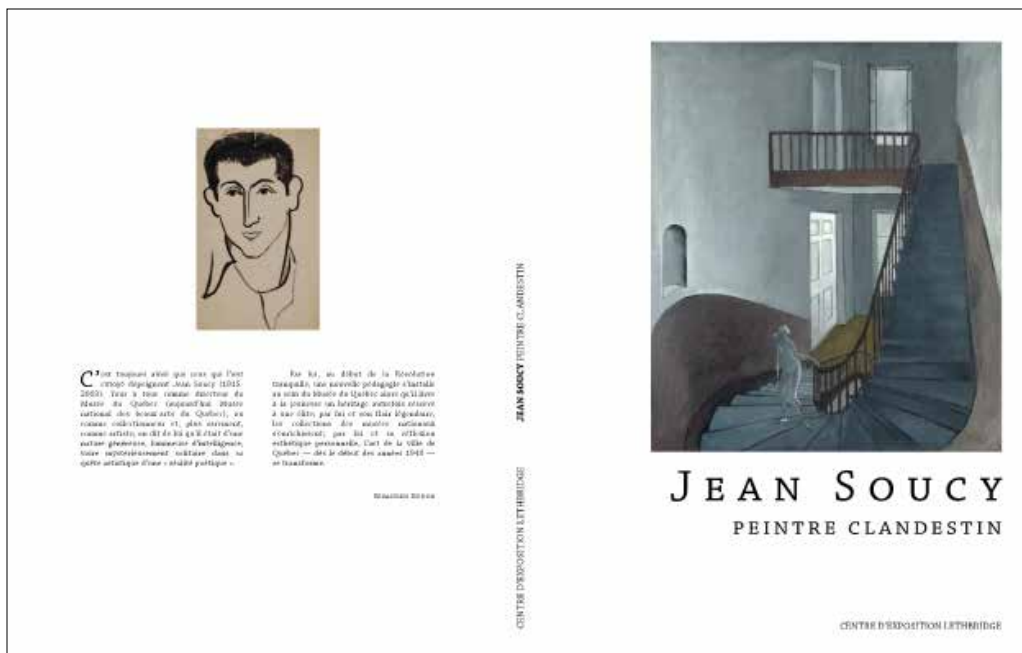




in 1965, Bill HOLM, in his now seminal text: *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form* (Seattle: University of Washington Press, 2014), coined the term formline to describe a style of nineteenth-century graphics specific to northern coastal nations. Its rapid implementation by artists and dealers gave formal structure to – and caused tension within – the emerging art scene.

- 4 An “s-form” is a component of formline design and can be seen in the chest of the dancer in Figure 2 and the tree branch forms of Figure 3.
- 5 Over the years, some artists, like Judith Morgan or Lawrence Paul Yuxwelupton, have worked more overtly within European descendant art world traditions, in terms of aesthetics, media, and culture. Yet, the majority of Indigenous artists on the coast cultivated aesthetics rooted to their specific culture and geography, and circulated their works through the market rather than public galleries and museums.

Jean Soucy, peintre clandestin

SÉBASTIEN HUDON

Montréal, Musée des maîtres et artisans du Québec, 2015
112 p.

Esther Trépanier

Tous ceux qui sont convaincus que l’histoire n’est pas que celle des « grands noms » et que le passé est souvent plus complexe qu’on ne le croit, auront été heureux de découvrir l’exposition *Jean Soucy, peintre clandestin* et son catalogue signé par le commissaire de l’exposition, Sébastien Hudon. Directeur artistique de La Bande Vidéo à Québec, critique d’art, collectionneur, passionné de l’histoire de l’art et de la photographie du Québec, Hudon travaille également comme commissaire indépendant. Il a,

entre autres, réalisé des expositions comme *Concerto en Bleu Majeur* (Maison Hamel Bruneau, 2010) et *Photographes Rebelles à l'époque de la Grande Noirceur (1937–1961)* (Maison Hamel Bruneau, 2012) qui éclairaient des pans moins connus de notre histoire. Si l'on peut déplorer l'absence de catalogues qui auraient permis de garder des traces de la recherche effectuée autour de ces deux étonnantes expositions, celle sur Jean Soucy était fort heureusement accompagnée d'une publication.

