

MODERNITÉ ET CONSCIENCE SOCIALE: LA CRITIQUE D'ART PROGRESSISTE DES ANNÉES TRENTE

Les années trente, loin d'être une période de grande noirceur qui n'aurait eu son terme que dans les actions éclatantes des Pellan et Borduas, présentent, à plus d'un titre, un grand intérêt. Cette décennie est témoin de l'émergence irrévocable des problématiques de la modernité en art, si l'on ne restreint pas sa définition au seul formalisme moderniste (greenbergien devrions-nous ajouter) et que l'on date les débuts de la modernité aux ruptures avec l'académisme (ici fortement nationaliste) au profit de la prééminence de l'expérimentation formelle et de l'expression subjective de l'artiste¹. Celle-ci implique le renvoi au second plan du sujet peint au profit du sujet peignant. Les étapes de ce processus vont du rejet des sujets "officiels" (soit le paysage national) à la mise en valeur de sujets plus modernes ou plus contemporains pour aboutir, à la limite, à l'abstraction non figurative. En parallèle se consolide un discours critique valorisant cette vision de plus en plus subjective de la réalité objective. En Europe, cette transformation se fait au milieu du XIX^e siècle alors que ses répercussions furent plus tardives en Amérique du Nord. Au Canada l'ouverture à ces tendances modernes ne se réalise vraiment que dans les années trente, malgré quelques tentatives dès les années dix et vingt².

Cependant, la conjoncture canadienne présente ceci de particulier qu'au moment même où elle commence à s'affirmer clairement, la crise des arts plastiques coïncide avec la crise économique. Ceci entraîne deux effets: d'une part, celui d'actualiser, parallèlement au développement d'une conscience sociale qui s'accroît avec la crise, les questionnements sur le statut de l'artiste et son mode d'insertion dans la recherche d'un monde meilleur. D'autre part, cela "ouvre" pour ainsi dire aux artistes canadiens le champ de l'art américain, plusieurs artistes ne pouvant plus se payer un séjour de formation en Europe se tournent vers les États-Unis. De plus, les programmes gouvernementaux, comme ceux du W.P.A., constitueront

pour certains d'entre eux un modèle de solution à ces interrogations sociales qui viennent se rajouter aux modèles des avant-gardes artistiques européennes³. La critique d'art progressiste reflétera cet état de fait, ses conceptions de l'art relevant à la fois, et non sans certaines ambiguïtés, des problématiques de la modernité telles qu'elles se sont développées en Europe et des débats américains sur la fonction sociale de l'art.

La crise économique et le nouveau modèle américain

À cause de l'importance que prend l'exemple américain pour les fractions sociales progressistes canadiennes qui, dans le domaine de la critique d'art de gauche se signale par les nombreuses références faites aux projets gouvernementaux ou aux artistes américains à l'intérieur de ses articles, nous croyons qu'il n'est pas inutile de rappeler la nature des débats autour du rapport art et société.

On sait que dans le cadre de la politique du *New-Deal* de Roosevelt, de nombreux projets mirent à contribution les producteurs culturels de divers secteurs afin de soulager la misère dans cette catégorie spécifique de la population. Mais ces projets visaient beaucoup plus qu'à être un simple système "d'assurance-chômage" déguisé. Dans le domaine des arts visuels le plus connu reste le W.P.A./F.A.P. (Works Progress Administration's Federal Art Projects, 1935 à 1943). Mais plusieurs autres permirent également d'embaucher des artistes pour la décoration d'édifices publics, pour l'enseignement décentralisé des arts plastiques dans les nombreux *Community Art Centers* créés dans la foulée des investissements gouvernementaux, pour la gestion des galeries d'art de ces Centres et pour expérimenter et réaliser des films sur les différentes techniques artistiques⁴. En somme, ces projets contribuaient non seulement à agrémenter par des murales les édifices publics, ce qui était déjà une certaine manière de mettre l'art à la portée de tous, mais ils répondaient aussi, grâce aux *Community Art Centers*, à une compréhension encore plus large de la démocratisation de l'art puisque ce dernier devenait une pratique accessible à tous. L'art cesserait d'être le privilège d'une élite éclairée pour devenir un mode d'éducation et un bien de consommation courant. Si certains émirent quelques réserves, voyant dans cette démocratisation de la pratique artistique un danger pour la qualité future de l'oeuvre d'art à laquelle on risquait désormais de préférer la quantité, il n'en demeure pas moins qu'on était plutôt favorable à ce nouveau projet de société qui, partant d'un idéal démocratique, permettait une redéfinition du statut social de l'artiste. On voyait de bon augure

que l'artiste sorte enfin de sa tour d'ivoire, de la solitude de son atelier et de cette mise à l'écart du projet social où depuis le XIX^e siècle, la société industrielle, la fin des mécénats royaux et le commerce privé de l'art l'avaient enfermé. L'artiste devait donc devenir, selon les termes même d'Audrey McMahon, un des directeurs régionaux du W.P.A./F.A.P., un travailleur produisant de l'art pour le peuple américain⁵. Il pourrait désormais se définir comme citoyen actif à l'intérieur de ce qui, aux yeux du gouvernement et des administrateurs du W.P.A., apparaissait comme une révolution sociale. Cependant, pour les administrateurs et les artistes les plus conservateurs, il ne faisait pas de doute que cet art démocratique serait aussi un art à la gloire de la nation américaine, la base d'une nouvelle culture nationale⁶. Ils croyaient que grâce au patronage de l'État, les États-Unis étaient à l'aube d'une nouvelle Renaissance artistique devant marquer, avec la redéfinition du rôle social de l'artiste, la naissance d'un art authentiquement américain. Un sujet pictural s'imposait d'office, ou peu s'en faut, aux travaux des artistes engagés par le gouvernement, celui de la "scène américaine" (*American Scene*) rurale ou urbaine, dont il semblait évident à plusieurs qu'elle ne puisse se réaliser qu'à travers des procédés picturaux réalistes⁷.

L'unanimité ne régnait cependant pas toujours entre les administrateurs de ces projets gouvernementaux et les artistes. Pour les plus conscientisés, la crise économique et surtout le travail collectif et les nombreuses rencontres que permettaient des projets comme ceux du W.P.A. les conduisaient non seulement à redéfinir leur statut d'artiste dans la communauté sociale, mais à remettre aussi en question leur perception d'eux-mêmes et leur conscience de classe. Pour certains, comme Rockwell Kent, l'individualisme de l'artiste est un anachronisme et ses intérêts rejoignent ceux des travailleurs: "Since the artists as a class are propertyless, écrit-il en 1936, their basic interests are closely allied with the workers in general⁸." Cette conscience, renforcée par le fait qu'ils devenaient eux-mêmes des employés de l'État, donc ayant des conditions de travail à défendre, les amenèrent à organiser un syndicat qu'ils conçurent sur le modèle des grands syndicats ouvriers, avec lesquels ils voulaient faire alliance. Ainsi, l'artiste Stuart Davis, qui sera le vice-président de l'*Artists' Union*, un syndicat créé en 1933, écrivait:

Even if we were to rally all the American artists to our cause, we would achieve little working as an isolated group. But we have faith in our potential effectiveness precisely because our

direction naturally parallels that of the great body of productive workers in American industrial, agricultural, and professional life⁹.

Cette identité de vue avec les classes laborieuses se renforce encore en 1936 avec la création d'un organisme plus large, l'*American Artists' Congress*, qui adopte la ligne du front uni anti-fasciste et propose une action collective avec les autres organismes engagés dans la lutte contre la guerre et le fascisme. Pour ce groupe d'artistes, l'action culturelle est conçue comme faisant partie d'une lutte pour la transformation sociale. Ce droit à la culture déjà invoqué par les administrateurs du W.P.A. est pour les progressistes inséparable d'une transformation vraiment démocratique voire révolutionnaire de la société américaine. Plus qu'un idéal nationaliste ils définissaient un programme de changement social. Le front uni anti-fasciste, tel que sous-tendu par une idéologie de gauche, représente donc un outil de cette transformation.

Cependant, la communauté artistique oeuvrant au sein des projets étatiques n'était pas divisée que sur la seule question du choix politique entre un nationalisme plutôt conservateur ou une option plus radicale et ouvriériste. Un autre débat s'instaurait aussi bien dans un camp que dans l'autre, entre les tenants du réalisme et ceux de l'art abstrait. On a déjà mentionné l'importance qu'a pris dans les années trente la question de la représentation de la nouvelle Amérique. Mais le caractère réaliste que devait prendre cette illustration ne faisait pas l'unanimité. Même au niveau de la direction de la *Mural Division* du W.P.A./F.A.P. on retrouve un défenseur de l'abstraction, le peintre Burgoyne Diller (1906-). On mesure cependant la force de l'idéologie nationaliste et de l'esthétique réaliste au fait que ceux qui s'y opposaient devaient structurer leur défense sur les arguments même de la partie adverse en lui opposant un "réalisme nouveau", celui de l'abstraction, que l'on comparait à la réalité nouvelle définie par les sciences.

