

Les Esthétiques Modernes au Québec de 1916 à 1946

Jean-René OSTIGUY

Musées Nationaux du Canada/Galerie Nationale du Canada, 1982

168 p., 6 hors texte couleur,

140 ill. n/b., \$19.95

Pour une société dont la devise est "Je me souviens" nous avons la mémoire singulièrement courte. En fait, il serait plus exact de dire que nous avons trop souvent laissé les mythes occulter une réalité complexe et contradictoire. Il en fut également ainsi dans le domaine de l'histoire de l'art au Québec où, trop contents de s'être enfin libérés des idéologies nationalistes et des dictats étouffants d'un académisme persistant qui contraignaient l'artiste ou l'écrivain à l'illustration du terroir, on s'est empressé de faire de Borduas et de Pellán les héros d'un rattrapage culturel qui s'était fait trop attendre. S'il est vrai que les années quarante marquent en ce sens un tournant important, il ne faut pas oublier que des tendances "modernes" et "internationalistes" s'étaient développées ici bien avant les années quarante.

En ce sens, on ne peut que se réjouir des recherches, de plus en plus nombreuses, entreprises pour tenter de faire le point sur les années dix, vingt et trente de l'art canadien. La dernière en date fut l'imposante exposition sur *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, préparée par Jean-René Ostiguy, conservateur chargé de recherche en art canadien à la Galerie Nationale du Canada¹. Monsieur Ostiguy tente de nous faire redécouvrir, à côté des Lyman, Borduas et Pellán, des artistes et des productions moins connues qui font partie de cette histoire du développement de tendances modernes en peinture, en sculpture et dans l'utilisation des arts à des fins décoratives. On pense aux oeuvres de Madeleine Laliberté, Jean Soucy, Louise Gadbois, Omer Parent, Marius Plamondon, Charles Daudelin, etc. On y retrouve aussi avec plaisir les Prudence Heward, Edwin Holgate, André Biéler, Philip H. Surrey, Jori Smith et autres artistes auxquels l'exposition de Charles C. Hill sur *La Peinture canadienne des années trente* nous avait déjà sensibilisés².

À propos de l'exposition sur *Les esthétiques modernes*, il nous faut d'abord souligner que nous avons trouvé l'accrochage du Musée d'Art Contemporain de Montréal moins confus que celui de la Galerie Nationale. Ainsi on ne retrouvait pas dans une même salle, identifiée comme étant celle des "précurseurs" des Morrice, Cullen, Suzor-Côté et Leduc à côté des Pellán et Borduas qui étaient en fait les "aboutissants" de l'exposition. Au Musée d'Art Contemporain on a tenté, autant que faire se pouvait et compte tenu de la classification préétablie par le conservateur, de regrouper des tableaux ayant une même thématique (portraits, paysages, natures mortes) permettant ainsi au spectateur de cerner plus facilement les différences et les similarités entre les peintres. On ne retrouvait pas, comme c'était le cas à la Galerie Nationale, ces enfilades d'oeuvres dont les préoccupations picturales étaient soit contradictoires soit très éloignées. Nous pensons par exemple au tableau *Hockey* de Henri Masson accroché au-dessus de la *Nature morte au pichet* de Stanley Cosgrove, elle-même à côté du *Compartiment fumoir* de Philip H. Surrey au-dessus duquel se trouvait le *Portrait de Maurice Gagnon* de Paul-Émile Borduas, le tout coïncé entre *Le roman-feuilleton* de John Lyman et *Le parc Montmorency à Québec* d'Adrien Hébert. On pouvait se demander si un tel accrochage relevait du désir de provoquer le spectateur ou du manque d'espace? Le Musée d'Art Contemporain a su au contraire rendre plus accessible au public certains rapports entre des oeuvres dont l'inclusion dans une classification assez stricte, basée sur les "fameuses" influences esthétiques, ne reposait pas toujours sur des rapports formels évidents ou des préoccupations similaires.

Les oeuvres exposées étaient regroupées en cinq sections. Trois étaient définies selon des esthétiques qui auraient été dominantes pour les peintres réunis dans ces sections, à savoir les esthétiques post-impressionniste et nabis pour la section II, le fauvisme et le style 1925 pour la section III, le post-cubisme et le surréalisme pour la section IV. Les deux autres sections relevaient d'une autre logique classificatoire, la première réunissant les "précurseurs" et la dernière des oeuvres appartenant au domaine des

arts décoratifs. Le regroupement des oeuvres sous de tels intitulés n'allait pas sans problèmes. Cette classification a en fait le défaut d'être à la fois trop vaste, imprécise et trop restrictive.