D'entrée de jeu, *Jean Soucy, peintre clandestin* oblige à un constat : les artistes de la ville de Québec constituent, sauf exception, un des refoulés de l'histoire de l'art moderne d'ici. Certains pourraient avancer que leur attachement à la peinture figurative, à une époque où l'abstraction triomphe à Montréal, constituait une raison pour les ignorer, eux qui, comme bien d'autres, ont conjugué l'art vivant avec la figuration. Cependant, cet « oubli » des artistes de Québec est manifeste avant même l'avènement des avant-gardes abstraites. Comme le fait remarquer Sébastien Hudon, alors que le père Marie-Alain Couturier présentait en avril–mai 1941 au Palais Montcalm à Québec la *Première exposition des Indépendants*, celle-ci elle ne comptait que des artistes de la Métropole. Pourtant, au même moment, l'École des beaux-arts de Québec inaugurait l'exposition *Madeleine Laliberté, Jean Soucy*, deux artistes dont les propositions formelles pouvaient rivaliser avec la modernité des « indépendants ». L'exposition de l'ÉBAQ présentait des œuvres de Soucy

comme *Détente* (1941), dont l'audace dans l'approche de la couleur, de la forme et de la représentation de l'espace aurait pu rivaliser avec bien des œuvres des « indépendants ».

Les œuvres de Jean Soucy témoignent aussi des particularités d'une américanité où les influences conjuguées des États-Unis, du Mexique et de la France coexistent dans la recherche d'une identité picturale. Cloisonnisme, cubisme synthétique, esprit décoratif matisien caractérisent son travail des années 1940 avant son départ pour l'Europe. Le postimpressionnisme était, chez Soucy, comme chez plusieurs de ses collègues québécois, une référence importante. Toutefois, c'est le mouvement muraliste mexicain et américain qui, de toute évidence, inspire l'organisation spatiale et les thématiques d'œuvres comme *Les Recrues* (1944, MNBAQ) ou *Symphonie gaspésienne* (1945). Influence sans doute de son amie Madeleine Laliberté (1922–1998) qui, au début des années 1940, avait travaillé à Mexico et aux États-Unis. De ce fait, Soucy se trouve, comme le souligne Hudon, indirectement tributaire d'Ozenfant et du muralisme avec lesquels Laliberté a eu des contacts directs. Dans cet ordre d'idées, rappelons que le mouvement muraliste trouvait aussi des échos chez d'autres artistes de l'époque, à Montréal comme à Québec. Pensons à Harry Mayerovitch (1910–2004) et à Jean Paul Lemieux (1904–1990) notamment.

Le second chapitre de l'ouvrage (« Le Grand Tour. 1946–1950 ») s'intéresse aux œuvres produites par

Soucy lors de son séjour en France. Elles marquent un changement et témoignent surtout du plaisir de la découverte de nouveaux lieux et des nouvelles rencontres, dont celle de son professeur André Planson, membre du groupe de la Réalité poétique dont l'approche « heureuse » du paysage inspire de toute évidence Soucy.

Le retour au pays, au tout début des années 1950, inaugure « La période grise » qui va jusqu'en 1959. La couleur adopte des tonalités plus sobres, et l'organisation de l'espace et des plans répond à une recherche d'une grande simplification et d'une géométrisation étonnante à plusieurs titres. Certains tableaux, comme *Le Bassin Louise, Québec* (1954), évoquent une tradition américaine, celle des précisionnistes et plus particulièrement de Charles Sheeler. Bien que les sujets s'inspirent souvent de la ville de Québec, le mode de représentation adopté par l'artiste a comme effet d'exclure tout pittoresque. On le constate par exemple dans *Verglas* (1954), où les maisons de la vieille ville sont réduites en masses grises dénuées de détails et dont l'arrière-plan laisse émerger une cheminée d'usine. La lumière et le paysage se font nordiques, mais loin du folklore régionaliste.

