malgré tout, et peut-être surtout à cause de la fermeté de Leduc, Borduas termina les Beaux-Arts et y reçut les diplômes nécessaires pour faire, le cas échéant, carrière dans l'enseignement¹² ». Gagnon insiste sur la probité d'honnête artisan de Leduc, tout en rappelant l'importance que celui-ci

accorde au « monde intérieur », suggérant ainsi que Leduc, en prédisposant en quelque sorte Borduas à l'automatisme, a le mérite d'avoir mis le jeune artiste sur sa voie propre. Pour Gagnon, il est manifeste que la carrière de Borduas s'est édifiée « sur les fondements posés d'abord par Leduc¹³ ». L'image qui nous est donnée ici de Leduc est celle d'un mentor intègre, ferme, désireux de former un artiste à son image, ce qui se traduit en retour pour Borduas par une obligation, voire un engagement indéfectible à l'endroit de Leduc. Les adresses « Cher Maître » ou « Bien cher Maître¹⁴ », qui apparaissent sur ses premières lettres à Leduc, sont sans équivoque. Aussi, lorsqu'il reviendra sur cette période de sa vie, rappelle François-Marc Gagnon, « Borduas ne pourra-t-il que reconnaître la dette immense qu'il avait contractée envers celui qu'il appelait toujours, avec respect, “Monsieur Leduc”¹⁵ ». François-Marc Gagnon met aussi en relief le fait que non seulement Ozias Leduc soumet son jeune élève au système d'apprentissage traditionnel qu'il a lui-même connu – le faisant travailler à des projets dont il est le maître d'œuvre –, mais qu'il l'introduit à un « réseau bien structuré de diffusion de l'art, à savoir celui que l'Église avait mis en place au début de la colonie et grâce auquel, durant plusieurs générations, les artistes du Québec avaient rejoint leur public¹⁶ ». « Ce n'est que très progressivement, et comme forcé par les circonstances, que Borduas se retira du chemin que lui avait tracé Leduc. Mais il avait tant voulu le suivre¹⁷ ».

Borduas semble donc répondre aux aspirations de Leduc. Pour François-Marc Gagnon, il est clair que, durant les années trente, l'espoir de Borduas « était alors de marcher sur les traces de Leduc et de devenir, pour sa génération, ce que le vieux maître de Saint-Hilaire avait été pour la sienne¹⁸ ».

Fuir le maître

Deux systèmes d'éducation artistique sont ici mis en opposition. Au système académique des Beaux-Arts, lequel sépare apprentissage et reproduction, s'oppose le système traditionnel, où l'apprenti se forme en produisant. Il peut paraître surprenant de voir Borduas préférer le modèle traditionnel maître-disciple hérité du Moyen Âge. Cela tient d'abord à la qualité de la formation elle-même qu'il trouve auprès de Leduc, qu'il est apte à mesurer :

Leduc concevait l'enseignement de l'art sur une base exclusivement individuelle, à la manière des vieux maîtres avec leurs apprentis. Et ce système était loin d'être inefficace. Il suffit de comparer les dessins exécutés par Borduas sous la direction de Leduc avec ses travaux des Beaux-Arts : la différence saute aux yeux¹⁹.

On peut émettre l'hypothèse que Leduc, peintre autodidacte au talent exceptionnel, surestime la qualité de la formation académique donnée à l'École des Beaux-Arts de Montréal, une institution nouvellement fondée. L'inscription de Borduas aux Beaux-Arts, décidée par Leduc, vise-t-elle à effacer sa propre humiliation d'être « sans diplôme » ? On peut le penser. Peut-être n'est-ce pas le seul fait du hasard si la seule tension importante connue entre Borduas et Leduc survient précisément autour de cette question. Le second élément d'explication tient à la nature hiérarchique des rapports entre professeur et élève dans le système académique. Habitué à une relation harmonieuse, pédagogique, avec Ozias Leduc, auprès de qui il a appris à dire les choses sans détour, Borduas sera rapidement amené à livrer un combat inégal contre les agissements du directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, Charles Maillard, qui dispose de pouvoirs étendus. Rappelons brièvement les faits²⁰. En octobre 1928, Charles Maillard, qui tire des ficelles politiques, fait perdre à Borduas le poste de professeur de dessin récemment obtenu à l'École du Plateau. S'ensuit aussitôt la démission fracassante de Borduas des autres écoles de la Commission des écoles catholiques de Montréal où il avait remporté, l'année précédente, des succès importants. Ce geste de Borduas expose au grand jour les procédés équivoques du directeur français et plonge publiquement Maillard dans l'embarras. Ayant entre-temps obtenu (grâce au curé Olivier Maurault) une bourse privée pour un stage d'études, Borduas s'embarque pour la France et arrive au Havre le 11 novembre 1928. Un examen attentif de la correspondance de Borduas, Leduc et Maurault permet de retracer les principaux faits qui entourent cette nouvelle volonté d'émancipation de Borduas à l'endroit de son maître.

À son arrivée en France, grisé par la tournure des événements et fort de l'appui d'Olivier Maurault, dont il semble alors surestimer le pouvoir d'autorité – ses premières lettres, au style un peu emphatique, portent l'adresse à « Monseigneur » et au « Bien cher ami et protecteur²¹ » – Borduas donne, de façon indirecte, les premiers signes d'un besoin d'affranchissement à l'endroit de Leduc. Le jeune Borduas n'ignore pas que Maurault jouit de solides appuis en haut lieu chez les Sulpiciens²², et, tandis qu'il informe régulièrement son nouveau protecteur de ses faits et gestes, il ne ressent pas le besoin de s'acquitter d'une semblable obligation envers Ozias Leduc. Aux quatorze lettres de Borduas écrites à Maurault durant les deux années de son premier séjour en France, répondent tout au plus cinq lettres de Borduas à Leduc²³. Comment justifier tout particulièrement le silence des premiers mois de Borduas à l'endroit de Leduc, alors que le jeune peintre de Saint-Hilaire écrit abondamment aux membres de sa famille, à ses amis et autres connaissances²⁴ ? Le *Journal* personnel que tient Borduas en sol français, dans lequel il consigne les pensées et menus événements du quotidien, est

tout aussi avare de commentaires concernant Leduc. Ce silence insolite de l'apprenti, silence qui pourrait laisser supposer la présence d'une tension sous-jacente entre lui et son maître, n'est pas toujours facile à interpréter, en raison de son caractère voilé, et nous en sommes souvent réduits aux conjectures.

Il est clair que le premier séjour européen de Borduas, loin de la gouverne directe de sa famille et de Leduc, lui donne une indépendance jusqu'alors inconnue ; il n'est d'ailleurs pas interdit de penser qu'à l'âge de vingt-trois ans, Borduas, en dépit de l'estime qu'il porte toujours à son vieux « maître », rêve néanmoins du jour où il pourra s'affranchir entièrement de celui-ci. Si Borduas a saisi la chance qui s'est offerte à lui d'un prestigieux séjour en France, force est d'admettre que l'enseignement académique des Ateliers d'art sacré²⁵, que valorise un peintre autodidacte comme Leduc²⁶, soulève chez lui peu d'intérêt au plan académique. Plus que jamais, Borduas aspire à acquérir des connaissances pratiques plus proches du véritable métier d'artiste. En contrepartie, il faut voir que l'obtention par Borduas d'un diplôme d'une institution européenne reconnue et prestigieuse comme les Ateliers d'art sacré sert directement les intérêts de Leduc et de Maurault. La question est de savoir pendant combien de temps encore Borduas acceptera de se cantonner dans le rôle modeste auquel l'assignent Leduc et Maurault. Visiblement, le jeune peintre répugne à servir de façon aussi nette les intérêts de protecteurs, fussent-ils des « amis » . . . Aussi, par amour-propre, Borduas laisse-t-il clairement savoir, dans son *Journal*, qu'il est bien décidé, durant son séjour en France, à vivre comme « artiste-peintre » (la mention manuscrite qui figure dans son *Journal* parisien de 1929 sous la rubrique « *Profession*²⁷ » tient même lieu de déclaration de principe).

Sa décision étant prise, la correspondance montre que Borduas passe rapidement à l'action. Un mois à peine après son arrivée à Paris, soit le 31 décembre 1928, Borduas prévient Olivier Maurault de son intention d'acquérir la formation pratique qu'il recherche auprès d'un « compagnon » dénommé Pierre Dubois (1930–1995). Parallèlement, bien que n'ayant aucune expérience antérieure dans le domaine du vitrail, Borduas entame rapidement des démarches pour entrer à l'atelier Hébert-Stevens. Cautionnée par Maurice Denis, sa demande est accueillie favorablement. On peut observer que l'annonce des diverses initiatives de Borduas dans le domaine de l'art religieux est d'abord reçue par Maurault avec plaisir : la cuisson d'un vitrail et la rénovation d'une petite église dans la Meuse contribuant sans contredit à la formation de décorateur d'église, profession à laquelle se destine Borduas²⁸.