Prenons le cas de la section II. Elle regroupe des oeuvres qui renvoient à de nombreuses tendances et à des courants différents. Les Adrien Hébert, Rodolphe Duguay, Marc-Aurèle Fortin, Clarence Gagnon, Paul-Émile Borduas, Albert Dumouchel, Alexandre Y. Jackson, André Biéler, etc., qu'on y trouve réunis, participent de courants qui, pour être postérieurs au développement de l'impressionnisme, n'en sont pas pour autant réductibles aux seuls courants du "post-impressionnisme" français. Il en est de même pour la section III, dont on se demande pourquoi elle est identifiée sous le signe de "L'apport du fauvisme et du style 1925", qui n'est nulle part défini quand dans le catalogue, Cézanne est plus souvent invoqué que Matisse, ou tout autre fauve, pour expliquer les procédés picturaux de Hébert, Roberts, Holgate, Newton, Surrey (ainsi que Biéler et Raymond que l'on retrouve pourtant dans la section I). Il est vrai que la définition qui est ici donnée de la peinture fauve (et expressionniste) comme mettant l'accent sur la sensibilité et l'imagination de la personne³, est assez large pour inclure plusieurs tendances, mais elle l'est trop pour être spécifique au seul fauvisme. En fait, seuls quelques tableaux présentés dans cette exposition peuvent, à notre avis, et bien que ce soit sous un mode assez "sage", être vraiment redevables d'un parti-pris fauviste par l'utilisation de la couleur, du cerne expressif ou du motif décoratif. On pense en particulier aux *Deux femmes assises* de Jacques de Tonnancour, au *Portrait de femme* de Jeanne Rhéaume ou encore au *Portrait de l'artiste* de John Lyman (surtout à cause du cerne et des roses et mauves sur fond orangé). Le même problème se pose pour ce qui est de la référence faite à Cézanne. Les possibilités d'interprétations picturales et de développements que propose l'ensemble de l'oeuvre cézannienne sont multiples et celles qui sont retenues par nos artistes de la section III sont assez réduites. Si les portraits de Holgate, Heward, Lyman renvoient à l'effort de Cézanne pour construire par la touche

colorée des formes simplifiées et ramenées à leurs composantes géométriques (s'opposant ainsi à la dissolution impressionniste de la forme), ces artistes restent ici encore assez "sages" puisque leur traitement ne conduit pas au rabattement de l'espace au plan du tableau. Ainsi on peut comparer le traitement du vêtement et du visage du très beau *Portrait de Jean Chauvin* par Edwin Holgate avec le *Portrait d'Ambroise Vollard* (1899) de Cézanne, mais on ne retrouvera pas chez Holgate ce travail uniforme de la touche, de la couleur et de la lumière qui permet cette confusion des plans à l'origine de l'affirmation de ce nouvel espace proprement pictural que sauront exploiter les cubistes.

Enfin, la classification générale est peut-être aussi trop restrictive puisqu'elle ne renvoie qu'à un seul modèle de développement de la peinture, celui de la peinture française. Il est vrai, comme le souligne Monsieur Ostiguy, que l'on a trop souvent pensé l'histoire de l'art canadien des années vingt et trente en fonction du seul Groupe des Sept sans tenir vraiment compte du fait qu'il y eut aussi plusieurs problématiques picturales qui s'inspirèrent des développements de l'art en Europe après l'impressionnisme. Cependant il y aurait lieu, croyons-nous, de commencer aussi à interroger les rapports de certains de nos producteurs avec l'art américain des années trente puisqu'à cause de la crise économique, New-York devenait un lieu d'étude et de voyage plus accessible que Paris. D'ailleurs, à maintes reprises, le catalogue souligne les liens qu'il y a entre les oeuvres de certains régionalistes américains et celles d'un peintre comme Holgate. On aurait donc pu également, au niveau de la présentation de l'exposition, mener un questionnement sur ces rapports entre le Canada et les États-Unis. Ainsi, par exemple, s'il est vrai qu'il y eut en France un développement de la murale et de l'art décoratif initié entre autres par le renouveau de l'art sacré, on pense ici au rôle de Georges Desvallières, de Maurice Denis et, plus près de nous, du père Marie-Alain Couturier, il ne faut pas par ailleurs oublier le développement important, soutenu par le Works Progress Administration's et le Federal Art Project (WPA/FAP) que connut aux États-Unis l'art de la murale durant les