Des peintres progressistes comme Stuart Davis (1894-1964) ou Louis Lozowick (1932-1973) (fig. 1), dont les procédés picturaux se rapprochent beaucoup plus des recherches modernistes contemporaines que du réalisme social, se doivent de présenter l'abstraction comme une force sociale positive. Aux critiques que leur font leurs confrères de gauche qui prétendent qu'elle n'est pas apte à véhiculer un contenu social, ils répondent que l'art n'a pas à être un reflet de la nature, qu'il a ses propriétés spécifiques et que l'art moderne est une nouvelle force de notre temps. Louis Lozowick dira de celui-ci qu'il engendre des formes positives qui vont dans le sens de

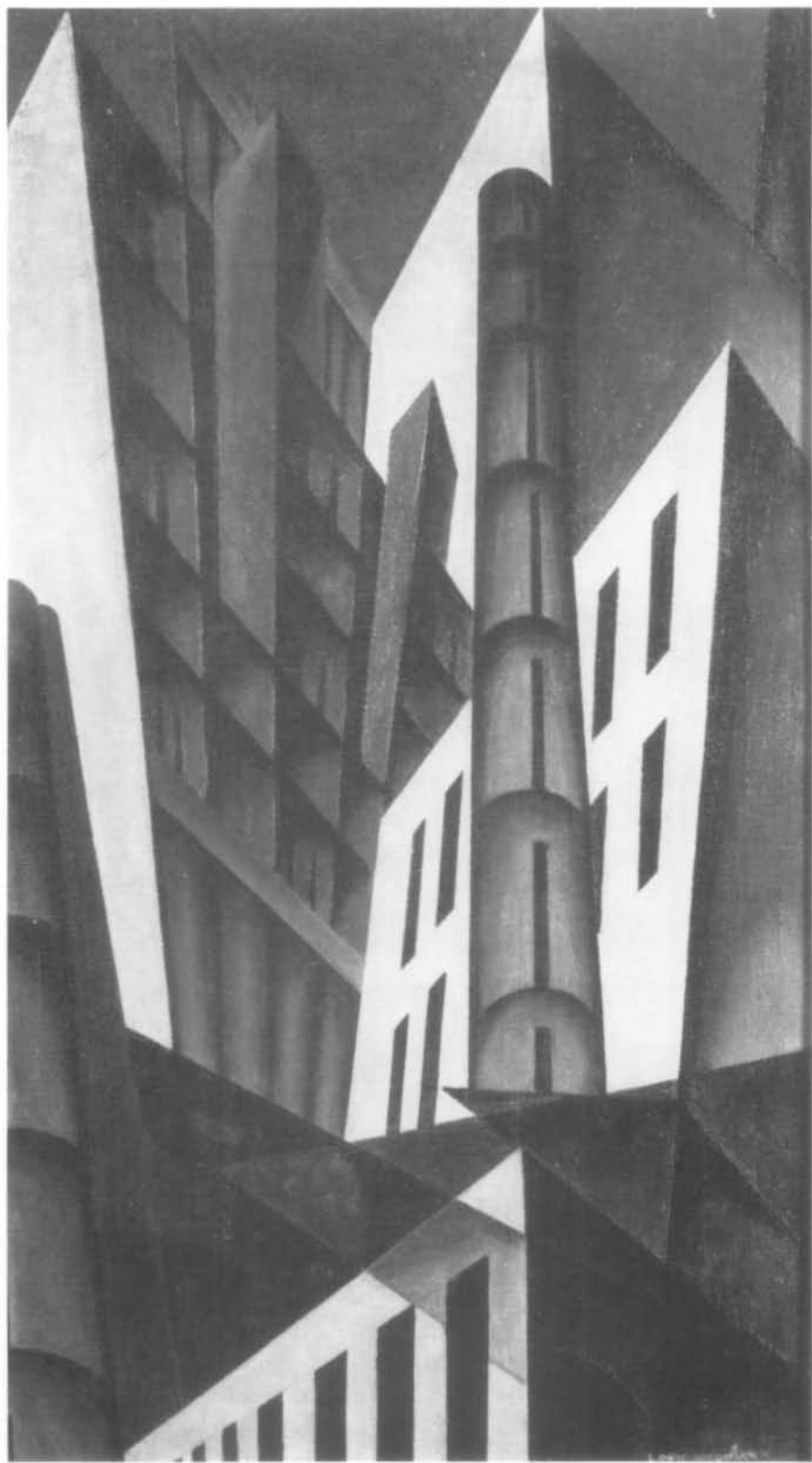


fig.1 Louis LOZOWICK, *Pittsburgh*, 1922-23, huile sur toile, 30 x 17", Whitney Museum of American Art. Gift of Mr. and Mrs. Joe Wissert. (Photo: J. Ferrari, Whitney Museum of American Art, New York, acq. #83.50.)

l'émancipation du prolétariat américain. Son développement devrait donc suivre celui du mouvement révolutionnaire¹⁰. Il est par ailleurs symptomatique que Stuart Davis doive s'affirmer peintre de la "scène américaine" dans le plaidoyer qu'il fait pour justifier ses "emprunts" au cubisme européen. Il les présente comme un recours à des expériences "universelles", comparables à ce que l'on fait en science et ne menaçant donc pas le caractère "américain" de sa production¹¹. Le nationalisme, on le voit, était alors une donnée idéologique avec laquelle les producteurs et les critiques, même progressistes, devaient obligatoirement composer.

Au Canada au contraire, le questionnement progressiste en art accompagne souvent une remise en question du nationalisme du Groupe des Sept et se réclame d'un universalisme et d'un internationalisme certain. Or, cette contestation du Groupe des Sept se fait entre autre par l'affirmation de l'aspect secondaire du sujet en peinture. En ce sens, cette position évoque peut-être celle d'artistes américains tels que Davis et Lozowick, surtout pour des peintres comme Fritz Brandtner (1896-1969) ou Marian Scott (1906-) qui voyaient dans la liberté de l'expression artistique la source de nouveaux rapports humains.

Par contre, lorsqu'on peut noter chez les artistes canadiens une influence évidente des thèmes et des procédés propres aux peintres de l'*American Scene* – nous pensons ici aux scènes urbaines de T.R. MacDonald (1903-1978) ou de Philip Surrey (1910-), aux scènes populaires de Miller Brittain (1913-1968), aux scènes rurales, presque muralistes, de Maurice Raymond (1912-) ou de Jean-Paul Lemieux (1904-) –, elle prend le caractère d'une ouverture face à certains courants "internationaux", c'est-à-dire américains! N'est-il pas paradoxal cependant de se référer, contre le nationalisme local, à un modèle qui dans le contexte de sa propre formation sociale, celle des États-Unis des années trente, constitue la marque d'un nationalisme triomphant? Il faut dire qu'au Canada le choix de ce type de sujets, urbains et quotidiens, témoignent aussi d'un certain humanisme qui se développe parallèlement à la crise économique et sociale. Enfin l'entreprise américaine de démocratisation de l'art et le rôle qu'y jouent les producteurs intéressent au plus haut point les artistes et les critiques canadiens de gauche. Ces questions seront d'ailleurs largement discutées à la Conférence de Kingston en 1941, qui fut à l'origine de la création de la Fédération des artistes canadiens et qui comptait parmi ses conférenciers invités des représentants du W.P.A.¹².

Du nationalisme à l'internationalisme: The Canadian Forum et Graham Campbell McInnes

La critique d'art qu'on peut largement qualifier de progressiste, c'est-à-dire qui tente d'associer à ses réflexions esthétiques un certain questionnement sur la démocratisation de l'art et l'implication sociale de l'artiste, ne s'exprime pas que dans des journaux ou périodiques torontois de gauche tels: *The Canadian Forum*, le *Daily Clarion* ou *New Frontier*. Ainsi Graham C. McInnes, un des principaux représentants de cette critique progressiste tient-il une chronique régulière, "The World of Art" dans un journal populaire de Toronto, le *Saturday Night*, qu'on ne peut en aucun cas qualifier de "feuille gauchiste"! De la même manière s'expriment, entre autre sous la plume de Walter Abell (dans *Maritime Art* qui deviendra en 1943 *Canadian Art*), des positions qui sont typiques du discours de gauche sur l'art canadien. Bien que toutes ces publications soient extérieures au Québec, il n'en demeure pas moins que ce sont très souvent des artistes montréalais qui furent mis de l'avant par ces critiques progressistes. En effet c'est à Montréal que se joue vraiment, au niveau idéologique, la lutte contre l'académisme et le nationalisme obligé du Groupe des Sept. Il suffit simplement de penser aux écrits de John Lyman et de Robert Ayre et à la fondation en 1939 de la Société d'art contemporain. Montréal est donc et ce dès les années trente, la tête de pont de l'ouverture à l'internationalisme. Or, nous l'avons souligné précédemment, la spécificité de la conjoncture artistique canadienne est telle que l'ouverture à l'internationalisme, la valorisation d'une pratique plus subjective et formalisante en art se fait très souvent de façon parallèle à une remise en question du statut de l'artiste. Ce n'est donc pas un hasard si l'on retrouve dans les premières listes des membres de la Société d'art contemporain des artistes reconnus pour leur implication sociale comme Fritz Brandtner, Marian Scott, Louis Muhlstock (1904-) ou Alexandre Bercovitch (1893-1951). Quant à Graham C. McInnes, il fut sans aucun doute un des critiques torontois qui contribua le plus à populariser la problématique formelle de ces artistes montréalais et, à notre avis, sa pensée critique synthétise assez bien la forme que va prendre, dans ce milieu, la réflexion sur l'art et la société. Il nous semble par conséquent pertinent d'en développer les grandes articulations avant de présenter celles des positions plus radicales et aussi, il faut bien le dire, plus marginales. Mais il faudrait préalablement rappeler l'évolution des positions culturelles prises par *The Canadian Forum*, revue liée à la Ligue pour la Reconstruction Sociale puis à la Commonwealth Cooperative Fe-

deration (C.C.F.) et pour laquelle McInnes écrira régulièrement à partir de 1935.