Toutefois, pendant ces échanges, Borduas se garde bien d'informer Leduc de ses desseins. Redoute-t-il la réaction de Leduc, lui qui, en raison de l'influence qu'il exerce sur Maurault, peut contrecarrer ses projets ? L'arrivée soudaine en France du directeur de l'École des Beaux-Arts de

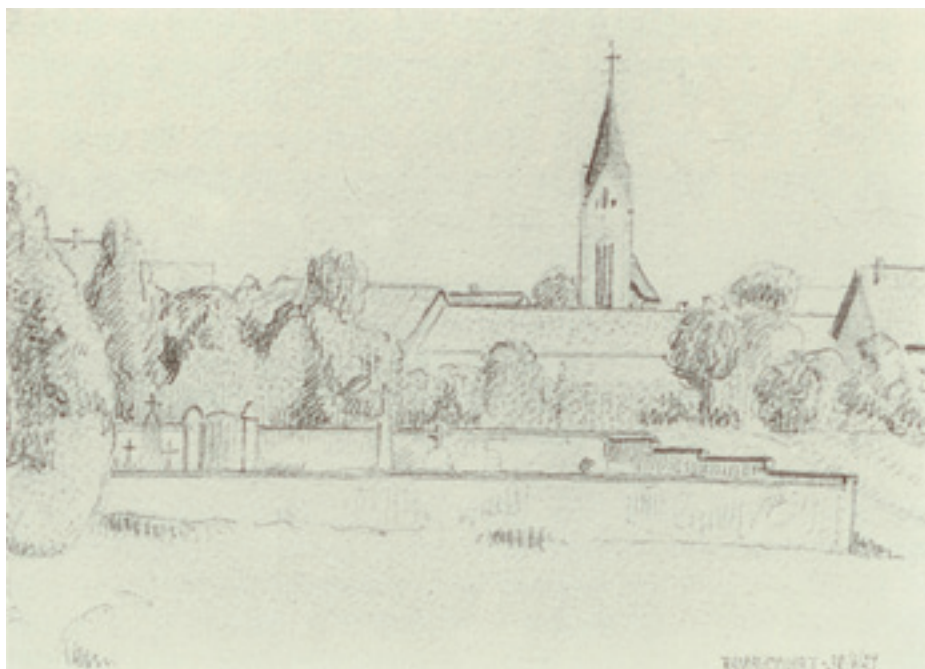
Montréal, Charles Maillard, avec qui Borduas est déjà en conflit, précipite les événements. La présence de Maillard sur le sol français semble en effet raviver le désir d'émancipation de Borduas et le pousser à poser un geste audacieux.

Le départ hâtif des Ateliers d'art sacré

Apprenant l'absence imprévue de Maurice Denis, qui se rend en Terre sainte, Borduas tente d'utiliser à son avantage le système de compagnonnage et de profiter de la conjoncture qui lui est favorable. Sans avertissement, Borduas déserte les Ateliers d'art sacré pour suivre le compagnon Pierre Dubois en Lorraine²⁹ (Fig. 2). Comme l'a souligné pertinemment François-Marc Gagnon, « c'est comme s'il s'excluait [alors] du groupe³⁰ ». De fait, lorsque Borduas en informe Maurault, celui-ci est placé devant le fait accompli. Instruite à son tour de son départ, la mère de Borduas, Éva Perreault, s'inquiète, non sans raison, des conséquences éventuelles du geste téméraire posé par son fils:

J'ai été bien surprise de voir que tu as abandonné l'atelier ; tu aurais peut-être été mieux d'avertir M. Maurault ou M. Leduc [. . .] Tu apprends peut-être mieux comme cela, mais ils t'ont placé à l'atelier de Maurice Denis. Cela aurait été préférable de faire comme ils l'entendent³¹.

Malgré son désir d'évasion, le jeune apprenti de Saint-Hilaire sait qu'il ne peut se permettre de vexer son protecteur, et il est intéressant d'observer avec quelle diplomatie il ménage sa susceptibilité. Dans sa réponse du 7 avril 1929 à Maurault qui, de son côté, cherche à le prévenir des attaques de Maillard et notamment de la lettre mensongère que ce dernier a adressée à Maurice Denis, Borduas s'emploie à minimiser la portée du geste du directeur de l'École des Beaux-Arts, et se fait rassurant : « En tout cas, si maître Denis l'a reçue, il n'en a pas moins continué d'être aussi bon pour moi³² ». En réalité, la situation est fort préoccupante pour Borduas. Aussi présente-t-il sous un jour qu'il veut le plus favorable possible, le compagnon Pierre Dubois. Plus loin, dans cette même lettre, Borduas fait preuve d'une franchise non dénuée de calcul lorsqu'il confie à Maurault : « Je n'ai pas cru devoir laisser passer l'occasion de suivre un cours aussi vivant. C'était d'ailleurs la manière que j'espérais étudier en France avant mon départ du Canada³³ » (l'emploi ici des mots « cours » et « étudier », détournés de leur sens habituel par Borduas est adroit) et semble avoir pour un temps trompé Maurault. Borduas sait trop bien cependant qu'il contrarie ouvertement la volonté de Leduc qui est plus à même que Maurault de juger de sa conduite.



2 | Paul-Émile Borduas, *Vue de Rambucourt*, 1929, mine de plomb sur un carton léger, 11 × 15, 5 cm, collection privée. (Photo : auteur)

Prévenu, le 16 avril suivant, du geste de Borduas, Ozias Leduc prend quelques jours avant de lui écrire, soignant sa réponse³⁴. Oubliant, ou feignant d'oublier, que Borduas n'a pas cherché à entrer en contact avec lui depuis de longs mois, il lui écrit, le 28 avril 1929, une lettre mesurée dans laquelle il semble en apparence appuyer l'initiative du jeune homme.

Je n'ai pas vu Mons. Maurault depuis l'annonce de votre départ de Paris mais je suis certain que, comme moi, il sera tout à fait content de vous voir à la pratique de la décoration en compagnie d'un spécialiste qui a fait sa marque déjà. Ce monsieur Dubois n'a-t-il pas réalisé un chemin de croix en l'église de Grésillons près [de] Paris que vous avez peut-être vue ? Je sais que ce décorateur a exécuté, en 1922, de grandes décorations murales à Jersey. Et en Normandie, à une autre époque, dans une église de campagne, un important ensemble décoratif. On vante la vivacité de ses couleurs et leurs transparences. Mr Dubois a une excellente réputation de fresquiste, ayant pratiqué cette technique pendant longtemps avec Marcel Lenoir [. . .] En tout cas, regardez

bien et de très près, tout ce qui concerne votre travail. Comme Saint Thomas, touchez à tout et au besoin, goûtez même³⁵ !

Mais Leduc est-il vraiment d'accord avec le geste posé par Borduas ? Avec ironie, Leduc ne se prive pas de railler le besoin d'un contact concret avec la matière exprimé par Borduas. Par son allusion à saint Thomas³⁶, Ozias Leduc semble, en termes à peine voilés, critiquer la décision déclarée de Borduas de renoncer à une formation théorique pour toucher concrètement à « l'art ». La vivacité d'esprit de Leduc, que Borduas compare à une « anguille sous roche³⁷ », n'est pas dénuée de ruse. Ce ne serait d'ailleurs pas la seule fois, comme le dira Borduas lui-même, que Leduc aurait fait montre d'une « extrême retenue » à son endroit : « Lorsqu'il devint évident que je miserais sur des valeurs contraires à ses espoirs, aucune opposition, aucune résistance ne se fit sentir ; sa précieuse et constante sympathie n'en fut pas altérée³⁸ », écrit Borduas. « La présence de cet esprit [Leduc] est d'autant plus évidente et rare qu'il met plus de soin à s'effacer³⁹ », écrit encore Borduas. Ainsi, sans en avoir l'air, le maître ne s'en laisse pas imposer par l'élève : c'est une leçon que Borduas retiendra lorsqu'il sera devenu maître à son tour.

Mais revenons à 1929. Dans cette joute discrète, toute en finesse, entre maître et apprenti, il ne faudrait pas croire que Leduc, malgré la distance physique qui le sépare de son protégé, ne dispose pas des recours nécessaires pour atteindre Borduas en sol européen et fléchir sa volonté. Or nous savons qu'Ozias Leduc⁴⁰, outre ses relations étroites avec Maurault, comme le montre la correspondance familiale, visite assez régulièrement les parents de Borduas ; le truchement d'Éva Perreault, la mère de Borduas, qui ne manque pas dans ses lettres de rapporter fidèlement les propos de Leduc, sert bien les intérêts de ce dernier, et Leduc ne se fait aucun scrupule de passer par elle pour rejoindre son fils, même si celle-ci ne semble pas toujours bien mesurer le rôle que Leduc lui fait tenir⁴¹.