Cela dit, Paris reste présent. *Le Petit Journal* (Montréal) du 28 mars 1954 titre l'article qu'il consacre à Soucy : « Québec a un petit Montmartre, dans l'atelier Jean Soucy ». Sans doute que son atelier du 35, rue des Remparts et les activités qui l'entourent évoquaient la bohème artistique. Mais il faudrait aussi ajouter que certaines de ses scènes d'intérieur

très épurées, avec leurs personnages un peu surréalistes, ont bien une petite saveur montmartroise.

Par ailleurs, il est impossible, en regardant les œuvres de cette période, de ne pas songer à d'autres artistes de Québec, dont Benoît East (1915–2016) et Jean Paul Lemieux. Comme le remarque Hudon, Soucy et Lemieux semblent souvent s'interpeller. On devine que ces deux-là devaient s'observer de près. *L'Aube* de Soucy (1952), reproduite en page couverture du catalogue, est proche parente des *Servantes* de Lemieux (1953). Dans *Éclipse* (1954), Soucy découpe en segments géométriques la lumière d'un paysage vide où s'esquisse, dans la partie supérieure, une ligne d'horizon. Ce tableau préfigure la série des paysages que Lemieux amorce au milieu des années 1950. Hudon consacre quelques pages aux parentés formelles qui unissent certains des artistes de la Société des arts plastiques (de la province Québec) fondée en 1955 à l'initiative de Claude Picher, alors directeur des expositions au Musée de la province de Québec (maintenant Musée national des beaux-arts du Québec) et dont Jean Paul Lemieux sera le président.

Ce chapitre du catalogue, tout comme celui consacré aux débuts de la carrière de Soucy (1934–1946), ravive l'intérêt pour une relecture de l'histoire des artistes de la ville de Québec, vue dans sa globalité et ses interinfluences et non pas uniquement dans une perspective individuelle.

Enfin, le dernier chapitre, « Visions abstraites (1960–1967) », s'intéresse à la démarche abstraite surréalisante

que l'artiste adopte, après une période de réflexion. Période faste : entre 1965 à 1967, Soucy participe à nombre d'expositions majeures. Guy Viau, alors directeur du Musée du Québec (l'institution prend ce nom en 1963, un an après le départ des collections de sciences naturelles), prévoit une exposition rétrospective de ses œuvres. Mais, en juin 1967, Soucy est nommé à la direction du Musée, en remplacement de Viau. Il cesse de peindre et d'exposer durant toute la durée de son mandat (il démissionne en 1973) pour se consacrer à sa tâche de directeur et au développement du volet éducatif de l'institution.

Le texte de Sébastien Hudon porte un regard attentif sur le contexte de production et la réception critique de l'œuvre de Soucy. On trouve aussi, dans la publication, une chronologie substantielle accompagnée de documents photographiques, une liste des expositions et une bibliographie sélective, autant d'éléments essentiels pour faire avancer la connaissance sur Soucy que Hudon fait sortir de la « clandestinité ». Le catalogue, bien que d'un format relativement modeste (112 pages) apporte beaucoup, ce qui, soulignons-le au passage, est remarquable pour une publication qui ne fut pas produite avec les moyens d'un grand musée. Comme quoi l'histoire peut aussi se faire en dehors des institutions!

L'exposition itinérante Jean Soucy, peintre clandestin, organisée par le Centre d'exposition Lethbridge, a circulé de décembre 2015 à mars 2017. Elle a été présentée à Montréal, au Centre d'exposition Lethbridge de la Bibliothèque du Boisé, au Centre national d'exposition de Saguenay, à la Villa Bagatelle à Québec, et enfin au Musée des beaux-arts de Sherbrooke.