The Canadian Forum a toujours tenu, et ce depuis sa fondation en 1920, une chronique sur les arts visuels, reproduisant de surcroît des oeuvres ou illustrations des artistes qu'elle appuyait. Or, jusqu'en 1935, les artistes valorisés par la revue se retrouvaient parmi les membres du Groupe des Sept ou leurs proches "successeurs". Si certains auteurs, dont Barry Lord¹³, ont amplement écrit sur les rapports matériels et idéologiques qui unirent le Groupe des Sept à la fraction nationaliste de la bourgeoisie canadienne, peu d'auteurs ont souligné comme Margaret F.R. Davidson¹⁴, l'appui qu'a également reçu ce Groupe de la part de la gauche canadienne qui, dans les années vingt, autant du côté des sociaux-démocrates que des communistes¹⁵ défendait une ligne politique de lutte pour l'indépendance nationale du Canada. On ne saurait donc s'étonner du fait que la gauche ait pu, à l'instar de la bourgeoisie nationale anglophone, appuyer un groupe de peintres qui se présentaient comme les tenants d'un art national, soi-disant formellement et spirituellement indépendant de tout art européen.

Le remaniement du Bureau éditorial du *Canadian Forum* en 1935 ne peut être interprété que comme un changement de ligne politique dû aux conditions économiques et internationales. Il annonce aussi une modification des points de vue exprimés sur la question artistique. Peu à peu les articles traitant de ces questions vont se concentrer sur des artistes qui, à l'encontre du Groupe des Sept, se sont ouverts aux courants internationaux et qui, tout en secondarisant au profit des questions formelles la question du sujet pictural présenté, développèrent une iconographie assez antithétique à celle du Groupe des Sept, à savoir une iconographie de la ville et de la vie quotidienne. Les illustrations reproduites dans *Canadian Forum* changent également. Plus la crise économique fait rage, plus les portraits de chômeurs et de miséreux remplacent ceux des montagnes et des forêts vierges. L'arrivée, en 1935, au comité éditorial de l'artiste Pegi Nicol (fig.2) dont les sujets, plutôt urbains, et les procédés picturaux peuvent être, dans le contexte de l'art canadien, considérés comme modernes et originaux, n'est sans doute pas étrangère à ce changement de ligne qui sera définitivement affirmé dans les chroniques de G. McInnes.

À l'intérieur de ses articles parus dans *Saturday Night* comme dans *The Canadian Forum*, Graham McInnes défend souvent des artistes montréalais connus tant pour leur pratique engagée que pour leur ouverture aux



MERRY CHRISTMAS

fig.2 Pegi NICOL, *Merry Christmas*, 1936, reproduit dans *The Canadian Forum*, December 1936, p. 13.
(Photo: Simon Levin, *Annales d'histoire de l'art canadien*.)



fig.3 Paraskeva CLARK, *Trésors de Madrid*, 1937, aquarelle et graphite sur papier vélin, 68,0 x 67,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.)

courants internationaux ce qui va de pair avec un certain rejet du paysagisme nationaliste caractéristique du Groupe des Sept¹⁶. Quant à la conception de la pratique artistique qui émerge de la lecture des articles de McInnes, elle demeure assez complexe. S'il dénonce toute tentative de faire du sujet pictural, fut-il national, le critère de jugement sur l'oeuvre d'art¹⁷, il ne prône pas pour autant l'abstraction dont il dénonce parfois les "excès". Ainsi, couvrant une exposition d'art soviétique qui avait lieu à l'Art Gallery de Toronto en 1936, il souligne que l'intégration que font les peintres soviétiques des tendances modernes de l'art français et allemand présente le mérite d'en éviter les excès les plus fantastiques¹⁸. En fait, il lui arrive même de dénoncer le côté ésotérique d'un courant comme le surréalisme¹⁹. Pour lui l'art doit être compréhensible et accessible à tous. Il le conçoit comme une force vitale pour la communauté. C'est le cas écrit-il: "[...] only when the arts are lived in the lives of the people so that they are no longer thought of as 'Art' but as one aspect of a fully rounded and normal existence²⁰."

On retrouve ici l'idéal d'un art démocratique tel que l'avaient formulé les membres du W.P.A. Néanmoins il ne faudrait surtout pas conclure



fig.4 Louis MUHLSTOCK, *Pointe Saint-Charles*, 1941, huile sur panneau, 45 x 60 cm, Collection de l'artiste. (Photo: Service des activités culturelles, Ville de Montréal.)

pour autant que McInnes défende une conception de l'art comme propagande²¹ ou encore comme véhicule d'un message social. Mélanger l'art à la sociologie a toujours été dangereux, écrira-t-il²². Il reprochera même à deux artistes qu'il admire pourtant beaucoup, Fritz Brandtner et Paraskeva Clark (fig.3), d'avoir, dans certaines oeuvres, subordonné leurs possibilités d'expression plastique au message politique²³. Il reconnaît cependant qu'il puisse être intéressant de retrouver une certaine conscience sociale à travers des oeuvres, en autant qu'elle n'interfère d'aucune manière avec la "bonne peinture". C'est, dira-t-il, ce qu'arrivent à faire certains artistes américains²⁴ tout comme le peintre canadien Louis Muhlstock (fig.4) qu'il considère comme un des leaders du petit groupe de Montréal. Selon lui, le cas de cet artiste démontre que:

[...] it is possible to paint one's immediate environment to see forms and relationships from one's back window, and at the same time to paint well, and in a manner as fine and as native in this country as the most gnarled and twisted pine of the most jagged rock in the North Country.

Et il ajoute un peu plus loin ce qui est la base de sa conception de l'art:
[...] the purpose of art is not to "hold a mirror up to nature" and

thus, though evocative qualities may be very important, it is the inner structure of a work that is of primary importance²⁵.

Cet extrait d'un article de McInnes introduit ici deux aspects importants de sa pensée critique. Premièrement il dénonce l'acharnement à faire du paysage national le seul thème d'un art canadien. À celui-ci il oppose, malgré le peu de cas qu'il fait par ailleurs du sujet pictural, une "scène canadienne" contemporaine, une iconographie plus urbaine et plus près de la réalité quotidienne. Alors que A.Y. Jackson, éminent représentant du Groupe des Sept, déplorait que les jeunes peintres ne fassent plus que des fonds de cour, abandonnant ainsi les grands idéaux d'une peinture nationale²⁶, McInnes défend comme étant tout aussi "canadienne" la vie des villes²⁷ et retient pour sa série d'articles sur les "Artistes contemporains" publiée dans *The Canadian Forum* plusieurs peintres qui s'intéressent à la scène contemporaine.

Mais cette défense d'une nouvelle "scène canadienne" (terme employé sans doute par analogie avec l'"*American Scene*") ne conduit pas McInnes à prôner un nouveau sujet pictural national, comme cela se produit à la même époque aux États-Unis. Il n'aurait fait alors que déplacer la problématique du Groupe des Sept. En fait, et nous abordons ici le second aspect de cette pensée à laquelle nous introduisait la citation sur Muhlstock, McInnes conçoit d'abord et avant tout l'art comme un travail spécifique sur les relations formelles telles que le peintre les perçoit subjectivement.

Interest in the North or contemporary life are both meaningless unless they are used as a "pied à terre" for excursions into the realm of form. As John Lyman wrote recently in the *Montrealer*: "The talk of the Canadian Scene has gone sour. The real Canadian Scene is in the consciousness of Canadian painters, whatever the object of their thought²⁸.

Avec les peintres contemporains, écrit-il, l'intérêt s'est déplacé du sujet aux procédés ("matter to manner") et d'un procédé de groupe (allusion au Groupe des Sept) à un procédé individuel. Par contre, on l'a déjà souligné, McInnes n'est pas très favorable aux formes d'art qui tendent trop vers l'abstraction. Pour lui, l'expérience formelle et subjective de l'artiste est le produit de son environnement. Celui-ci doit nourrir l'artiste qui, s'il sait traduire son expérience et les sentiments que lui inspire cet environnement dans un travail formel bien organisé, pourra rejoindre sans difficulté le public et devenir alors une force vitale dans sa communauté²⁹. Cette manière de définir la pratique artistique comme une expérience à la fois de l'indi-

vidu et de son milieu nous renvoie, au-delà des conceptions qui avaient cours au sein du W.P.A., à celle défendue au XIX^e siècle par Émile Zola comme expression de la nature vue à travers un tempérament³⁰. En ce sens, McInnes, tout comme la plupart des peintres et critiques canadiens de cette époque, ne peut encore vraiment accepter l'abstraction comme une des formes d'expression possible de l'expérimentation subjective, puisque l'art doit aussi être une réinterprétation du milieu. En fait McInnes défend toujours, bien qu'il le secondarise, le sujet pictural figuratif. Mais contrairement à ce que prétend C. Hill³¹, ces "ambiguïtés" de la position artistique de McInnes ne sont pas que le symptôme de ses positions politiques. En effet, on l'a bien vu, même s'il prétend à une intégration sociale de l'art, jamais il n'endosse une conception de l'art comme véhicule d'un message social et encore moins comme instrument de propagande. En fait sa conception, comme celle de plusieurs de ses contemporains canadiens, est typique des conceptions de l'art qui marquèrent en général la période de transition entre l'art académique et le modernisme. Et si ces conceptions affirment en premier lieu la liberté d'expérimentation de l'artiste, la primauté de la recherche formelle sur le sujet pictural, elles n'en demeurent pas moins attachées encore au sujet figuratif. Elles vont cependant le chercher non plus dans la mythologie grecque ou la religion chrétienne, mais dans les thèmes de la vie moderne ou personnelle qui doivent être exprimés de manière subjective et originale. C'est cette conception que l'on retrouve chez plusieurs des individus qu'il était convenu de considérer dans les années trente comme "l'avant-garde" du monde artistique canadien.