Progressivement, l'étau se resserre autour de Borduas. Dans sa lettre du 25 août 1929, Ozias Leduc, tout en manifestant la même bienveillance apparente concernant ce qui est attendu du jeune homme, le rappelle néanmoins cette fois plus directement à ses devoirs. C'est d'ailleurs à Ozias Leduc (et non à Borduas lui-même) que Maurault confie son intention de financer pour une seconde année le séjour de Borduas en France. Cette annonce est cependant assortie d'une condition stricte :

Votre lettre du 9 m'arrive juste au moment où je me proposais de vous écrire afin de vous communiquer un entretien de Monsieur Maurault qui m'a annoncé que vous passeriez encore un an à Paris [. . .] Voici

qui est heureux et encourageant ; cependant j'ai cru comprendre que Monsieur le Curé préférerait vous voir suivre les cours réguliers des Ateliers d'art sacré afin de pouvoir vous en recommander par la suite. Son but bien défini est d'encourager les artistes spécialisés ou non ; mais il voudrait, pour les réalisations de ses projets, pouvoir compter sur des compétences [. . .] Pour ma part, je suis bien convaincu qu'un peu de pratique ne peut pas manquer de vous être utile, mais d'un autre côté il est bien certain qu'il n'a pas tort de croire au bon effet d'un enseignement théorique suivi comme base. Faites le plus possible pour correspondre à ses désirs⁴².

L'exigence de subordination, de sujétion à « Monsieur le Curé » (et à celle d'Ozias Leduc) ne saurait être plus claire. La carrière de Borduas reste suspendue non pas à un savoir-faire artistique mais à une recommandation de compétence. Soulignons que si le jeune artiste a déployé beaucoup d'efforts pour renseigner Maurault sur ses activités artistiques, il a en revanche omis durant cinq mois de l'informer de la missive importante que lui adressait le printemps précédent Ozias Leduc. Le 24 septembre 1929, prévenu de l'entretien survenu entre Leduc et Maurault, au cours duquel Leduc se sera étonné de sa conduite, Borduas joue cette fois la franchise et consent enfin à informer le curé de Notre-Dame de la missive de Leduc reçue au printemps :

Le vingt-cinq avril mons. Leduc m'écrivait une lettre dans laquelle il me faisait savoir ce que vous escomptiez pour mon séjour en France ; et les désirs auxquels vous auriez aimé que je me soumette. J'ai retardé à vous écrire jusqu'à ce jour afin de pouvoir vous donner quelques précisions⁴³.

Cette mention tardive à la lettre de Leduc du printemps précédent montre Borduas en position de faiblesse devant Maurault, car elle révèle un manque de transparence grave dans ses rapports avec le curé de Notre-Dame. Qui plus est, la lettre porte la trace d'une certaine agitation, que confirme le lapsus sur la date⁴⁴ de la lettre de Leduc mentionnée par Borduas. Pris de court, Borduas réagit aux nouvelles dispositions d'esprit de Maurault que lui rapporte Leduc dans sa lettre du mois d'août. Ce n'est pas la première fois que Borduas, non sans candeur, compte, avec Maurault, sur le pouvoir de la franchise pour rétablir sa sincérité et sa bonne foi. Le jeune peintre, dont le séjour en France dépend entièrement de son généreux mécène, est soudain préoccupé par l'annonce de la nomination prochaine d'Olivier Maurault comme supérieur de l'Externat classique Saint-Sulpice. Ce que Borduas redoute plus que tout, c'est

qu'Olivier Maurault lui coupe les vivres et l'oblige à rentrer au pays ; sa lettre se termine par un étonnant aveu de soumission :

Le dix septembre, maman m'écrivait pour me parler d'une récente visite de mons. Leduc. D'après les troublantes questions qu'elle me pose (sans toutefois paraître y faire attention, car cette lettre est très gaie, très confiante et me fait même savoir que je passerai encore un an ici), j'ai cru comprendre qu'il y a eu de grands changements au Canada depuis que mons. Leduc m'a écrit. Je demeure prêt à obéir, autant que je pourrai, à vos moindres désirs. Certes, il me ferait bien de demeurer encore une année à Paris, mais à la condition que cela n'impose pas de trop lourds sacrifices à mes bienfaiteurs⁴⁵.

Dans sa réponse polie mais ferme, Olivier Maurault réitère les motifs invoqués par Ozias Leduc dans sa lettre du 25 août, non sans pointer du doigt au passage l'écart de conduite qui a conduit Borduas à rechercher un travail de décoration susceptible de nuire à ses « études » :

Je suis heureux d'avoir de vos nouvelles, heureux aussi de savoir que vous avez rempli vos engagements vis-à-vis de M. Dubois. J'espère que vous avez compris le point de vue de M. Leduc qui est aussi le mien. Vous pensez bien que nous ne songeons pas à vous reprocher d'avoir accepté de décorer une église. Nous nous demandons seulement si cette entreprise n'est pas prématurée et si un tel travail ne nuit pas à vos études proprement dites⁴⁶.

S'il semble en apparence se soumettre, Borduas n'a pas entièrement capitulé. Il ne rentre aux Ateliers d'art sacré qu'à la mi-décembre, c'est-à-dire presque deux mois après le début des cours⁴⁷. Et, fort des expériences vécues durant sa première année comme apprenti, il croit même être désormais en position d'aspirer au titre de « compagnon ». S'il tire une certaine satisfaction de cette demi-victoire, Borduas juge cependant prudent de signaler à Maurault qu'Ozias Leduc est dorénavant bien informé de ses faits et gestes.

De Lorraine, je suis de retour depuis près d'un mois. J'ai repris ici mes études proprement dites, tel que l'an dernier. De ce côté, tout va bien. J'espère même qu'à la prochaine nomination de « Compagnons » je serai du nombre. La décoration de Xivray m'y aidera beaucoup en tout cas. Je viens d'écrire une longue lettre à monsieur Leduc. Il vous en parlera probablement⁴⁸.

Ayant manifesté sa bonne volonté, Borduas ne tardera pas à retrouver la pleine confiance de Leduc⁴⁹ et de Maurault. Ce n'est que plus tard, ayant compris qu'il ne pourra égaler Leduc au plan du savoir-faire, atteindre une pareille maîtrise de l'art de la représentation, que Borduas empruntera une autre voie, plus personnelle : « Tout en poursuivant, des années encore, l'espoir de le rattraper dans sa perfection, j'avais conscience, par ma déception, que cette douceur, cette séduction avait un revers. Un revers qui graduellement devint un pôle d'attraction irrésistible⁵⁰ ».

L'élève prodigue

Si l'on souligne souvent l'influence du maître sur l'élève, l'histoire de l'art est toutefois moins encline à explorer la possible influence de l'élève sur le maître. À l'opposé de la relation Borduas-Leduc, il y a tout lieu de penser qu'Edmund Alleyn⁵¹ a joué un rôle déterminant sur la carrière artistique de Jean Paul Lemieux, orientant son professeur vers une nouvelle organisation de la surface peinte et une conception du paysage québécois qui devait le rendre célèbre⁵².

La critique d'art a mis en évidence à plusieurs reprises que Jean Paul Lemieux a redécouvert le Québec après un voyage en Europe en 1955. Frappé en effet, à son retour, par l'austérité du paysage québécois, il aurait commencé à peindre des toiles à dominante horizontale. Or, lorsqu'on y regarde de plus près, on constate que les arguments (de nature formelle ou historique) invoqués par Lemieux et la critique sont restés, à ce jour, peu satisfaisants, qu'un jalon important reste manquant. Il est évident que les quelques témoignages de Lemieux lui-même n'aident pas à y voir clair, le peintre tenant sur ce sujet des propos vagues : par exemple, dans une entrevue accordée en 1971 à Jacques Thériault du *Devoir*, Lemieux se borne à dire que « c'est très important [pour un artiste de voyager]. Pas tellement pour visiter les musées, mais simplement pour voir, pour se dépayser du pays, pour mieux le connaître et le revoir avec le recul⁵³ ». Au critique de *La Presse*, Yves Robillard, de façon non moins allusive, il explique aussi que cette découverte fut le fruit du hasard, issue d'une observation du paysage :

De retour d'Europe en 1956, je faisais le trajet entre Québec et Montréal en train, et j'ai été frappé à peu près à la hauteur de Trois-Rivières par quelque chose d'étrange dans nos espaces⁵⁴.
Et Lemieux ajoutera : « Ne trouvez-vous pas que ça donne l'impression d'approcher de choses insaisissables⁵⁵ ».