années trente et quarante. Certains artistes d'ici, comme Biéler et Surrey, sont passés par l'Art Students League et connaissaient ces programmes. Lemieux qui a travaillé avec Holgate et Maurice Raymond à des projets de décoration murale a même publié en 1938 un article où il fait l'éloge du WPA et des muralistes mexicains⁴. Faut-il aussi rappeler que Stanley Cosgrove a étudié durant quatre ans les techniques de la fresque avec le muraliste mexicain Orozco⁵.

Il semble donc que l'on puisse ainsi dessiner une nouvelle configuration d'influences et de rapports qui aurait permis de regrouper des oeuvres comme *Lazare* de J.-P. Lemieux, *Le poème de la terre* de Maurice Raymond, *Les recrues* de Jean Soucy et même la *Fête Dieu à Sainte-Adèle* de Biéler. Ces oeuvres et quelques autres révèlent un désir commun de s'inspirer d'événements de la vie quotidienne qui les rapproche des peintres de l'American Scene et des muralistes. Elles présentent de surcroît des similarités plastiques telles que l'on s'interroge sur leur éparpillement dans les sections II, III et IV. Ainsi on aura noté chez Raymond, Soucy, Lemieux et même dans *La veillée* de Madeleine Laliberté, une même représentation de l'espace par étagement, construction primitiviste souvent utilisée dans l'art de la murale à cette époque.

La période transitoire couverte par cette exposition est complexe par ses bouleversements et nous n'avons soulevé que certaines des questions qu'elle peut poser à un chercheur. De plus, s'y greffent des questions d'ordre épistémologique (nature des concepts utilisés, modèle de développement historique, etc.), que nous aimerions ici approfondir un peu.

Modernité et/ou modernisme, le problème de notions erratiques

Maintenant qu'il est de mise dans le champ des avant-gardes de s'interroger sur la post-modernité, force nous est de constater que les notions mêmes de modernité et de modernisme ne vont pas de soi et qu'il n'y a pas de consensus sur une définition rigoureuse de ces termes. Or, cette exposition sur *Les Esthétiques modernes au Québec* se situe au coeur même de ce problème de définition conceptuelle. Dans

le texte du catalogue qui accompagne l'exposition, les notions de modernité, de moderne ou de modernisme sont utilisées assez indifféremment. Par contre, dans l'article intitulé "Le modernisme au Québec en 1910 et 1930" c'est le concept de *modernité* que Jean-René Ostiguy définit comme "rejet de la tradition, doublé d'une constante échappée vers l'avenir sous forme d'autocritique"⁶. En fait, cette définition est reprise de l'ouvrage du philosophe Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité* où celui-ci tente d'élaborer les "préludes" d'une définition plus rigoureuse des termes modernisme et modernité. Selon lui, le modernisme renvoie à:

La conscience que prirent d'elles-mêmes les époques, les périodes, les générations successives; le modernisme consiste donc en phénomènes de conscience, en images et en projection de soi, en exaltations faites de beaucoup d'illusion et d'un peu de perspicacité. Le modernisme est un fait sociologique et idéologique.⁷

Par modernité il entend au contraire "une réflexion commençante, une ébauche plus ou moins poussée de critique et d'autocritique, une tentative de connaissance"⁸. Ainsi, d'après cette définition, la modernité diffère du modernisme "comme un concept en voie de formulation dans la société diffère des phénomènes sociaux, comme une réflexion diffère des faits"⁹. Chez lui, le modernisme prend ainsi le sens d'idéologie. C'est, dira-t-il ailleurs, le culte du nouveau, une fétichisation qui apparaît clairement vers la fin du XIX^e siècle¹⁰. La modernité, par contre, sera connotée plus positivement puisqu'elle ouvre une possibilité de critique, voire de désaliénation par la réflexion possiblement autocritique qu'elle ouvre.