Libéralisme démocratique et conception moderne du réalisme: une version francophone de la critique d'art progressiste?

La nature vue à travers un tempérament. C'est explicitement de Zola que se réclame J.-P. Lemieux dans les pages du journal *Le Jour*³² présentant en cela une conception de l'art semblable à celle défendue par G.C. McInnes.

Certes on ne saurait classer le journal *Le Jour* parmi les publications progressistes de gauche. Il est vrai qu'à priori le contexte clérical-nationaliste de l'époque ne favorisait pas le développement d'une intelligentsia québécoise de gauche, pas plus d'ailleurs que l'attitude des partis socialistes anglophones et leur incompréhension des problèmes spécifiques au Québec ne permettaient une liaison facile avec les canadiens francophones. On pourrait cependant arguer que se présenter ouvertement comme

défenseurs du libéralisme, du fédéralisme³³ et de l'ouverture à l'internationalisme ou comme détracteurs d'un provincialisme borné puisse paraître fort progressiste dans le Québec duplessiste d'alors. Ce n'est pas à ce titre que nous nous intéressons à cette publication mais parce que les conceptions esthétiques exprimées dans la plupart des articles sur l'art qui furent publiés durant les années trente se rapprochent des positions progressistes déjà présentées.

Bien sûr, ce n'est pas tant par une dénonciation du nationalisme du Groupe des Sept que s'amorce dans *Le Jour* la polémique pour une redéfinition de l'art que par une charge contre le régionalisme québécois à la représentation duquel on semble vouloir condamner les artistes³⁴.

Si les canadiens-français ont été si médiocres en lettres et en arts, écrit Jean-Charles Harvey, ce n'est pas par pénurie de talent, mais par l'absence de liberté. Ils ont été encarcannés.

Depuis cent ans ils ont subi un fascisme intellectuel qui les a annihilés³⁵.

Ce manque de liberté qui se reflète aussi dans la sclérose du système académique³⁶ est, selon Harvey, la cause première de la piètre qualité de nos oeuvres d'art.

Cette position sera d'ailleurs réaffirmée à la suite d'un article de Edouard La Doret qui au contraire attribue notre pauvreté artistique à l'absence de richesses nationales. Il note, fort pertinemment d'ailleurs, que ce fait oblige nos créateurs à être également fonctionnaires ou employés d'une compagnie ou d'une communauté religieuse pour gagner leur vie³⁷. Cette analyse économiste de la situation est cependant exceptionnelle; en règle générale, c'est surtout le manque de liberté qu'on rend principalement coupable de la pauvreté artistique du Québec.

Quant à la vision esthétique mise de l'avant dans les pages du journal, elle présente, tout comme celle de McInnes, mais aussi de John Lyman et Robert Ayre, les caractéristiques des débuts d'un questionnement moderne. C'est en effet l'expression libre de "l'intelligence" et de "l'émotion" du peintre qu'on valorise, le sujet peint étant assez secondarisé. Conséquemment, on remet aussi en question les procédés académiques: "l'art n'est pas photographique, écrit J.-C. Harvey, il ne vaut que par l'âme des choses [. . .]³⁸." Défendant Alfred Pellan, Jean-Paul Lemieux reprend les mêmes arguments. À propos d'une de ses toiles, il écrira en effet: "Ce n'est pas une photo ni une copie servile de la nature. Ce qu'on voit dans cette toile c'est l'émotion ressentie par le peintre [. . .] c'est sa sensibilité, son in-

telligence [. . .]³⁹." Cette ouverture aux courants de l'art moderne va jusqu'à la reconnaissance de Picasso dont Lemieux dit qu'il est un "géant de l'art contemporain". Avec beaucoup d'à-propos il souligne que:

Tous les décors de la vie d'aujourd'hui portent l'empreinte de ses recherches géniales. Il a découvert des mondes nouveaux, concrétisé une vision déconcertante des formes et des choses qui nous entourent, imagé les régions inconnues de la pensée humaine, et, finalement, il a construit une oeuvre qui caractérise pour ainsi dire le siècle où nous vivons⁴⁰.

Cependant Picasso semble être la frontière de ce qui est "acceptable" pour les auteurs du *Jour*. Aucun article n'y défendra durant la période des années trente l'abstraction non-figurative. Pourtant dans un article sur la peinture contemporaine, Lemieux reprenait une intéressante conception de l'art qui permettait d'en comprendre et d'en accepter l'évolution. Il y exposait en effet la thèse suivant laquelle:

la véritable oeuvre d'art symbolise l'époque où l'artiste a vécu [. . .], représente la culture de cette époque et les manifestations de l'esprit qui la dominent [. . .]; elle est l'image d'une civilisation et la synthèse des idées qui la distinguent des autres⁴¹.

C'est précisément cette théorie qui lui permet de se porter à la défense des oeuvres de Picasso et de Pellán comme représentatives de leur temps. Mais il rejette de façon radicale deux des produits de cette époque contemporaine, soit l'abstraction et le surréalisme dont il dit que:

C'est un art morbide et malsain, bien caractéristique de notre époque troublée, une recherche aiguë des images de la subconscience. Mentionnons encore l'art abstrait, dégénérescence du cubisme, combinaison de couleur pour la couleur et de la forme pour la forme, sans préoccupation du sujet traité.

Raffinement d'une société décadente⁴².

Il est curieux de constater comment le jugement moral vient dominer et "détourner" la compréhension qu'avait Lemieux de l'art comme produit de son époque. Mais en fait cette "incompréhension" ou plutôt ce refus de l'art abstrait ne renvoie pas, à notre avis, à un strict jugement moral, pas plus qu'elle ne renvoyait chez McInnes à une stricte position politique. Au contraire, elle est le symptôme d'une conception commune de la pratique artistique comme devant être fondamentalement "réaliste". Prétendre à la suite de Zola que la véritable expression artistique "c'est la nature vue à

travers un tempérament"⁴³ constitue une indication certaine du fait que, pour ces penseurs, le monde extérieur demeure et doit demeurer le référent nécessaire à toute oeuvre d'art, même s'il est réinterprété par le peintre. Et dans le cas de Lemieux cette compréhension de la "réalité" ne s'étend pas alors à la réalité intérieure revendiquée par le surréalisme. Lemieux ne prétend-il pas d'ailleurs que:

La peinture est l'art de créer des illusions sur une surface
[. . .] et que l'oeil du peintre [. . .] est un miroir intelligent qui reflète l'image changeante du monde des choses et les interprète sur la toile avec sa sensibilité et sa personnalité⁴⁴.

Il n'effectue donc pas la rupture qui permet le modernisme au sens formaliste du terme. S'il peut défendre Picasso et Pellán, c'est en définitive à titre de véritables "réalistes", c'est-à-dire de peintres qui offrent une interprétation contemporaine de la réalité.

Cette conception n'est pas l'apanage de Lemieux. On la retrouve aussi sous la plume de Jean-Louis Gagnon qui prend la peine de faire la distinction entre peinture naturaliste et peinture réaliste, cette dernière offrant une "traduction picturale des sentiments humains" qui peut cependant aller jusqu'à prendre "l'allure d'un masque fantaisiste sculpté par un poète du Bizarre⁴⁵." Jean Picard-Ledoux épouse aussi cette problématique du réalisme dans un article sur Pellán où il indique qu'il ne faut pas confondre objectivité et réalisme. Lui aussi utilise Pellán comme exemple du réalisme véritable:

Son réalisme [. . .] est limité par ce qu'il représente en tant qu'image, mais illimité par sa façon de l'exprimer, et cette façon peut aller aussi loin que possible dans l'abstraction, ou la déformation sans rien perdre de sa vérité [. . .]⁴⁶

Et c'est en ce sens, de conclure Picard-Ledoux, que Pellán est un peintre réaliste puisqu'il traduit sur le plan pictural le monde réel qui entoure l'homme.

On note donc dans les chroniques artistiques du journal *Le Jour* une ouverture à l'expérimentation formelle en autant que celle-ci continue à se référer au monde réel. Le tout se double d'une conception de l'artiste comme produit de son époque. On ne s'étonnera donc pas de constater un grand intérêt pour l'art américain et mexicain des années trente. On y voit à la fois un modèle d'intégration sociale de l'artiste et l'exemple de producteurs sachant allier un réalisme "personnel et puissant" à une entreprise de démocratisation de l'art et d'éducation sociale. Ainsi dans un article de

1938, Jean-Paul Lemieux, après avoir souligné l'envergure de la peinture mexicaine et américaine des Rivera, Orozco, Benton et Woods et leur façon d'interpréter et synthétiser "l'essence des choses", fait l'apologie des projets gouvernementaux de décoration des édifices publics. "Le gouvernement américain, écrit-il, en plus de donner du travail aux artistes, permet de faire oeuvre d'éducation auprès du public puisque celui-ci, en admirant les murales, apprend l'histoire de la science et de l'art⁴⁷."