3 | Jean Paul Lemieux, *Le train de midi*, 1956, huile sur toile, 63 × 110,5 cm, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, no 6913. (Photo : © Musée des beaux-arts du Canada)

Ce commentaire tardif de Lemieux, façonnant lui-même la réception critique qu'il souhaite ancrer dans les esprits, renvoie de façon trop directe au tableau *Le rapide de midi* peint dix ans auparavant pour ne pas soulever un doute dans l'esprit de l'observateur. De la lecture de certains témoignages de l'artiste, on retient aussi que Jean Paul Lemieux « ne se sentait pas à l'aise » chez les cousins français. « J'étais absolument perdu en France. Tout ce que je pouvais y peindre rappelait Monet ou Bonnard. Sur la Côte d'Azur, c'était l'ombrage de Matisse et Cézanne⁵⁶ ». Dans un ouvrage paru en 1992, qui représente sans doute l'une des analyses les plus complètes qui ait été consacrée à ce jour à Jean Paul Lemieux, l'historienne de l'art Marie Carani aborde la question de front. Si celle-ci signale avec raison, parlant du tableau *Le train de midi* (Fig. 3), que « L'œuvre marque un tournant définitif dans l'art de Lemieux⁵⁷ », elle constate que la critique d'art reste singulièrement démunie lorsqu'elle tente d'expliquer le saut considérable accompli par Lemieux lors de l'exécution de cette œuvre. Comparant *Le train de midi* et *Église du Vieux-Québec*, tableau peint par l'artiste à son retour d'Europe en 1955 et qui s'apparente indiscutablement aux compositions qu'il peignait avant son voyage en France, elle est confrontée à un obstacle sérieux pour

interpréter les signes du renouveau formel qui se fait jour chez l'artiste. Bien que Lemieux, de son propre aveu, ait peu retiré de ce séjour en sol français, Marie Carani, tout en reconnaissant qu'il n'est pas « directement à l'origine de ce bond simplificateur », se sent toutefois conduite à suggérer que Lemieux a dû percevoir quelque chose en France, car rien d'autre, dit-elle, ne permet d'expliquer cette brusque mutation qui se produit dans sa peinture, menant le peintre à voir « le pays d'un œil neuf ».

En vérité, il n'est pas difficile de voir ici que l'analyse de Marie Carani se fait prudente, car les faits observés n'expliquent pas réellement au plan de l'étude des faits plastiques les causes de ce « bond simplificateur » qui conduit Lemieux vers de nouveaux modes de structuration de l'espace. Aussi, faisant part ouvertement de ses doutes à ses lecteurs, laisse-t-elle la question ouverte : « Est-ce que le tournant minimaliste de 1950-1956 de Lemieux peut s'expliquer par l'art qu'il aurait pu voir tant à Paris qu'en province, ou par l'évolution intrinsèque que semble connaître sa peinture ? La réponse demeure ambiguë⁵⁸ ». Poursuivant la discussion sur ce point nodal, elle met ensuite de l'avant une autre hypothèse, beaucoup plus intéressante à mon avis, envisageant cette fois un rapport entre les « paysages tardifs du peintre informel parisien Nicolas de Staël qui meurt en 1955 et l'art atmosphérique, simplifié, enveloppant, particulièrement mystique auquel son élève Edmund Alleyn l'aurait éveillé avant son départ pour Paris⁵⁹ » (Fig. 4).

La suggestion que l'œuvre de De Staël ait, à ce moment précis de sa carrière, grandement influencé Lemieux est plausible. « De Staël, avec ses cieux alourdis, sa dynamique des obliques, ses pierres découpées en grands plans et son format étiré à l'horizontale⁶⁰ » fait alors sensation en France. Lorsqu'on connaît les lectures menées par Alleyn à cette époque (et plus tard) autour de De Staël⁶¹, lorsqu'on sait aussi l'intérêt passionné qui anime continûment Alleyn pour cette œuvre, on est en droit de penser que c'est lui qui a sensibilisé son vieux professeur à cette peinture. Comment l'affirmer en toute certitude ? L'occasion pour les deux hommes d'échanger à ce sujet se sera peut-être présentée à l'été de 1955 à Port-au-Persil, où ils ont souvent peint ensemble dans le passé. La biographie de Lemieux nous apprend, en effet, que l'artiste « séjourne durant l'été de 1955 aux Éboulements et à Port-au-Persil, à environ vingt milles de la Malbaie où il peint en compagnie d'autres artistes, Goodridge Roberts, en particulier⁶² ». On peut présumer que parmi ces « autres artistes non identifiés » se sera trouvé Edmund Alleyn. Celui-ci a d'autant plus de raisons pressantes de vouloir retrouver Lemieux qui rentre d'Europe, que le jeune artiste vient de remporter trois prix et bourses, dont le prestigieux Prix de la province de Québec, et qu'il se prépare lui-même à entreprendre un long séjour d'études à Paris. Durant l'absence de Lemieux,



4 | Edmund Alleyn, *Ville sauvage*, 1955, huile sur toile, 60 × 91 cm, collection privée.
(Photo : Guy L'Heureux)

Alleyn, feuilletant la revue *Art News* à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Québec, s'est enthousiasmé pour *Les toits de Paris* de Nicolas de Staël, dont il a saisi la nouveauté formelle opérée par la réduction du cadre spatial et la construction de l'espace par la couleur. À l'occasion d'un entretien, Alleyn m'a m'expliqué dans quelles circonstances il a vu *Les toits de Paris* de De Staël en reproduction dans *Art News* :

C'est un tableau dont j'avais vu une reproduction et ça avait l'air d'être tout à fait une nouvelle attitude vis-à-vis de la peinture. C'était la simplification, la grande simplification qui n'était pas une simplification à la Matisse, quoi [. . .] Et cette matière très savoureuse, très épaisse. C'est bizarre parce qu'il y avait une reproduction dans *Art News* à l'époque où j'étais à l'École des Beaux-Arts, très, très simple avec un bloc au milieu qui était un paysage. J'avais montré ça à Jean Paul Lemieux et il avait été assez emballé. Et j'ai l'impression que la période de grosse simplification dans sa peinture est venue après ça.

Qu'assez bizarrement, il y a un petit peu une influence de De Staël.
Parce qu'avant ça, il peignait mais pas de grands espaces comme ça.
Mais c'est insignifiant ce que je dis. C'est pas important du tout⁶³.

Certes, rien n'autorise à croire qu'en soumettant l'œuvre de De Staël à l'attention de son professeur, Alleyn ait entrevu pour Lemieux les conséquences inattendues qui allaient résulter de son geste. Mais, *a contrario*, rien n'interdit de le penser non plus. Le fait qu'Alleyn ait aussi, par la suite, cherché à minimiser l'importance de son rôle et à effacer le plus possible l'influence indirecte que sa propre découverte de De Staël aura exercée sur le développement ultérieur de l'œuvre de Jean Paul Lemieux, ne doit pas nous induire en erreur. Tandis que Lemieux tirera parti des avancées formelles de De Staël et du renouveau induit par ce mode de structuration des données figuratives, Alleyn (à qui l'ironie un peu amère de la situation n'aura pas échappé) aura élaboré une œuvre abondante qui attend toujours sa pleine reconnaissance.

Conclusion

Bien qu'il suppose toujours implicitement une forme de hiérarchie, le rapport maître-élève, dans le cas de Borduas et Alleyn, ne pouvait se traduire sous l'aspect trop simple d'une relation autoritaire. Effacée, prudente, l'emprise du maître se sera pourtant exercée de façon efficace. Aussi, pour en prendre un tant soit peu la mesure et en saisir toutes les nuances, faudrait-il pouvoir prêter une attention plus soutenue encore aux sous-entendus, omissions volontaires, tâtonnements, refoulements et autres stratégies discursives qui forment le *substratum* de ces échanges. Je ne crois pas trop m'avancer ici en suggérant que l'autorité du maître, dans le cas d'Ozias Leduc et de Jean Paul Lemieux, a été d'autant plus agissante et effective que la conduite des deux hommes n'a pas été dictée par l'ascendant que leur conférait leur statut de maître (aucune confusion apparente en effet chez Leduc et Lemieux entre autorité et pouvoir), une grande part de cette influence restant dans l'ombre, appartenant au monde de l'invisible et du non-dit. Et si le maître avisé sait se faire discret et esquiver toute forme de confrontation directe, il n'ignore pas que la nature même du singulier rapport qu'il a noué avec son élève appelle inévitablement, un jour ou l'autre, à une émancipation de ce dernier. Aussi, bien que cet affranchissement ait pris une forme différente pour Borduas et pour Alleyn, il est frappant de constater que cette prise de liberté a comporté aussi pour chacun de ces artistes des différences « mal liquidées ». Malgré la violence du détachement exprimé en 1948 par Borduas, selon l'expression