Jean Baudrillard, qui constitue une autre source de référence de J.-R. Ostiguy pour ce qui est de la définition de la notion de modernité¹¹, ne fait pas sienne la distinction que fait Lefebvre entre modernisme et modernité. Il ne retient que le terme de modernité et, à l'encontre de Lefebvre, définit celle-ci comme un "immense processus idéologique" occultant les structures sociales et les conditions historiques qui l'ont produit. Ainsi, ne reprenant pas la distinction de Lefebvre, assez margi-

nale il faut le dire, Baudrillard va donner au terme de "modernité" un sens qui se rapproche beaucoup de celui que Lefebvre donnait pourtant à "modernisme". Il situe l'apparition du terme "modernité" dans le vocabulaire vers les 1850 (Baudelaire, Gauthier, etc.) et, selon la définition qu'il en donne, le fait référer au culte du moderne, du nouveau, culte qui va susciter en art le phénomène de la succession des avant-gardes. "Le "peintre de la vie moderne" de Baudelaire, écrit-il, à la charnière du romantisme et de la *modernité contemporaine*, marque le départ de cette quête du nouveau, de cette dérive du subjectif" (souligné par nous)¹². Il semble donc que Baudrillard fasse ici une distinction entre le sens que prend la notion de modernité dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et la "modernité contemporaine". Nous croyons qu'une telle distinction entre deux "moments", semble-t-il différents, du développement de la peinture, demande qu'on tente de redéfinir ces deux sens donnés à la "modernité". En effet, entre celui du XIX^e et le "contemporain" un changement de sens a eu lieu; il se produisit, dans l'intervalle, des transformations de la représentation de l'espace plastique qui, au-delà des phénomènes de la mode et des "avant-gardes", induisirent une transformation plus profonde et plus radicale de la représentation picturale. C'est à Clement Greenberg que nous référons ici et à la définition que ce critique formaliste a donné de la notion de modernisme. Pour lui, le modernisme c'est

(...) historiquement un phénomène assez nouveau. La civilisation occidentale n'est pas la première à faire halte et à s'interroger sur ses propres fondements, mais c'est elle qui aura poussé ce processus le plus loin. J'assimile le modernisme à l'intensification, presque à l'exacerbation de la tendance à l'auto-critique dont l'origine remonte à Kant. L'essence du modernisme à mon avis, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre¹³.

Selon Greenberg, et à l'exact opposé de la définition que tentait d'en donner Lefebvre, le modernisme est un processus d'auto-critique, d'analyse et de réflexion processus qui est défini chez Lefebvre comme l'essence de la modernité. De plus, la notion même d'auto-critique, telle que la définit Greenberg, est moins vague que celle de Lefebvre et plus appropriée à une approche de l'oeuvre d'art puisqu'elle s'ancre dans des pratiques définies à l'intérieur du champ de l'art. En effet, l'auto-critique moderniste est pour Greenberg historiquement datée; elle correspond à une rupture à partir de laquelle l'auto-référentialité et le travail sur les composants spécifiques au médium deviennent les bases de l'expérimentation artistique. L'entreprise auto-critique moderniste qui s'apparente en fait à une démarche épistémologique de critique et de mise à jour des fondements disciplinaires est définie comme un processus historiquement nouveau. En ce sens, nous dirions que la démarche moderniste, telle que définie par Greenberg en 1965, apparaît comme typique des transformations du champ de l'épistémè moderne où chaque discipline tend à définir rigoureusement son objet et ses fondements¹⁴. La notion de modernisme nous semble donc plus adéquate pour qualifier cette "modernité contemporaine" que Baudrillard tenait à différencier de celle du XIX^e siècle et pour qualifier les oeuvres qui s'inscrivent dans un nouvel espace plastique. Or, il nous semble que c'est un questionnement de cet ordre que l'on retrouve derrière une bonne partie des oeuvres présentées dans la section IV de l'exposition, particulièrement chez Borduas, Pellán, Fernand Leduc, Riopelle, Gauvreau, Bellefleur, etc.