La conception de l'art telle que défendue dans *Le Jour* ressemble donc bien à celle que l'on retrouve dans les articles de McInnes. Elle relève non seulement d'une lutte pour la reconnaissance de la liberté de l'artiste à l'expression subjective et à l'expérimentation formelle mais aussi d'une compréhension du rôle social de l'art comme travail d'interprétation et d'intervention dans le milieu, lequel ne peut cependant se réaliser à l'intérieur de formes abstraites. Une telle position est typique d'une démarche que l'on qualifierait de pré-moderniste (si l'on s'en tient à la définition greenbergienne du terme). Renvoyant aux problématiques propres à la modernité en Europe, au XIX^e siècle, elle n'en est pas moins traversée, dans le contexte spécifique d'une Amérique du Nord vivant une crise économique et sociale aiguë, par des questionnements sur la fonction sociale de l'artiste et sur la nature du monde actuel. Ceux-ci viennent s'ajouter aux ambiguïtés et aux hésitations propres à une inconfortable situation de transition entre l'académisme national stérile et le modernisme triomphant des années quarante.

L'art au service de la politique: la critique radicale

Les ambiguïtés dont nous avons parlé précédemment sont caractéristiques des gens qui s'interrogent aussi bien sur les révolutions formelles dans le champ de l'art que sur les révolutions sociales sans pour autant subordonner les premières aux secondes. Mais au Canada comme ailleurs s'expriment des positions plus "gauchistes" qui, rejetant en bloc ce qui de près ou de loin pouvait renvoyer aux théories de "l'art pour l'art", prônaient un art au service de la révolution.

De telles positions sont, on le devine, surtout le fait de la presse communiste, le *Daily Clarion* ou *New-Frontier*⁴⁸. Par contre on en trouve aussi quelques exemples dans des publications comme *Canadian Forum* où John Fairfax et Frank H. Underhill y défendent des positions assez radicales⁴⁹. Tous deux s'accordent pour reconnaître que dans la conjoncture actuelle où l'humanité ne semble avoir d'autre choix que le fascisme ou le so-

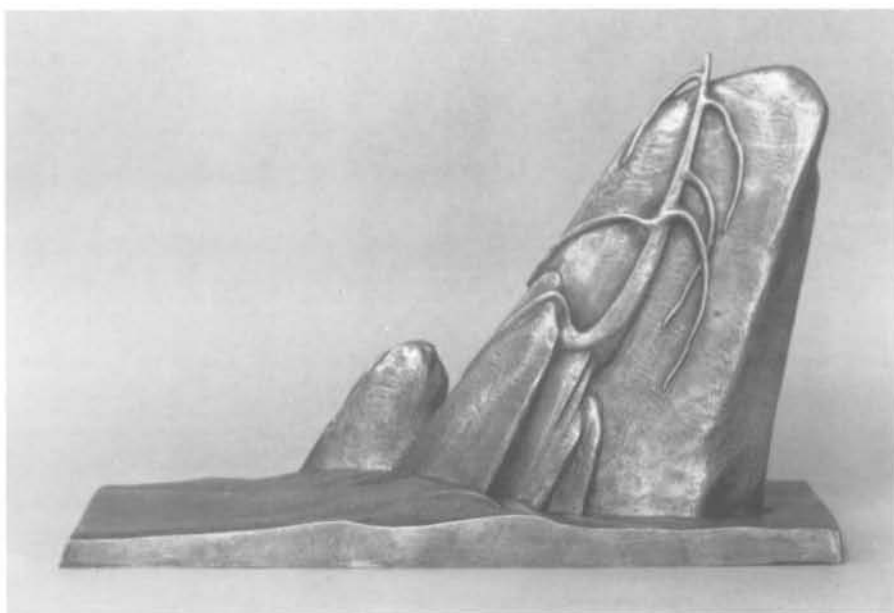


fig.5 Elizabeth Wyn WOOD, *Dead Tree*, 1929, aluminium moulé, 53 x 78 x 27,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada.)

cialisme, l'artiste doit devenir rouge ou mourir⁵⁰. Le temps de l'individualisme et de la tour d'ivoire est révolu. Underhill se désole conséquemment du fait que les artistes canadiens soient, contrairement à leurs confrères américains, si peu préoccupés par la dissolution de la civilisation qui se produit sous leurs yeux. Il déplore le fait qu'en cette année 1936 ceux-ci s'adonnent encore à leurs "ruminations rustiques"!

Il s'attire cependant une réponse virulente de la part d'Elizabeth Wyn Wood (fig.5), une sculpteure proche de ce Groupe des Sept qui représentait sans doute pour Underhill la quintessence même de la ruminant rustique canadienne⁵¹. Si la passion européenne pour la lutte des classes, écrit-elle, peut parfois produire un grand art, elle ne voit par contre pas pourquoi l'artiste canadien devrait peindre le prolétariat russe ou des châteaux en Espagne. Pour elle le Canada ne partage pas les problèmes de civilisation des pays européens; il ne connaît pas de réels problèmes de classe, de race, ni même de réaction, sauf au Québec. Même nos millionnaires sont de "chic types" (*fine fellows*) qu'on rencontre sur les sentiers du Grand Nord, qui ont leurs doutes et qui, s'ils ont la bonne fortune de trouver une mine ou deux, se la font confisquer par le gouvernement! Les artistes n'ont pas à se mêler de la crise économique. Selon elle, le vrai problème

est d'ordre spirituel et l'artiste ne peut contribuer à la régénérescence spirituelle qu'en allant se ressourcer sur les rochers et les rivages déserts du Bouclier pré-cambrien. La riposte est rapide. Elle se manifeste sous la forme d'un article "Come Out from Behind the Pre-Cambrian Shield"⁵², de Paraskeva Clark, artiste torontoise, amie de Norman Bethune, membre des comités d'aides à l'Espagne et plus tard à l'U.R.S.S. Pour sa part elle exhorte les artistes à sortir du monde irréel des rochers stériles et à s'identifier à la lutte de leurs frères humains; l'artiste doit s'imprégner de la vie qui l'entoure. Le rôle le plus exaltant qu'il puisse avoir est de défendre la civilisation et de travailler à son progrès.

En fait les positions de Fairfax et de Underhill rejoignent en grande partie celles exprimées dans une publication communiste, le *Daily Clarion*. Entre 1936 et 1939, les articles sur les questions culturelles ne sont pas légion à l'intérieur de ce quotidien et ceux concernant les arts visuels encore moins. Une fois exclus les articles sur le théâtre, la danse et l'action syndicale des artistes⁵³ (soit une vingtaine) il en reste à peu près autant sur les arts plastiques. La grande majorité ne sont que de courts entrefilets relatifs au W.P.A., aux murales d'artistes progressistes américains comme Rockwell Kent, à des expositions, à des oeuvres ou à des prix obtenus par des artistes torontois proches du Parti communiste canadien (P.C.C.) comme Nathan Petroff et Henry Orenstein. On trouve aussi quelques articles sur la culture en U.R.S.S. ou sur des artistes étrangers "modèles", comme le peintre américain et caricaturiste de *New-Masses* William Grooper, ou encore la communiste anglaise Felicia Browne, morte au front espagnol. On souligne d'ailleurs à propos de cette dernière, ce qui est caractéristique de l'aspect secondaire que semble avoir la fonction d'artiste au sein du parti, que: "it was not as an artist that she offered herself to the advance guard of the working class but as a comrade ready for whatever work there was to be done"⁵⁴.

Ce n'est qu'à travers quelques textes un peu plus "consistants" qu'on peut concevoir ce que pouvait être la ligne du parti en matière d'art visuel laquelle s'appuie principalement sur une interrogation au sujet de la fonction sociale de l'artiste. On déplore, un peu comme le faisait Underhill, qu'il y ait si peu de producteurs canadiens qui s'impliquent socialement et peignent pour des raisons plus vitales et plus fortes que celles d'ordre professionnel!⁵⁵ On leur oppose les modèles de l'artiste du Mexique, des États-Unis ou de la France du Front populaire qui renouent avec la grande tradition du XVIII^e siècle où les écrivains étaient aussi des hommes d'action,

étudiant dans la rue et non dans leur tour d'ivoire⁵⁶. Le *Daily Clarion* entreprend de dénoncer l'individualisme et la doctrine de "l'art pour l'art". Neil Stuart va même jusqu'à associer cette théorie à la soi-disant "décadence" de la France d'avant le Front populaire⁵⁷ et à celle de la société en général:

The doctrine of "Art for Art's sake" with its resultant divorce of the cultural from social life had caused art to fall into the arid wastes of unrealism, byzantism and fads whose sole useful purpose was to expose the uselessness and bankruptcy of the society which had produced it⁵⁸.

Dans un article sur les peintres Goya et Morrice on reprend aussi cette dénonciation de l'art pour l'art en opposant au peintre espagnol du XVIII^e siècle, Goya, le peintre canadien Morrice dont on fait un représentant de cette théorie [with] "no temperament, no philosophy, no attitude to humanity, no attitude to Nature⁵⁹." L'oeuvre de Goya, dont l'exposition qui est commentée dans l'article ne portait, soulignons-le, que sur ses gravures des *Désastres de la guerre*, est présentée comme celle d'un peintre socialement impliqué, à l'encontre de Morrice dont on espère qu'il n'aura pas d'influence sur les jeunes artistes! Par ailleurs on n'aborde jamais dans les pages du *Daily Clarion* la question de la production artistique en tant que telle! Quel intérêt reconnaît-on au travail formel? Si l'on annonce avec Jacques Duclos⁶⁰ que le socialisme permettra le développement d'une culture libérée de la commercialisation que la dictature économique du capitalisme lui impose, on ne sait trop dans quels termes sera conçue cette liberté. Quelle reconnaissance a-t-on réellement de la pratique artistique? Doit-elle obligatoirement s'en tenir au réalisme sous peine d'être accusée de tomber dans les pièges de "l'art pour l'art"? Ces questions, on l'a vu, étaient d'actualité à l'époque mais on n'y répondait guère dans le *Daily Clarion*.