désormais bien connue de Bernard Teyssède, durant « l'escalade des ruptures » – Leduc devenant pour son ancien apprenti durant les mois décisifs qui précèdent la parution de *Refus global* l'ultime « attache sentimentale » qui doit être sacrifiée⁶⁴ –, force est de reconnaître que Borduas en est encore, à l'aube de la cinquantaine, à régler, non sans mélange ni malaise, ses comptes avec son maître d'autrefois⁶⁵. De même, le geste de reconnaissance posé par le jeune Alleyn, par lequel celui-ci a cherché à acquitter symboliquement la dette contractée envers Jean Paul Lemieux, et qui lui a permis d'opérer un renversement des rôles, reste foncièrement ambigu. Se demandant s'il est possible d'admirer un maître *sans rien* avoir à lui restituer, Jacques Derrida a bien mis en évidence ces deux logiques paradoxales, celle de la *dette* et du *reste*, entre lesquelles, dit-il, « mille passages peuvent être reconnus⁶⁶ ». Au rêve d'une dette sans devoir et sans poids, une « dette que n'aggraverait pour une fois aucun sentiment de culpabilité⁶⁷ », continue en effet de s'opposer un « reste infini », une dette sans fond à l'égard du maître, sans acquittement possible. Autour de cette étrange expérience de partage, la question reste donc en suspens. Aussi, peut-être sont-ce les regrets tardifs de Borduas et Alleyn eux-mêmes qui, mieux que tout autre signe, nous renseignent avec la plus grande exactitude sur la nature double du rapport au maître et l'impossible réciprocité des échanges. Sur l'horizon fuyant de cette « dette sans dette » disproportionnée, impossible à combler, on ne se tromperait guère si l'on disait que là où résonnent les voix du devoir et de l'amitié, c'est toujours le maître qui a le dernier mot.

NOTES

- 1 Paul-Émile BORDUAS, *Écrits II*, sous la direction d'André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, PUM, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, p. 237.
- 2 François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 5. Gagnon voit dans Saint-Hilaire « un lieu mental plutôt qu'un lieu physique. Car, de sa rencontre avec Leduc, vers 1922, jusqu'à son départ pour un premier séjour en France, Borduas n'est pas souvent à Saint-Hilaire [...] Il n'en reste pas moins que, durant cette première période de sa carrière, la plupart de ses activités, y compris celles qui se rattachent à sa formation, gravitent autour d'Ozias Leduc et de ceux que ce dernier lui a fait rencontrer » (François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal [MBAM], 1988, p. 24).
- 3 Pour François-Marc Gagnon, Ozias Leduc est « un personnage particulièrement lié à Saint-Hilaire ». Gagnon commente assez longuement le texte de Leduc intitulé « L'histoire de Saint-Hilaire. On l'entend, on la voit », mettant en relief le fait que Leduc s'attache moins à l'histoire « qu'à la géologie millénaire de ce coin de terre ». Citant un autre passage du même texte de Leduc, il souligne, d'une façon intéressante

- pour notre propos, que « la vision de Leduc se situe à la fois dans le temps et hors du temps » : « [. . .] l'histoire de Saint-Hilaire, histoire d'une petite portion d'une terre perdue, dans l'espace de l'ESPACE, dans l'infini de la durée » (voir GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 5).
- 4 Paul-Émile BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Écrits I*, sous la direction d'André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, PUM, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, p. 513.
 - 5 *Ibid.*, p. 512.
 - 6 François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, collection « artistes canadiens », 1976, p. 7.
 - 7 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. II.
 - 8 GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 9. François-Marc Gagnon note que l'on envisageait alors avec sérénité le recrutement des jeunes artistes décorateurs d'églises. On tenait alors pour assuré que de nouveaux besoins en décoration découleraient de la croissance démographique : « Il n'est donc pas étonnant qu'Ozias Leduc ait formé le jeune Borduas en fonction de ces mêmes objectifs. Jamais il ne l'encouragea à poursuivre une carrière de peintre de galerie ou de musée. Il n'envisageait vraiment qu'une vocation pour son élève : celle de peintre décorateur d'églises. C'était, lui semblait-il, le seul moyen de gagner son pain tout en pratiquant l'art. En somme, Ozias Leduc proposait à son apprenti la voie qu'il avait lui-même suivie » (GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. 25).
 - 9 BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », p. 512.
 - 10 Pierre THÉBERGE, dans François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. II.
 - 11 BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », p. 513.
 - 12 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. 35.
 - 13 GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 24.
 - 14 BORDUAS, *Écrits II*, p. 103-104.
 - 15 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. 24.
 - 16 *Ibid.*, p. 25. Comme l'écrit Gagnon, « Le réseau d'Ozias Leduc était étendu et prestigieux. Il avait obtenu des commandes jusqu'en Nouvelle-Écosse, en Nouvelle-Angleterre et au Manitoba, il avait décoré la chapelle privée de l'évêque de Sherbrooke et le baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal. Si Borduas avait pu réaliser son rêve de devenir peintre décorateur d'églises, quelle meilleure recommandation aurait-il pu avoir que sa collaboration avec Ozias Leduc à l'exécution de ces commandes ? » (p. 32).
 - 17 *Ibid.*, p. 25.
 - 18 *Ibid.*, p. 26.
 - 19 *Ibid.*
 - 20 Ceux-ci sont narrés par Borduas dans *Projections libérantes*. Voir BORDUAS, *Écrits I*, p. 398-409.
 - 21 Les dernières, plus simplement, seront envoyées au « Bien cher Monsieur Maurault » ou au « Cher ami ».
 - 22 Curé de la paroisse de Notre-Dame de Montréal et responsable de la plus belle église de Montréal, Olivier Maurault (Sorel, 1886 – Montréal, 1968) sera nommé, durant le séjour de Borduas en France, supérieur de l'Externat classique Saint-Sulpice

- (1929–1934), avant de devenir un peu plus tard recteur de l'Université de Montréal (1934–1955). Voir Jean ÉTHIER-BLAIS, « Profils littéraires », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, Montréal, 1972, p. 98–108 et BORDUAS, *Écrits II*, p. 42, n. 5.
- 23 Les lettres de Borduas à Leduc n'ont pas été retrouvées, mais elles sont mentionnées dans les lettres de Leduc. Les lettres de Leduc, en revanche, sont datées du 28 avril 1929, du 25 août 1929, du 20 novembre 1929, du 31 janvier 1930, du 11 mai 1930 et du 2 juin 1930. Dans une lettre à Olivier Maurault, Borduas mentionne (de mémoire, sans doute) une lettre adressée à Leduc du 25 avril 1929 (il fait sans doute allusion à la lettre du 28 avril). La femme d'Ozias Leduc a aussi écrit à Borduas une lettre datée du 18 avril 1929 (celle-ci fut vraisemblablement postée avec celle de Leduc du 28 avril 1929). Toutes ces lettres sont conservées dans le fonds Borduas au Musée d'art contemporain de Montréal, sous la cote T. 142.
- 24 Le 3 décembre 1928, son frère Julien lui écrit : « Heureusement que je suis abonné au petit "Journal familial" de cette manière j'ai pu avoir de tes nouvelles. Elles ne sont pas rares, je t'en remercie au nom de tous » (Fonds Borduas, T. 173).
- 25 Dans sa lettre du 31 décembre 1928, Borduas instruit Maurault de la formation qu'il reçoit aux Ateliers d'Art Sacré : « Excepté l'atelier de broderie c'est une véritable école où nous faisons d'abord des études d'après nature, modèle vivant et nature morte, ensuite des compositions religieuses sur un sujet donné. Nous travaillons seuls tous les après-midi sauf les vendredis et samedis jours de corrections, corrections de Desvallières le vendredi et Denis le samedi » (BORDUAS, *Écrits II*, p. 109).
- 26 Leduc se décrit lui-même comme un peintre « autodidacte ». Grâce au parrainage du curé Laflamme de Saint-Hilaire, Leduc eut l'occasion de séjourner librement, à l'âge de 32 ans, à Londres et à Paris afin d'y poursuivre des recherches pour son programme de décoration d'église. Voir Laurier LACROIX, *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*, sous la direction de Laurier Lacroix, Montréal et Québec, Musée des beaux-arts de Montréal et Musée du Québec, 1996, p. 290.
- 27 BORDUAS, *Écrits II*, p. 41.
- 28 De son côté, Olivier Maurault, simple « curé », peut s'enorgueillir d'avoir recueilli (sans le soutien du gouvernement provincial et hors des cercles d'influence du directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, Charles Maillard) les fonds nécessaires pour envoyer en France, pour un long séjour d'études, un des premiers diplômés de l'École des Beaux-Arts de Montréal (geste qui, à l'époque plus qu'aujourd'hui, revêt un prestige considérable). « Héritier d'une tradition de mécénat ecclésiastique en matière d'éducation artistique, Maurault avait à cœur d'assurer une relève canadienne dans la décoration religieuse » (GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 30).
- 29 Il ne faut pas oublier que Borduas avait posé un geste similaire quelques mois auparavant, en démissionnant subitement de son poste de professeur à la CECM, mettant Maillard dans l'embarras. Ce dernier lui garde une rancune tenace et l'accuse (voir la lettre du 10 octobre 1928 à John Maurice Manning, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 106 et BORDUAS, *Écrits II*, p. 45).
- 30 GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 36.
- 31 *Ibid.*
- 32 Lettre de Paul-Émile Borduas du 7 avril 1929 à Olivier Maurault (BORDUAS, *Écrits II*, p. 113). Borduas ne fait ici que confirmer l'impression de Maurault : « Depuis

vosre dernière lettre, j'ai appris au cours d'une visite chez M. Leduc, que M. Maillard avait écrit à M. Denis. J'en suis fâché . . . On me dit que M. Denis n'en a été que plus bienveillant pour vous : je suis heureux que les choses tournent ainsi » (Lettre du 21 mars 1929, T. 149).