Par contre, ce qui se vit en Europe au XIX^e siècle et ici au début du XX^e siècle, sous l'étiquette de la "modernité", est plus complexe et moins facilement identifiable. Cela regroupe en fait des pratiques variées, voire contradictoires propres aux périodes de transformations. Ainsi la modernité apparaîtra chez certains comme étant vécue sous le mode de la valorisation de nouveaux sujets picturaux, ceux de la "vie moderne", et chez d'autres comme étant la valorisation, à travers l'expérience artistique, d'une subjectivité qui est perçue comme moderne puisque pour la première fois reconnue

par l'histoire. Au XIX^e siècle, n'apparaissent pas encore très clairement ces différences qui étaient en train de s'établir à travers des expériences artistiques qui contestaient à la fois la hiérarchie des genres et l'essence même de la peinture académique, l'illusion tri-dimensionnelle. La critique elle-même n'a pas toujours perçu la nature des préoccupations formelles qui émergeaient derrière ces contestations. Ainsi, Joris-Karl Huysmans appela les artistes à témoigner de "l'imposante grandeur des belles usines". Mais, en même temps, ne dira-t-il pas de Monet que s'il a tenté de peindre les halls de chemin de fer, il n'est pas parvenu à dégager "de ses incertaines abréviations, la colossale ampleur des locomotives et des gares."¹⁵ Ce critique qui, à cette époque spécifique, se revendiquait de la modernité, pose ici la question du quoi peindre et non du comment peindre; question qui fut d'ailleurs en très grande partie la cause de la scission entre Zola et les impressionnistes. Ce dont témoigne également le discours de ce critique c'est d'une utilisation confuse du terme "moderniste" référant à la fois aux sujets nouveaux et à la peinture nouvelle. C'est pourquoi Huysmans disait que:

... toute la magnificence des machines, cela est encore à peindre et sera peint, pourvu que les *modernistes* vraiment dignes de ce nom consentent à ne pas s'amoindrir et à ne pas se momifier dans l'éternelle reproduction d'un *même sujet* (souligné par nous)¹⁶.

Il est clair ici que le terme de modernisme est associé pour Huysmans à la transformation de la nature du sujet en peinture et, bien qu'il reconnaisse implicitement qu'il y ait des peintres "modernes" si peu préoccupés de la question du sujet qu'ils s'en tiennent toujours au même, Huysmans passe complètement à côté du fait que Monet est peut-être précisément le premier "moderniste" en peinture. Il était sans aucun doute normal qu'au XIX^e siècle ces notions soient assez peu définies alors que chez les producteurs eux-mêmes se jouaient en même temps la révolte contre les sujets et la révolte contre les procédés picturaux académiques. Il fallut quelques décades avant que n'apparaisse clairement à la

conscience la rupture profonde qui était en train de s'amorcer et que celle-ci soit complètement assumée par l'abstraction.

Au Québec et au Canada, ces ambiguïtés ont été également vécues, mais dans les premières décades du XX^e siècle. On trouve chez les artistes qui sont présentés dans les trois premières sections de l'exposition des positions contradictoires qui marquent cette transition de la modernité au modernisme (greenbergien). Elles vont de la notion de subjectivité mise de l'avant par l'oeuvre et les écrits de John Lyman, jusqu'à ces positions assez contradictoires où, bien que prétendant à une certaine "modernité" des *procédés* picturaux, on n'en maintient pas moins la nécessité de privilégier, le plus souvent pour des raisons d'idéologies nationalistes, un certain type de *sujets* picturaux. On aura compris que nous songeons ici au Groupe des Sept dont A.Y. Jackson, présent dans la section II de l'exposition, fut un éminent porte-parole. Mais il ne faudrait pas non plus oublier l'omniprésence de l'iconographie du terroir ou de la campagne québécoise chez des peintres comme Gagnon, Duguay, Fortin ou Suzor-Côté, également présents dans l'exposition. Adrien Hébert quant à lui cristallise peut-être le plus parfaitement cette antinomie¹⁷. Peintre de la ville moderne, un sujet qui n'était pas particulièrement prisé par le public et la critique québécoise, il devra constamment défendre son droit à peindre ce sujet. On n'a pour s'en convaincre qu'à lire les articles d'Hébert¹⁸. Mais son combat pour le droit à la modernité en reste essentiellement au niveau du sujet traité puisqu'il fustige la peinture moderne. Pour lui, ce type de peinture semble être "un refuge pour nombre d'incapables qui paraissent obéir à une réclame toute mercantile" (et si) "tous les sujets peuvent être tentés en art, c'est à condition, bien entendu, de ne pas porter atteinte au bon sens"¹⁹! Ici, la différence entre la modernité telle que vécue confusément en Europe au XIX^e siècle et le modernisme tel que le définit le développement d'une partie de la peinture contemporaine apparaît clairement. En ce sens, le tableau de Alfred Pellan, *Conciliabule*, et celui de Adrien Hébert, *Dans le port de Montréal*, qui ornaient le haut de l'escalier au Musée d'Art Contemporain introduisant ainsi

le spectateur à l'exposition, parlaient bien d'une contradiction, celle entre modernité et modernisme, contradiction qui traverse, mais sans jamais être véritablement nommée, cette exposition sur les esthétiques modernes.