Il semble assez évident que pour le P.C.C. la fonction d'artiste doit être subordonnée à la fonction militante. En tout cas le *post-mortem* de Felicia Browne ci-haut mentionné le laisse clairement entendre. L'artiste a un message social à transmettre et se "réfugier" dans des préoccupations d'ordre formel serait faillir à cette mission. Dans ce contexte il semble que la question de "révolutionnariser" l'art ne se pose pas pour les tenants de la révolution sociale. L'artiste n'est pas révolutionnaire par ses expériences formelles mais par son activité politique et le contenu narratif de ses oeuvres.

Il faut cependant noter que conséquemment à la ligne politique défendue par le P.C.C. durant les années trente, celui-ci faisait passer l'implication sociale de l'artiste par sa participation au front-uni anti-fasciste. Or concrètement cela a des effets assez positifs. En effet l'adoption de la politique du front-uni par le III^e Internationale communiste en 1935 eu pour conséquence de libéraliser un peu l'attitude des partis communistes occidentaux à l'égard des sociaux-démocrates, des libéraux progressistes et des intellectuels avec lesquels on espère créer ces fronts-unis. Au Canada l'ap-

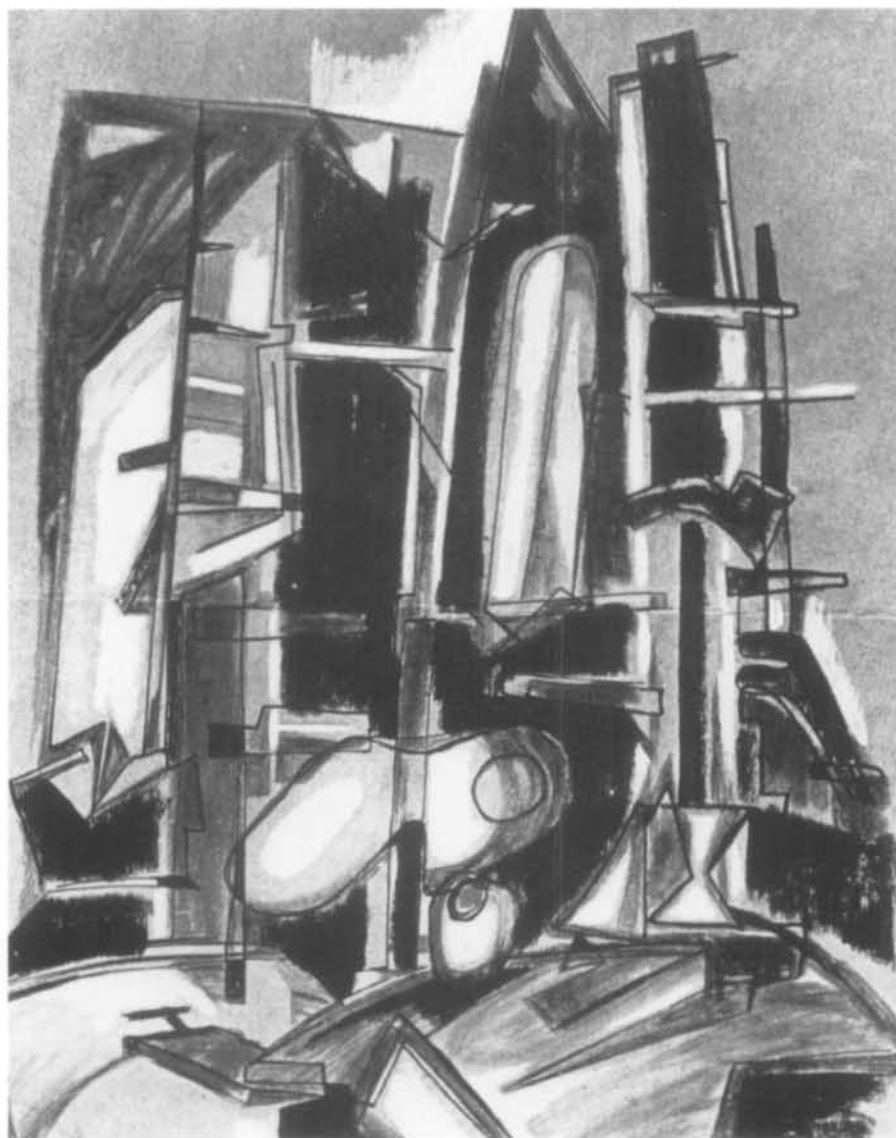


fig.6 Fritz BRANDTNER, *Abstraction*, 1932, encre, crayon de couleur et gouache sur papier, 65,8 x 49,5 cm, Agnes Etherington Art Centre. (Photo: Agnes Etherington Art Centre, Kingston.)

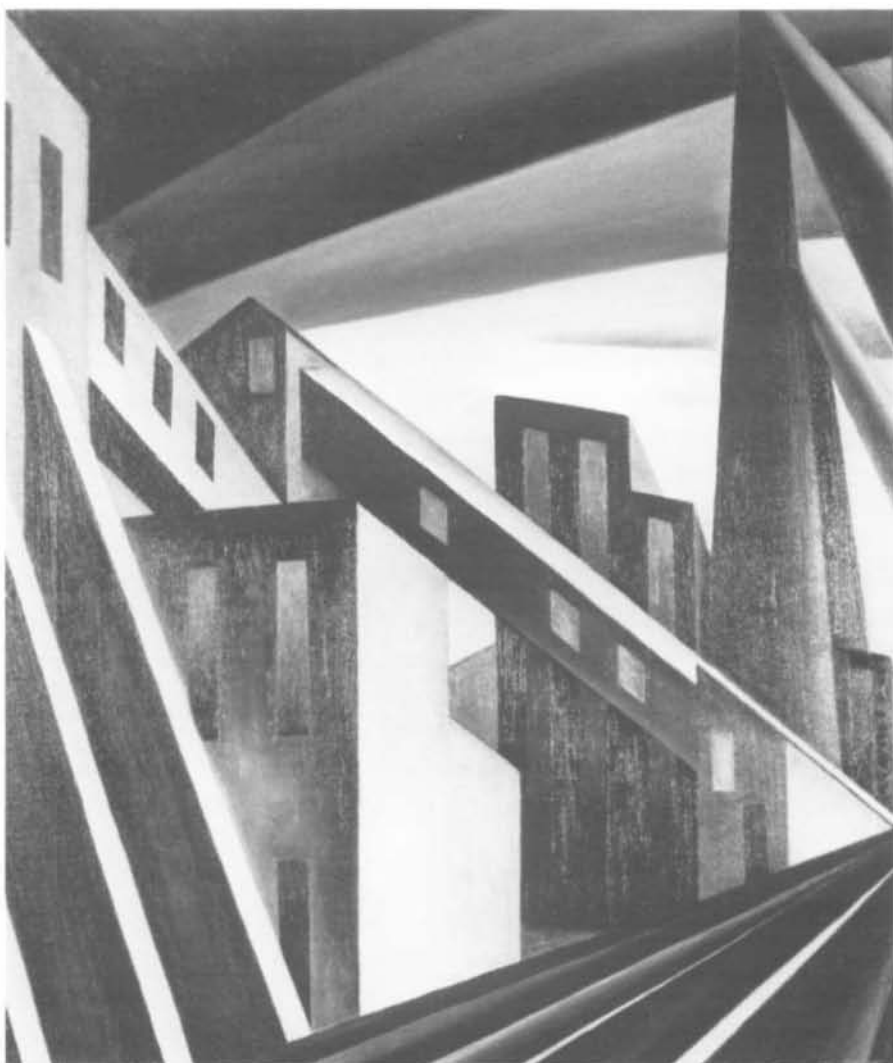


fig.7 **Marian SCOTT**, *Cement*, 1938-39, huile sur toile, 58,4 x 67,3 cm, Collection McGill University, Faculty of Law. (Photo: Simon Levin, *Annales d'histoire de l'art canadien*.)

plication de cette ligne politique a été, si l'on en croit certains commentateurs, interprétée de manière assez laxiste. Cela a permis à des artistes non-communistes et, qui plus est à l'avant-garde des recherches formelles (comme Fritz Brandtner [fig.6], Marian Scott [fig.7], Paraskeva Clark et Pegi Nicol Macleod), de participer eux-aussi à des comités d'aide à l'Espagne ou à l'U.R.S.S. et à des activités anti-fascistes sans avoir pour autant à adhérer à des positions de type réaliste socialiste comme d'autres artistes

plus proches du P.C.C., tels que Frederick B. Taylor (1906-) ou Leonard Hutchinson (1896-1980). On ne saurait cependant nier l'importance de l'action du Dr. Norman Bethune quant à cette implication des artistes non-communistes dans des activités patronnées par le P.C.C.⁶¹.