- 33 Lettre du 7 avril 1929 à Olivier Maurault (BORDUAS, *Écrits II*, p. 113).
- 34 Le 18 avril 1929, la femme d'Ozias Leduc écrit à Borduas : « Avant-hier, nous avions vosre bonne petite lettre que nous attendions depuis vosre départ [. . .] Nous avions bien la carte annonçant vosre presque arrivée de l'autre côté et aussi les nouvelles que mon mari allait prendre auprès de vosre mère et celles que nous donnait monsieur le curé de Notre-Dame. Tout cela pour nous faire prendre patience » (T. 142). Il est vraisemblable de penser que la lettre aux Leduc fut écrite le même jour que celles à Olivier Maurault et à Éva Perreault, soit le 7 avril 1929.
- 35 Ozias Leduc à Paul-Émile Borduas, 28 avril 1929, T. 142.
- 36 Jésus répond en effet à Thomas : « Heureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru » (Jean 21,29).
- 37 « l'extrême retenue et davantage encore peut-être, par la vivacité — anguille sous roche — de son esprit », BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Écrits I*, p. 512.
- 38 *Ibid.*, p. 513.
- 39 *Ibid.*, p. 511.
- 40 Dans sa lettre du 28 avril 1929 (la première qu'il adresse à Borduas depuis l'arrivée de son protégé en France), Leduc ne manque pas de souligner ses visites chez les Borduas : « Il va sans dire que je suis très heureux d'avoir de vos nouvelles, de savoir ce qui vous arrive. Vosre mère, que j'ai vu[e] deux ou trois fois depuis vosre départ m'a dit, avec détails, comment vous vous arrangiez [. . .] » (Ozias Leduc, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, T. 142).
- 41 On remarquera que, dans sa lettre du 9 mai 1929, à la suite d'une visite d'Ozias Leduc et de sa femme, qui revêt un caractère d'exception, Éva Perrault, contrainte de feindre l'ignorance devant les Leduc sur l'annonce du départ subit de son fils des Arts sacrés (Maurault a été avisé par Borduas dans sa lettre du 7 avril 1929), tient toutefois à renseigner Paul-Émile sur la discrétion qu'elle a observée à cette occasion. Guidée par la prudence, ayant appris par son fils que celui-ci touche un modeste salaire à Rambucourt, elle s'est donc tue devant les Leduc : « Dimanche dernier j'ai eu la grande visite de Mr et Mad Leduc. Comme ils sont bons; je t'assure qu'ils sont contents de ta nouvelle position. Mr Leduc devait alle[r] à Montréal voir l'ab[b]é Moreau [sic] pour lui parle[r] de cela et il est fière [sic]. Il est tout probable que Mr Moreau pensera comme M. Leduc et que tu continueras à recevoir ton argent pareil. Je n'ai pas parlé de rien à M. Leduc. C'est lui qui a fait les frais de la conversation sur une de tes lettres. Tu en [sic] avais dit que tu avais un petit salaire, mais c'était entre nous. C'est pour cela que je n'ai rien dit. J'étais inquiète avec cela. Maintenant je suis bien rassurée » (T. 173). On peut bien sûr subodorer d'autres motifs à cette « grande visite » d'Ozias Leduc et de sa femme ; que Leduc ressente la nécessité de se déplacer à Montréal pour discuter du geste de Borduas avec l'abbé Maurault (et le cautionner si nécessaire) donne toutefois à penser que la situation reste délicate.
- 42 Ozias Leduc à Borduas, 25 août 1929, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 80, n. 123. Pour François-Marc Gagnon, il n'est pas sûr que Borduas ait ressenti l'obligation de se

- soumettre à cet impératif : « On peut se demander si Borduas suivra ce conseil . . . Nous n'avons en tout cas aucuns moyens de le savoir » (GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 38).
- 43 Lettre de Paul-Émile Borduas à Oliver Maurault du 24 septembre 1929, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 124.
- 44 Borduas se trompe sur la date, puisque la lettre de Leduc est du 28 avril 1929. De plus, on l'a vu, Leduc, dans cette lettre, laisse entendre que Maurault sera favorable au projet de Borduas. Il est par conséquent significatif que Borduas fasse remonter au printemps précédent l'exigence de Maurault. Ce n'est pas le seul lapsus de Borduas : celui-ci se trompe d'enveloppe et envoie à sa mère une lettre destinée à une petite amie française. Pour réparer sa maladresse, le 12 juillet 1929, il envoie à sa mère une photo de sa petite amie, ce qui lui vaut de sa mère une sévère mise en garde contre les Françaises.
- 45 Lettre de Paul-Émile Borduas à Oliver Maurault du 24 septembre 1929, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 125. Le 12 août 1929, Éva Perrault a reçu une lettre de son fils qui l'informe qu'il est en vacances en Bretagne : « M. Leduc est venu pour avoir de tes nouvelles. Il disait que depuis quelque temps il n'en avait pas reçu[es], mais dans le temps je n'avais pas reçu ta dernière lettre. J'aurais été contente de lui apprendre ton voyage de Bretagne et la décoration de l'église, mais il ne perd rien pour attendre » (Lettre de Éva Perrault à Paul-Émile Borduas, 12 août 1929, T. 173). La lettre d'Éva Perrault du 10 septembre 1929 n'a pas été retrouvée.
- 46 Lettre du 10 octobre 1929 d'Olivier Maurault à Borduas, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 125, n. 115.
- 47 Ateliers d'art sacré : « Les cours de base y sont donnés dans les locaux de Saint-Germain-en-Laye, à compter du 15 octobre, et il se peut que Borduas, qui a déjà une formation professionnelle, ait été dispensé de certains d'entre eux » (BORDUAS, *Écrits II*, t. 1, p. 44, n. 13). Pour François-Marc Gagnon, de retour à Paris le 24 décembre, Borduas a « réussi à esquiver un semestre de cours des Ateliers d'art sacré » (GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 37).
- 48 Paul-Émile Borduas, Lettre à Olivier Maurault, 17 janvier 1930, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 126.
- 49 Ce qui ne l'empêchera pas de négliger à l'occasion ses proches, et aussi Ozias Leduc : « Que fais-tu donc ? Oublierai-tu ta famille par hasard ? Depuis le 28 août je n'ai reçu que deux petites lettres presque sans nouvelles, j'en ai du chagrin mon Paul et même j'ai honte de répondre aux gens qui s'informent de toi, je ne suis pas la seule à me plaindre, M. Leduc vient de temps à autre il trouve que tu n'écris pas assez souvent et ne donne pas assez de détails » (Éva Perrault à Paul-Émile Borduas, 10 janvier 1930, T. 173)
- 50 BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », p. 512.
- 51 Ce retour à la peinture nous donne l'occasion de parler du rapport Lemieux-Alleyn. L'espace manque ici pour décrire la nature de la relation qui a uni Edmund Alleyn à Jean Paul Lemieux. C'est Lemieux qui a conseillé au juge Alleyn d'inscrire son fils Edmund à l'École des Beaux-Arts de Québec en 1951, et qui le prend sous sa protection. Edmund Alleyn et Jean Paul Lemieux auront l'occasion de peindre côte à côte à plusieurs reprises au cours des années suivantes. Ils uniront leurs efforts pour

tromper la vigilance de Borduas à l'occasion de l'exposition « La Matière chante », en 1954, en soumettant de faux tableaux automatistes. Le tableau d'Alleyn, *Ça arrive dans les meilleures familles, no 1*, sera choisi. Il en résultera une violente polémique dans les journaux qui rendra Alleyn célèbre. Dans un article du 5 juin 1954 paru dans le journal *Samedi-Dimanche*, « Des peintres pas tranquilles se battent chez Tranquille ! . . . », Mario Duliani décrit brièvement le tableau d'Alleyn exposé à la 4^e expo collective chez Tranquille intitulé *Paysage d'hiver* : « Edmund Alleyn, avec un paysage d'hiver où les arbres dépouillés comme des statues donnent cette impression de la fixité de l'horizon enneigé ». On voit, par cet exemple, que l'intérêt d'Alleyn pour la « fixité » en peinture s'est manifesté très tôt.