Une histoire sans contradiction

Nous aimerions souligner en terminant que l'exclusion de la contradiction, une opération que l'on peut assez fréquemment noter en histoire, nous semble correspondre à une vision plutôt téléologique de la réalité²⁰. Ainsi, à la lecture du catalogue qui nous occupe et de l'article sur "Le modernisme au Québec...", il semblerait que seul le public ait été réfractaire au développement de tendances modernes alors que critiques et artistes semblaient s'entendre pour susciter un renouveau qui semblait être déjà inscrit, avec son commencement (l'impressionnisme) et sa fin (l'abstraction), dans un modèle tracé par les écoles françaises.

Dans les faits, cette histoire ne s'est pas faite sans heurts et des conflits existent entre des artistes qui figurent côte à côte dans cette exposition. Ainsi, on ne peut pas ne pas souligner que si le critique montréalais S. Morgan Powell prône en 1913 un renouveau de la peinture, comme le souligne Jean-René Ostiguy²¹, il restreint ce renouveau à des peintres comme A.Y. Jackson, Randolph Hewton, mais encore à Arthur Rosaire, Wilkie Kilgour, Frederick Hutchison et Charles Simpson dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils n'ont pas révolutionné le champ de l'art! De plus c'est ce même critique qui, en 1913 toujours, fera les plus violentes critiques des oeuvres de John Lyman, prouvant par ses commentaires que sa compréhension du "renouveau" ne dépassait guère les années 1880! Ne dira-t-il pas à propos de Lyman:

His drawing would shame a schoolboy. His composition would disgrace an artist of the stone age, the paving-stone age. Crudity, infelicitous combinations of shades, unharmonious juxtapositions of tints, ugly distortion of line, wretched perspective, and an atrocious disregard for every known canon of sane art are here." (etc.)²²

Or, on sait que l'accueil fait à ses oeuvres par la critique montréalaise ne fut pas pour peu dans la décision que prit Lyman de retourner à l'étranger et ce jusqu'en 1931!

L'appel du renouveau ne devrait jamais être pris en soi et pour soi!

En ce sens, on se rappellera également que Clarence Gagnon prononça en 1939, au Pen and Pencil Club, une conférence qui fut par la suite publiée sous le titre de "L'immense blague de l'art moderne" et où il attaque les formes d'art ultérieures à l'impressionnisme. Au-delà de l'impressionnisme, dira-t-il, c'est "le goût offensé", la "beauté châtrée", la "palette débauchée", la "forme humaine torturée", la "nature exclue de l'art", le retour au primitivisme, "fruit vénéneux d'un culte névrosé". Gagnon glisse même sur le terrain de la xénophobie et Picasso y est présenté comme "un Espagnol au teint mat, aux yeux noirs et aux cheveux noirs", les peintres de l'École de Paris sont définis comme des "rastouquères" ou des "parisiens" peu français qui "tachent le bel écusson de leur patrie" et "servent des corbeaux de la finance". On croirait entendre Maillard accusant plus carrément les juifs et les bolchévistes²³ d'être à l'origine de cet art "international" (lire moderne) qui s'attaque aux fondements des valeurs nationales et du Beau en art. Cette beauté qui, selon Clarence Gagnon, repose sur "une règle universelle, vieille comme Phidias et Apelles, laquelle jusqu'en 1865, n'avait jamais été mise en doute"²⁴.