Les positions les plus gauchisantes sur l'art ne rejoignirent en définitive que peu de critiques et d'artistes canadiens. Les praticiens vécurent cependant le dilemme d'une recherche plastique menée la plupart du temps dans la solitude de l'atelier (conditions objectives qui les différencient de leurs confrères américains intégrés grâce aux projets gouvernementaux dans des structures de travail plus collectives) et d'un questionnement sur leur rôle au sein d'un monde en bouleversement. Leur art, tout comme les positions politiques qu'ils prirent, reflète cette ambivalence. En effet s'ils défendirent la plupart du temps des positions modernes en art, leurs réflexions plus politiques ou humanitaires les conduisirent souvent à s'impliquer dans des luttes anti-fascistes, dans des actions pour la démocratisation de l'art et dans des démarches auprès des autorités gouvernementales pour que celles-ci initient des projets similaires à ceux du W.P.A. américain. Ceux-ci ne se réaliseront pas évitant peut-être ainsi aux artistes canadiens les écueils de la création d'un réalisme social national tels que les confrontaient leurs confrères du Sud. En fait les seuls exemples importants que l'on ait de ce "genre" pictural sont le fait de tableaux réalisés durant la seconde guerre mondiale alors que le gouvernement fournira un certain appui aux artistes chargés d'illustrer non seulement les hauts faits du champ de bataille mais aussi, grâce en bonne partie aux pressions de F.B. Taylor, ceux de l'industrie de guerre. De là découle un corpus de représentations industrielles et ouvrières sans précédent dans l'histoire de la peinture canadienne qu'il faudra bien un jour analyser.

Mais ce type d'oeuvres est conjoncturel et il faut reconnaître que la production de la plupart des artistes réputés alors comme étant "progressistes" coïncide avec les positions exprimées par la critique d'art. Elle témoigne, au niveau des procédés picturaux de l'adhésion aux ruptures inaugurées par les Impressionnistes et développées, jusqu'au tout début du XX^e siècle par les divers tenants de la modernité en art sans qu'ils aillent, sauf exception, jusqu'à l'adhésion totale à l'abstraction. Traversés par ailleurs par des questionnements politiques et sociaux dont on trouve parfois l'écho dans le choix des sujets peints, ces artistes n'entendent cependant pas subordonner leur art à ces questionnements ni tenter de les réconcilier illusoirement dans le réalisme social. Bien au contraire, à l'instar des avant-

gardes européennes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, il le font avec d'autant moins de difficultés qu'ils voient dans la liberté de l'expression artistique un gage de la transformation du monde⁶².

C'est cependant du côté francophone et dans la période de l'après-guerre que va s'exprimer avec le plus d'éclat cette croyance au pouvoir transformateur et révolutionnaire de l'imaginaire artistique. Cependant *Refus Global* n'est pas une radicalisation des termes du débat. Il constitue, outre l'affirmation du rattrapage culturel des francophones, un déplacement de la problématique qui renvoya aux oubliettes les questions politiques telles qu'elles avaient été posées antérieurement et ce, malgré la polémique que les automatistes entretenirent avec le P.C.C. jusqu'en '54⁶³. De même ont été refoulées de notre si courte mémoire historique les prémisses de ces réflexions et pratiques de la modernité en art au profit de ce qui fut le triomphe du modernisme sur la scène québécoise. Si ce modernisme a trouvé son expression la plus pure dans la problématique plasticienne, cela ne doit plus occulter les origines d'un questionnement sur la modernité qui lui est bien antérieur.

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

Notes

Le présent article fait suite à la rédaction d'un texte: "Entre socialisme et modernisme: les peintres progressistes québécois dans les années trente et début quarante" devant être publié dans le cadre d'un ouvrage sur les communistes au Québec aux Éditions Nouvelle Optique et s'intitulant *Le droit de se taire. Les communistes au Québec*. Portant sur les pratiques progressistes en art durant les années trente, il met surtout l'accent sur les artistes progressistes, une question un peu mieux connue des historiens d'art depuis la publication d'ouvrages comme ceux de C. Hill sur la peinture canadienne des années trente, de H. Duffy et F.K. Smith sur Fritz Brandtner ou de M.E. MacLachlan sur Paraskeva Clark. Par ailleurs, la critique d'art y est assez superficiellement abordée. C'est pourquoi, alors même que les positions qu'elle développe ne manquent pas d'intérêt et jettent un éclairage nouveau sur la façon dont furent conçus, dans le champ de l'art canadien, les rapports entre art et politique, il nous semble intéressant de poursuivre ici, pour un public plus spécialisé, une analyse de la critique d'art des années trente.

¹ Sur la distinction que nous faisons entre modernité et modernisme voir notre compte rendu de l'exposition "Les Esthétiques modernes au Québec 1916-1946", *Annales de l'histoire de l'art canadien/The Journal of Canadian Art History*, vol. 6, no 2, 1982, pp. 234-237.

² Depuis quelques années des recherches ont été faites en ce sens. Outre les ouvrages de C. Hill, F.K. Smith, H. Duffy, etc. mentionnons de Jean-René OSTIGUY, *Les Esthétiques Modernes au Québec 1916-1946*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982.

³ De plus il ne faut pas oublier qu'au niveau de la gauche syndicale ou communiste les liens avec les États-Unis étaient très étroits; des revues culturelles comme *New-Masses* étaient très régulièrement lues par les intellectuels progressistes canadiens (voir à ce propos Libbie PARK, "Bethune as I knew him" in *Bethune the Montreal years, an informal portrait*, Toronto, James Lorimer and Company Publishers, 1978, p. 97.)

⁴ Pour une description plus complète de ces projets on référera entre autres à l'ouvrage de Marlene PARK et Gerald E. MARKOWITZ, *New Deal for Art*, Hamilton/New York, Gallery Association of N.Y. State Inc., 1977.

⁵ "From the obscurity of his own individualism the artist has emerged to see himself as a worker and to recognize his identity in the light of a worker producing art for the American people" cité par M. PARK, G. MARKOWITZ, *op. cit.*, p. 8.

⁶ George Biddle, artiste et confrère de classe de Roosevelt lui écrivait, en mai 1933, afin de l'inciter à créer des projets pour les artistes puisque ceux-ci se devaient, à l'instar des artistes mexicains, d'exprimer, avec la coopération du gouvernement, la "révolution sociale de notre pays", *Ibid.*, p. 4.

⁷ Ce retour massif au réalisme est présenté par Barbara ROSE dans *L'art américain depuis 1900*, Bruxelles, Collection Témoins et Témoignages, La Connaissance S.A., 1969, comme une réaction assez chauvine contre cet art moderne que l'on avait souvent tendance à qualifier "d'étranger" même si plusieurs artistes américains l'avaient pratiqué dans les années dix et vingt.

⁸ Rockwell Kent, cité par PARK et MARKOWITZ, *op. cit.*, p. 9.

⁹ Stuart Davis, *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ Lozowick, peintre précisionniste américain, défend ainsi le travail de formalisation et de géométrisation qu'il effectue dans ses représentations urbaines: "The American worker inevitably lives and works with cities and machines. But instead of portraying the apocalyptic city of the German expressionist or the mad and inhuman city of the Italian futurist, the American revolutionary artist pictures more as a prognostication than as a fact. He departs from realistic appearance and paints the city as a product of rationalization and economy which must prove allies of the working class in the building of socialism. The revolutionary artists are gradually working toward the acquisition of a synthetic style. They insist on the highest technical quality, not however at the expense of the message but only as something that can best help the effective delivery of that message. They have profited by the experiments in the art of the last twenty-five years. Thus they utilize the clear cut laconic precision of certain younger artists; they take liberties with natural appearance whenever their theme requires it. They strive toward a style which must develop and mature as the revolutionary movement grows." Cité par Dickran TASHJIAN, *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*, New-York, The Whitney Museum of American Art and the University of California Press, 1978, p. 87.

Quant à Stuart Davis il défend ainsi l'art abstrait dont il est un des plus intéressants représentants: "What is Abstract art? [. . .] It changes, moves, and grows like any other living organism. [. . .] Art is not and never was a mirror reflection of nature [. . .] therefore in our efforts to express our understanding of nature we will always bear in mind the limitation of our medium expression. Our pictures will be expressions which are parallel to nature and parallel lines never meet. [. . .] A Painting is a two-dimensional plane surface and the process of making a painting is the act of defining two-dimensional space on that surface [. . .]" New-York, Praeger, 1975, pp. 101-102. (Souligné par nous.)

¹¹ "Why should an American artist today be expected to be oblivious to European thought when Europe is a hundred times closer to us than it ever was before? [. . .] If a Norwegian has the most interesting theory of atomic physics do American scientists make a bonfire of his works on the campus? Hardly. If Darwin says that the species evolved, do American educators try to keep one hundred percent Americans from hearing it? Yes, they do in Tennessee [. . .] (1930) I did not spring into the world fully equipped to paint the kind of pictures I want to paint. It was therefore necessary to ask people for advice [. . .] Chief among those were Aubrey Beardsley, Toulouse-Lautrec, Fernand Léger and Picasso. [. . .] Why one should be penalized for a Picasso influence and not for a Rembrandt or a Renoir influence I can't understand. (1930) I paint what I see in America, in other words, I paint the

American scene. [...] But I use [...] some of the methods of Modern French painting which I consider to have universal validity." (1940) (Souligné par nous.) Davis, in Herschel CHIPP, *Theories of Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 1968, pp. 521-24.

¹² Pour plus d'information sur la conférence de Kingston on pourra entre autres se référer à l'ouvrage de Francis K. SMITH, *André Biéler an Artist's Life and Time*, Toronto/Vancouver, Merritt Publishing Company Limited, 1980.

¹³ Barry LORD, *The History of Painting in Canada, Towards A People's Art*, Toronto, N.C. Press, 1979. Cette rare tentative de faire une histoire marxiste de l'art canadien ne peut cependant être citée comme modèle, l'analyse y étant malheureusement extrêmement limitée, mécanique et dogmatique.