- 52 Cela me fut confirmé par Edmund Alleyn lui-même lors de nos rencontres, bien que par souci de modestie, pour ne pas avoir l'air de s'en attribuer le mérite, il ne tint pas à l'étaler. En contrepartie, il aurait sans doute été contrarié qu'on laissât entendre qu'il avait lui-même marché sur les pas de Jean Paul Lemieux.
- 53 Jacques THÉRIAULT, « J. P. Lemieux s'explique sur sa nostalgie. Une entrevue de Jacques Thériault », *Le Devoir*, 18 septembre 1971 (cité par Marie CARANI, dans *Jean Paul Lemieux*, Québec, Publications du Québec/Musée du Québec, 1992, p. 112).
- 54 Propos de Jean Paul Lemieux, recueillis par Guy Robert. Voir CARANI, *Jean Paul Lemieux*, p. 112.
- 55 Propos de Jean Paul Lemieux, recueillis par Yves Robillard, « Un homme devant le mouvement des choses », *La Presse*, 16 septembre 1967. Voir CARANI, *Jean Paul Lemieux*, p. 115.
- 56 Guy Robert. Voir CARANI, *Jean Paul Lemieux*, p. 112.
- 57 « La division de l'espace accentue le thème de l'incommunicabilité. Ici, les lignes diagonales du train et de la voie ferrée rencontrent l'horizon, partageant le champ de neige en trois plans. Cette composition géométrique est un effort réfléchi pour suggérer un espace indéfini, ni proche ni lointain, mais proprement visuel [. . .] la modernité de la pratique de Lemieux passe enfin par là [. . .] C'est ainsi que les thèmes obsédants de la précarité du temps, de la solitude et de l'immensité du monde deviennent cet état d'âme, ce néant qui serait le creuset ultime de l'être, de tout être humain », CARANI, *Jean Paul Lemieux*, p. 128.
- 58 *Ibid.*, p. 112.
- 59 *Ibid.*
- 60 *Ibid.*
- 61 Dans l'entretien qu'il accorde à Judith Jasmin à l'atelier de Borduas à Paris, et qui fut télédiffusé sur les ondes de Radio-Canada le 2 mai 1957, Alleyn présente Nicolas de Staël comme le peintre français qui l'a le plus marqué.
- 62 Dans CARANI, *Jean Paul Lemieux*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1967, p. 5.
- 63 Edmund Alleyn à Gilles Lapointe, entrevue du 2 octobre 2004 à l'atelier d'Edmund Alleyn, sur la rue Clark à Montréal. Inédit.
- 64 Voir la lettre de Borduas à Robert Élie du 22 février 1948 dans laquelle Borduas présente Leduc comme un « être empoisonné » ; « sans lui, écrit aussi Borduas, la route opposée n'aurait pas été aussi évidente » (BORDUAS, *Écrits II*, p. 238-39).
- 65 Ce texte aborde des enjeux interdisciplinaires et répond de manière oblique à la question posée par Michel Biron en 2000 : « La modernité québécoise est-elle caractérisée par une absence de maître ?) (*L'absence du maître*, Boréal, 2000). À

travers l'exemple de Saint-Denys Garneau, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, Biron a cherché à démontrer que les rapports sont déterminés non pas « par une hiérarchie verticale », mais par « une sorte de hiérarchie horizontale ». Pour lui, le maître de la *communitas* ne peut être que faible, représenter « le faible ou l'exclus ». Ces trois auteurs auraient en commun une « poétique de la liminarité » et incarneraient même une figure de père pour la génération des écrivains qui les suit. Il m'apparaît que les conclusions de Michel Biron seraient fort différentes s'il avait pris en considération les figures d'Ozias Leduc, de Pellan, de Borduas, pour ne nommer ici que quelques figures de maîtres bien connues de la modernité québécoise.

66 Jacques DERRIDA, « Reste – le maître, ou le supplément d'infini », dans collectif, *Le genre humain. Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malaboud*, n° 37, Éditions du Seuil (avril 2002), p. 29.

67 *Ibid.*, p. 27.

Moving on from the Master: The Divergent Paths of Borduas and Alleyn

GILLES LAPOINTE

A study of the relationship between master and pupil throws light on the influence of the one upon the other. Such complex interactions possess, naturally enough, a professional dimension but also an emotional, personal one. Some last a lifetime and evolve into veneration; others end in rejection and betrayal. This text presents a study of two fascinating but very different relationships – between Ozias Leduc (1864–1955) and his apprentice Paul-Émile Borduas (1905–1960), and that of Jean Paul Lemieux (1904–1990) and his pupil Edmund Alleyn (1931–2004) during the period when Quebec was moving towards modernity.

Fundamental components of the artistic master-disciple relationship are, on one hand, the specialized understanding, knowledge, and techniques that the master is willing to share and transmit. On the other is the student's desire to learn, their curiosity – and both parties have expectations. From the outset, mutual trust and respect are essential if the relationship is to develop smoothly. In this article, I examine the part played by control and power, obedience and alienation, submission and emancipation in these two sets of relationships. I also look at the possibility of role reversal, where pupil becomes teacher and the relevance of an apprenticeship model dating back to the Middle Ages. As part of my study, I examine a number of letters that Leduc and Borduas exchanged while the latter was in Paris – in which the younger man's antagonism towards a master grounded in tradition can already be felt. Their relationship would founder with Borduas's publication of the *Refus global*, when the sentimental values that Leduc represented had to be sacrificed. In contrast, the relationship between Lemieux and Alleyn took a new turn with the pupil's discovery of the work of Nicolas de Staël (1914–1955), which he introduced to his master. As a result of their subsequent discussions, Lemieux would develop a new formal vocabulary and a more modern approach.

I maintain that the analysis offered by François-Marc Gagnon of the Leduc/Borduas relationship is weighted in favour of the master. The close connection between Leduc and the region of Saint-Hilaire was the wellspring

of his work, sometimes assuming an almost mythical character. It was to Leduc, Borduas wrote, that he owed his “love of beautiful painting,” even before meeting the master. Gagnon maintains that Borduas’s somewhat modest early artistic attempts hardly justified Leduc’s acceptance of an interest in the young apprentice. Nevertheless, Leduc saw himself in Borduas and began grooming him to be a religious painter. In my view this is an idealized account: Borduas’s writings indicate that even as early as 1925, the pupil was already rebelling against some of the master’s ideas and expressing his intention to leave the École des Beaux-Arts de Montréal. Leduc would not hear of it and Borduas eventually completed his course, earning the qualifications for a teaching career. Leduc, however, facilitated his pupil’s access to the network put in place by the Church.

The text then explores the strained relations between Borduas, and the politically well-connected director of the École des Beaux-Arts de Montréal, Charles Maillard. When Maillard had Borduas dismissed from a teaching job, Borduas responded by resigning from the Commission des écoles catholiques de Montréal (where he was well liked) and making Maillard’s actions public. With a stipend from Abbé Maurault, Borduas left for France in November 1928 to study at the Ateliers d’art sacré. His need to break away from his master became increasingly urgent: Borduas wrote to him only rarely during this French sojourn, although he corresponded regularly with his benefactor, Maurault. In his travel journal, which contained few references to Leduc, he wrote that he wanted a career as an *artiste-peintre*. Scarcely a month after arriving in Paris, he informed Maurault of his plan to acquire practical training from the artist Pierre Dubois who he met in the stained-glass workshop run by Hébert-Stevens. He left the Ateliers d’art sacré without telling either Maurault or Leduc. The conflict between master and pupil was discussed covertly, in hints and allusions; there were family members and benefactors involved; the funding for a second year in Paris was at stake. Borduas did return to the Ateliers d’art sacré but he would never rival Leduc’s skill and would take a different path.

The Lemieux-Alleyn relationship unfolded almost in reverse, as the pupil would open the way for his master to adopt a new pictorial approach – one that would become the source of his fame. Art critics have been unanimous in recognizing Lemieux’s rediscovery of the Quebec landscape following his trip to Europe in 1955. But an important milestone is missing. The art historian Marie Carani has speculated about the sudden alteration in his painting and puts forward the hypothesis – an extremely plausible one – that Lemieux was influenced by the late work of Nicolas de Staël, as a result of the well-known enthusiasm of his pupil Alleyn. Lemieux and Alleyn often

painted together in Port-au-Persil and Lemieux was there in the summer of 1955. Perhaps Alleyn was there too – it seems likely, since he had just been awarded three major grants and was planning to travel to France, whence Lemieux had just returned. He stated in an interview that he once showed Lemieux a reproduction of Staël’s *Les toits de Paris*. Was this the trigger that prompted Lemieux to adopt a new approach? Possibly. But ironically, Lemieux drew considerable benefit from this influence on his practice, while Alleyn would create an extremely rich œuvre that has yet to be fully recognized.