Comme on le voit, si certains peintres étaient prêts au début du XX^e siècle à intégrer quelques aspects du développement de la peinture moderne, développements qui ne remettaient pas encore fondamentalement en question le système perspectiviste tri-dimensionnel, il n'allait pas de soi qu'ils acceptent plus tard les recherches plus modernistes des jeunes générations. On a pu également le constater précédemment avec Adrien Hébert. Les contradictions entre certains de ces peintres qui, à leur heure, avaient pu constituer une certaine "avant-garde" dans le champ de l'art québécois par les transpositions qu'ils faisaient de certains procédés picturaux qui s'étaient développés en Europe dans les dernières décennies du

XIX^e siècle, et les nouveaux peintres qui eux commençaient à se revendiquer d'une réflexion plastique plus spécifique au XX^e siècle, ne pouvaient manquer de s'affirmer plus clairement quand ces derniers se regroupent en 1939 au sein de la Société d'art contemporain, société qui n'était pas elle-même exempte de contradictions internes. On prendra pour indice cette lettre envoyée aux membres du Conseil de l'Art Association par certains artistes qui dénoncent la "sur-représentation" de l'élément moderne à l'exposition annuelle du printemps de l'Art Association. Cette lettre envoyée par J. O'Connor Lynch, mais contresignée entre autres par Adrien et Henri Hébert, Alfred Laliberté, Marc-Aurèle Fortin et Edmond Dyonnet qui raconte la chose dans ses mémoires²⁵, proteste contre ces oeuvres modernes qui violent les canons de l'art. On s'y plaint de ce que l'Art Association fasse place dans ses galeries à la propagande de cette "Cinquième Colonne du monde de l'art", insulte qui en temps de guerre devait être pire que celles d'incompétence, d'enfantillage et d'imbécilité qui suivirent. Le tout se termine par un plaidoyer pour la liberté de la démocratie, contre l'anarchie dans l'art et ces "crack-pot theorists" qui s'infiltrèrent dans les positions influentes au sein des galeries, des écoles d'art et des journaux du pays²⁶.

Pourtant une rapide analyse du catalogue de la 61^e exposition annuelle du printemps de l'Art Association (28 avril au 28 mai 1944) nous montre qu'à part Jean-Paul Riopelle, Anne Savage et Sam Borenstein, membres de la S.A.C., et d'André Biéler et Gordon Webber qui ne l'étaient pas, peu de peintres peuvent être soupçonnés de modernisme outrancier. Il y aurait eu plus de matière à froisser les susceptibilités dans l'exposition de 1945 puisqu'on y retrouve des oeuvres de Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Fritz Brandtner, Louise Gadbois, Louis Muhlstock, Marian Scott, André Jasmin, Jori Smith, Philip H. Surrey et Guy Viau, qui seront tous, à un moment donné, membres de la S.A.C. Il faut cependant noter qu'au programme des expositions de l'Art Association pour l'année 1944 on trouve entre autres, du 7 octobre au 5 novembre, une exposition des dessins et peintures de Stanley

Cosgrove et, du 8 au 28 novembre, une autre sur la peinture non-objective avec des oeuvres de Fritz Brandtner, Henry Eveleigh et Gordon Webber. Ces expositions sont cependant ultérieures au débat du printemps 1944.

Quoiqu'il en soit, ce qu'il faut retenir de toutes ces réactions, peut-être plus émotives qu'objectivement justifiées, c'est leur valeur symptomale. Elles nous apprennent que le développement de tendances en art ne va pas de soi et que des individus qui se réclamaient hier de la modernité ne seront pas pour autant demain des défenseurs du modernisme. Il est vrai cependant que ces contradictions se révélaient aussi à travers les oeuvres qui nous étaient présentées dans l'exposition, que les ruptures s'inscrivant dans certains tableaux donnaient à voir les oppositions qu'ils entretenaient avec d'autres. En ce sens, on ne peut que souhaiter la multiplication d'expositions sur cette période complexe si mal connue de l'art canadien et l'on ne peut que souligner le mérite qu'a Jean-René Ostiguy d'avoir entrouvert la porte à de futures recherches sur les tendances artistiques de cette période, et, ce faisant, d'avoir également laissé place à un peu plus d'histoire.

Esther Trépanier
Département d'histoire de l'art
Université du Québec à Montréal
Montréal, Qué.

Notes

- 1 L'exposition a été présentée à la Galerie Nationale du Canada, Ottawa, du 16 avril au 13 juin 1982, à l'Art Gallery of Windsor, du 1^{er} juillet au 15 août 1982 au Musée d'Art Contemporain, Montréal, du 2 septembre au 17 octobre au Rodman Hall Art Center, St. Catharines, et au Musée du Québec, à Québec, du 20 janvier au 27 février 1983. Elle est accompagnée d'un catalogue réalisé par Jean-René Ostiguy, *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, 168 pages.
- 2 Voir le catalogue de l'exposition de Charles C. Hill, *Peinture canadienne des années Trente*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1975, ainsi que la critique qu'en a fait François-Marc Gagnon, "La peinture des années trente au Québec", *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. III, automne 1976, n^o 1 et 2, pp. 2-20.

- 3 J.-R. OSTIGUY, *op. cit.*, p. 62.
- 4 Dans le journal *le Jour* du 16 juillet 1938. Cité par C.C. Hill, *op. cit.*, p. 117. Sur cette question des rapports entre les artistes canadiens, le WPA et l'art mural mexicain, on référera au catalogue de Hill, *ibid*, particulièrement à l'introduction et au Chapitre 6.
- 5 Voir Dennis REID, *A concise history of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, p. 207.
- 6 J.-R. OSTIGUY, "Le modernisme au Québec en 1910 et 1930", *Vie des Arts*, vol. XXVIII, n° 107, été 1982, pp. 42-45.
- 7 Henri LEFEBVRE, *Introduction à la modernité, Préludes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 9.
- 8 *Id.* p. 10.
- 9 *Id.*
- 10 *Id.* p. 170.
- 11 En page 166 du catalogue *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, on trouve sous la rubrique "Lecture recommandée", Baudrillard, J., "Modernité", *Encyclopaedia Universalis*, XI, 1973, pp. 139-141.
- 12 J. BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 140.
- 13 Clement GREENBERG, "La peinture moderniste", *Peinture, Cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974, p. 33.
- 14 Voir Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, N.R.F., Éditions Gallimard, 1966.
- 15 Joris-Karl Huysmans, cité par Marc LEBOT, *Peinture et machinisme*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, p. 84.
- 16 *Ibid.*
- 17 Adrien Hébert, par la marginalité de son iconographie et par les liens qu'il a entretenus avec une partie de la critique canadienne-française "d'avant-garde", assez marginale elle aussi, (on pense aux rédacteurs de la revue *Le Nigog* publiée en 1918), présente un cas à part assez intéressant. On ne peut que souhaiter la parution d'études sur ce peintre, études qui viendraient compléter celles déjà entreprises par monsieur Ostiguy. Voir son catalogue d'exposition, *Adrien Hébert, Trente ans de son oeuvre*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1971.
- 18 Adrien HÉBERT, "Existe-t-il une peinture d'interprétation spécifiquement canadienne-française?", *Culture*, vol. 3, 1942, pp. 297-303, et Adrien HÉBERT, "Un point de vue", *L'Action universitaire*, vol. I, n° 5, 1935, pp. 10-11.
- 19 Adrien HÉBERT, "Existe-t-il une peinture d'interprétation canadienne-française", *op. cit.*, pp. 301-302.
- 20 Il faut souligner que la conception greenbergienne de l'histoire était également assez téléologique, le modernisme y étant présenté comme l'aboutissement, enfin conscient, d'une histoire qui jusque là n'avait fait que "trahir" sa spécificité. Quelle ne fut donc pas la surprise de plusieurs formalistes devant l'émergence de la post-modernité. Mais cette surprise fut de courte durée car le champ des "avant-gardes" possède en général une faculté d'adaptation assez extraordinaire.
- 21 J.-R. OSTIGUY, "Le modernisme au Québec en 1910 et 1930", *op. cit.*, p. 43.
- 22 S. MORGAN POWELL, *The Star*, 23 mai 1913, cité dans le catalogue d'exposition *John Lyman*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Galerie Nationale du Canada, 1963.
- 23 Ces propos de C. Maillard sont rapportés par F.-M. GAGNON, *op. cit.*, et F. COUTURE, S. LEMERISE, "Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal: 1929-1969", *L'Enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, pp. 1-68.
- 24 Clarence GAGNON, "L'immense blague de l'art moderne", *Amérique française* 1948-1949, pp. 60-65 et 67-71.
- 25 Edmond DYONNET, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968. Voir les pages 89 à 91.
- 26 Cette lettre est reproduite en pages 89 et 90 des *Mémoires* de Dyonnet.