The master-pupil relationship operates, evidently, within a hierarchy of authority and power. Leduc always managed to avoid conflict and direct confrontation, but the rupture of the “sentimental attachment” that had to be sacrificed, nevertheless took place in 1948. By contrast, Alleyn’s discovery of Staël would have a positive impact on Lemieux. In both cases, I conclude, it is the master who has the last word.

Translation: Zoë Tousignant

CHARLIE HILL, curator of Canadian Art at the National Gallery of Canada, is the author of *Canadian Painting in the Thirties* (1975), *John Vanderpant Photographs* (1976), *Morrice A Gift to the Nation. The G. Blair Laing Collection* (1992), *The Group of Seven: Art for a Nation* (1995) and contributed essays to *Louis-Philippe Hébert* (2001), p. 216–41, *Tom Thomson* (2002) (awarded the Ontario Association of Art Galleries' INCO Ltd. Curatorial Writing Award in the Historical category), *Emily Carr: New Perspectives on a Canadian Icon* (2006) (the catalogue was awarded the Melva J. Dwyer Award for Excellence in Canadian Art Publishing by the Art Libraries Society of North America in 2007). He was appointed a Member of the Order of Canada in 2000, received the medal of the Royal Canadian Academy of Arts, 2005 and was awarded an Honourary Doctorate by Concordia University, Montreal in 2007.

GILLES LAPOINTE est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse aux enjeux théoriques liés à la modernité artistique québécoise dans une perspective interdisciplinaire. Ses recherches en cours portent sur l'artiste multidisciplinaire Edmund Alleyn et sur les rapports d'intertextualité qu'entretiennent les œuvres de Réjean Ducharme et d'Arthur Rimbaud. Il est l'auteur de plusieurs études et essais sur l'automatisme, dont *L'Envol des signes. Borduas et ses lettres* (1996) et *La Comète automatiste* (2008).

SANDRA PAIKOWSKY recently retired from the Art History Department of Concordia University. She is the First Distinguished Scholar at the Gail & Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art at Concordia. A founder of the *Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, she remains its publisher and member of its board. She was a co-editor of *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (2010) and author of the chapter "Modernist Representational Painting before 1950." Her other recent publications include an online history of the Maritime Art Association, "James Wilson Morrice's Return from School: A Modernist Image of Quebec Children," in *Depicting Canada's Children* (2009) and *John Fox: Refiguration* (2010). Her current research centres on James Wilson Morrice's images of Venice.

DENNIS REID has been teaching Canadian art history for the past thirty-three years at the University of Toronto where he is a professor in the Department of Art. He also worked at the Art Gallery of Ontario, Toronto, as curator of Canadian Historical Art (1979–99), as chief curator (1999–2005), and as director, Collections & Research (2005–10). He first entered the field as assistant curator of Canadian Art at the National Gallery of Canada in 1967,

subsequently serving there as curator of Post-Confederation Canadian Art (1971–79). Author of the well-known *A Concise History of Canadian Painting* (1973, 2nd ed. 1988, 3rd ed. forthcoming), he has published widely on nineteenth- and twentieth-century Canadian art.

ESTHER TRÉPANIÉ est professeure au département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis 1981. Elle a été directrice générale du Musée national des beaux-arts du Québec de 2008 à 2011. Elle est l'auteure de nombreux livres, catalogues d'expositions et articles. Ses recherches et ses publications ont porté sur l'art québécois et canadien des premières décennies du xx^e siècle et sur les questions relatives à la modernité. Son ouvrage, *Peinture et modernité au Québec, 1919–1939*, (Éditions Nota bene, 1998) s'est mérité le prix Raymond Klibansky 1999–2000 de la Fédération canadienne des sciences humaines et sociales et *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930–1948* (Les Éditions de l'Homme, 2008) celui du *Prix J.I. Segal 2010*, catégories Études juives canadiennes. Elle a aussi œuvré, à titre de collaboratrice ou de commissaire, à la réalisation d'expositions pour divers musées et galeries d'art. Mentionnons les expositions itinérantes Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne (MNBAQ, 2000) et Femmes artistes. La Conquête d'un espace : 1900–1965. Œuvres de la collection du Musée national des beaux arts du Québec (2009).

The *Journal of Canadian Art History* welcomes submissions of previously unpublished manuscripts. One printed copy and a digital file are required; both should include a short abstract. Send printed copies (including photocopies of images) to the editorial office address below. Send digital files to jcah@alcor.concordia.ca. Typescripts for articles should not exceed 8,000 words, excluding endnotes. Essays should not exceed 4,000 words. Reviews of exhibitions and books are assigned by the editor-in-chief; proposals from reviewers are invited. Contributors receive a one-year subscription.

MANUSCRIPT STYLE

Double-space throughout, including text, extracts, quotations, and endnotes. The *Journal* follows the *Chicago Manual of Style*, 15th Edition, and *The Oxford Canadian Dictionary*.

PROCEDURES

Manuscripts will be reviewed by the editor-in-chief, in consultation with the editorial board. Suitable manuscripts will go through peer-review, to be returned to the author with recommendations. Acceptance for publication will be contingent on completion of revisions. Accepted manuscripts will be copy-edited and returned to the authors for approval. Proofreading is the author's responsibility. Authors will provide summaries of their articles or essays for translation. Authors are also responsible for obtaining permissions to quote extracts or reproduce illustrations.

ILLUSTRATIONS

Legible photocopies or low-resolution files are acceptable for first review. Final acceptance of illustrated submissions is conditional upon receipt of high-resolution TIFF files; these will be requested upon initial acceptance. Given the sometimes long delays in obtaining publishable image files, authors should demonstrate that they have initiated the process by contacting copyright holders, but should not order files before acceptance. A separate list of captions, including all necessary credits and permission lines, should be submitted with the accepted manuscript, along with photocopies of evidence of permissions granted.

MAILING, CORRESPONDENCE, INQUIRIES

Martha Langford, Editor-in-chief
JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
1455 de Maisonneuve West, EV 3.819
Concordia University
Montreal, Quebec, H3G 1M8
jcah@alcor.concordia.ca
<http://art-history.concordia.ca/JCAH/>

Les *Annales d'histoire de l'art canadien* accueillent avec plaisir des textes inédits. Un exemplaire imprimé et un fichier numérique sont exigés; les deux doivent être accompagnés d'un court résumé. Les exemplaires imprimés (y compris des photocopies des illustrations) doivent être envoyés à la rédaction, à l'adresse ci-dessous, et les fichiers numériques à jcah@alcor.concordia.ca. Les articles ne doivent pas comporter plus de 8 000 mots, y compris les notes de fin de document. Les essais ne doivent pas dépasser 4 000 mots. Les recensions d'expositions et de livres sont attribuées par la rédactrice en chef. Vous êtes invités à soumettre des propositions de recensions. Les contributeurs / contributrices auront droit à un abonnement d'un an.

PRÉSENTATION

Double espace dans tout le document, y compris le texte, les extraits, les citations et les notes de fin de document. Pour le style, les *Annales* se basent sur *Le Ramat de la typographie* et les dictionnaires *Robert* et *Larousse*.

MARCHE À SUIVRE

Les textes sont révisés par la rédactrice en chef, en consultation avec le comité de rédaction. Les textes pertinents sont soumis à un processus de révision par les pairs et retournés aux auteurs avec recommandations. Ils ne seront pas publiés avant que les révisions n'aient été complétées. Les textes acceptés seront soumis à une correction d'épreuves et retournés aux auteurs pour approbation.

La correction d'épreuve est de la responsabilité de l'auteur. Les auteurs devront fournir des résumés de leurs articles pour traduction. Les auteurs sont aussi responsables d'obtenir les autorisations de citer des extraits ou de reproduire des illustrations.

ILLUSTRATIONS

Des photocopies lisibles ou des fichiers en basse résolution sont acceptables pour une première révision. L'acceptation finale d'illustrations est conditionnelle à la réception de fichiers TIFF en haute résolution. Ceux-ci seront exigés lors de l'acceptation initiale. Vu les délais parfois longs pour l'obtention des fichiers d'illustrations publiables, les auteurs devraient démontrer qu'ils ont entamé le processus en communiquant avec les titulaires des droits d'auteur, mais sans commander les fichiers avant l'acceptation du texte. Une liste séparée de légendes, y compris tous les crédits et autorisations nécessaires, doit être soumise avec le texte accepté, ainsi que des photocopies prouvant que les autorisations ont été accordées.

COORDONNÉES, CORRESPONDANCE, DEMANDES DE RENSEIGNEMENTS

Martha Langford, rédactrice en chef
 ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
 Université Concordia
 1455, boul. de Maisonneuve ouest, EV 3.819
 Montréal (Québec) H3G 1M8
jcah@alcor.concordia.ca
<http://art-history.concordia.ca/JCAH/>