¹⁴ Margaret F.R. DAVIDSON, "A new approach to the Group of Seven", *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, Nov. 1969, vol. IV, no 4, pp. 9-16.

¹⁵ Voir entre autres Tim BUCK, *Thirty years 1922-1952, the story of the Communist Movement in Canada*, Toronto, Progress Books, 1952, particulièrement le chap. I où il est question de la lutte pour la "Canadian Independence".

¹⁶ On pense à des artistes comme Marian Scott, Fritz Brandtner, André Biéler, Louis Muhlstock, etc. Dans la même veine il mettra aussi de l'avant les artistes torontoises Paraskeva Clark et Pegi Nicol, le peintre des Maritimes Miller Brittain, pour ne citer que ceux-là. On référera entre autres à la série d'articles qu'il publie en 1937 dans *The Canadian Forum* sur une dizaine de "Contemporary Canadian Artists".

¹⁷ Il ne faut pas oublier l'influence importante sur cette question du peintre et critique John Lyman qui a, le premier, entrepris une lutte systématique contre ce nationalisme artistique. G. McInnes le cite à plusieurs reprises dans ses articles.

¹⁸ "World of Art", *Saturday Night*, Oct. 27, 1936. À propos de couverture d'exposition sur l'art soviétique au Canada il faut aussi aller lire l'amusant article de Robert AYRE "Soviet Art Comes to Canada" dans *The Canadian Forum*, August 1935, vol. XV, no 177, pp. 320 et 343. Il couvre cette fois une exposition qui s'est tenue à Montréal et qui n'a sans doute pas été sans susciter des oppositions puisqu'il débute par une longue et ironique introduction "rassurant" les craintifs. La rue St-Jacques est toujours intacte, y écrit-il, l'exposition ne nous a pas convaincue de renverser Bennet, et le maire Camilien Houde trône toujours comme un poulet dans son aspic! Il trouve par ailleurs l'exposition assez intéressante d'autant que la révolution a dépassé, dit-il, cette période de gauchisme religieux "eyes front, quick march, left, left, left, left [...]". Parmi les autres critiques de l'époque il faut aussi mentionner Walter Abell dont il faudrait analyser les articles.

¹⁹ Voir "Contemporary Canadian Artist no 3... Charles F. Comfort", *Canadian Forum*, vol. XVII, no 195, April 1937, p. 18.

²⁰ "World of Art", *loc. cit.*, 27 octobre 1936.

²¹ Ce qui, pour certains communistes du W.P.A. et pour certains muralistes mexicains comme Rivera, allait de soi.

²² "World of Art", *loc. cit.*, on référera aussi à son article du 11 mai 1939 dans *Saturday Night*, "Light Hearted Seriousness", où il exprime son exaspération face à ceux qui tentent absolument de mettre dans leurs oeuvres la "chanson" de la conscience sociale.

²³ "In his painting as in thought, Mr. Brandtner is definitely of the left, but his appeal is most cogent when he is not pre-occupied with propaganda. Many of his anti-war pictures fail esthetically through too much insistence on the social message they are intended to convey, and, personally, I know of very few instances in which art and propaganda have been successfully fused." "World of Art", *Saturday Night*, March 17, 1936. À propos de P. Clark il dit qu'en tant qu'artiste ses oeuvres sont sensibles et sincères mais "by insisting on her plastically extraneous message, she forces herself to speak in italics which is not an artist way to secure emphasis".

²⁴ Bien qu'il soit loin d'admirer tous les artistes américains. Partageant plusieurs idéaux du W.P.A., il dénonce toutefois l'"over-aggressive social consciousness" de certains américains. Il ajoute "this is all right as long as it doesn't interfere with good painting". "Art and Artists", "Canadian Versus American", *Saturday Night*, February 10, 1940.

²⁵ "World of Art", *Saturday Night*, October 27, 1936.

²⁶ A.Y. Jackson écrivait alors: "La perspective internationaliste, voilà ce qui compte [...]" certaines

personnes, indifférentes à leur patrie, ont tendance à déprécier le mouvement canadien: on en arrive ainsi à une sorte de mépris pour tout ce qui rappelle notre pays, à un tel point que les jeunes d'ici *ne se sentent même plus attirés par l'immensité du Grand Nord*. Ils peignent des natures mortes et les *fonds de cour* [. . .]. Cité par C. HILL, *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, p. 26. (Souligné par nous.)

²⁷ On pourrait entre autres ajouter à l'extrait déjà cité sur L. Muhlstock celui écrit à propos de l'Experimental Art Group de Toronto (*Saturday Night*, March 19, 1938, p. 12) qui traite de la "scène contemporaine". "Subject matter is only a small part of painting as a whole, but it is interesting to see new angles on the Canadian scene. Our city life has so far lacked".

²⁸ "World of Art", *Saturday Night*, April 23, 1938, p. 12. Soulignons ici la référence qui est faite à John Lyman. Ce dernier n'a pas été sans influencer McInnes qui le reconnaît par les occasionnelles citations qu'il fait des écrits de Lyman. Il y a cependant quelques différences entre la pensée critique des deux hommes qui se rejoignent pourtant sur plusieurs plans. Le souci de McInnes d'intégrer à l'intérieur de ses réflexions sur l'art ses préoccupations sur la fonction sociale de l'artiste et sur l'interaction positive qu'il doit entretenir avec son milieu l'amène à s'intéresser, plus que Lyman, à la question du sujet de même qu'à celle de l'art engagé. Mais comme Lyman, il maintient toujours le souci de la dimension proprement picturale de l'oeuvre, sans tomber dans les pièges du réalisme socialiste.

²⁹ Voir entre autres "World of Art", *Saturday Night*, May 14, 1938, p. 21; "Upswing in Art has Come?", *Saturday Night*, November 4, 1939; "World of Art", *Saturday Night*, June 25, 1938, p. 8.

³⁰ "Une oeuvre d'art est un coin de la création vue à travers un tempérament", formule que l'on retrouve pour la première fois dans le recueil *Proud'hon et Courbet* édité en juin 1866 et également publié dans *Le Figaro* du 27 mai de la même année. Sur le concept de nature et sur la question du rapport entre réalité et tempérament dans la pensée critique de Zola, le lecteur pourra se référer au texte de Gaëtan Picon, "Zola et ses peintres", introduction de l'anthologie des textes de Zola, *Le bon combat, de Courbet aux impressionnistes*, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1974.

³¹ C. HILL, *op. cit.*, p. 10. "C'est ainsi que les tendances sociales de McInnes l'amènent à s'intéresser particulièrement à un art d'une portée politique et l'empêchent en même temps de priser l'art abstrait".

³² J.-P. LEMIEUX, "Aperçu sur la Peinture Contemporaine", *Le Jour*, 18 juin 1938, p. 2. *Le Jour* commence à paraître le 16 septembre 1937 et sera publié jusqu'au 26 juin 1946.

³³ Alors que la loi du cadenas et plusieurs autres politiques réactionnaires du régime duplessiste amenaient les intellectuels anglo-canadiens à le traiter de "fasciste" (il n'est pour s'en convaincre qu'à lire les pages politiques du *Canadian Forum*), il va de soi que son projet nationaliste n'est pas vu du meilleur oeil. De plus, avec la montée d'Hitler et de Mussolini, le nationalisme est loin d'être considéré comme potentiellement progressiste. C'est au contraire le fédéralisme qui à cette époque, apparaît comme le garant des libertés démocratiques. D'ailleurs, les positions du journal *Le Jour* avaient dû paraître suspectes puisque, si l'on en croit Jean-Charles HARVEY ("Un peu de franchise et de courage", *Le Jour*, 16 septembre 1937, p. 1) "Des semaines avant de naître il (le journal) a eu ses détracteurs. [. . .] Les uns le donnait [. . .] pour une fondation juive, d'autres pour une feuille de propagande révolutionnaire ou même communiste [. . .]".

³⁴ Selon Hugues BERGERET, "Point de vue", *Le Jour*, 19 février 1938, p. 2, le régionalisme est une spécialité dans laquelle l'humaniste étouffe vite.

³⁵ J.-C. HARVEY, "En lettre, en art, être libre ou ne pas être", *Le Jour*, 23 octobre 1937, p. 3.

³⁶ Sur la question du Salon du printemps, de Charles Maillard et de l'École des Beaux-Arts voir Émile-Charles HAMEL, "Le cinquante-cinquième Salon du Printemps", *Le Jour*, 2 avril 1938, p. 3, Paul RIVERIN, "Écoliers ou professionnels?", *Le Jour*, 30 avril 1938, p. 3, Jean-Charles HARVEY, "Les bourses d'Europe et M. Maillard", *Le Jour*, 28 mai 1938, p. 4.

³⁷ Edouard LA DORET, "Un peuple pauvre est un peuple sans art", *Le Jour*, 2 avril 1938, p. 4. Émile-Charles HAMEL dans "Les inédits", *Le Jour*, 9 avril 1938, p. 2, lui répond indirectement puisqu'après avoir réclamé l'aide de l'État et de l'initiative privée pour les artistes il revendique "la liberté dans le choix et dans le traitement de son sujet, et l'on obtiendra des oeuvres de meilleure qualité".

³⁸ J.-C. HARVEY, "Le pire obstacle de l'art canadien", *Le Jour*, 26 mars 1938, p. 2.

³⁹ J.-P. LEMIEUX, "Notes sur quelques toiles de Pellán", *Le Jour*, 14 mai 1938, p. 3. En fait la dé-

fense de Pellan a commencé dès 1937 dans un article signé ALCESTE, "Un grand peintre: Alfred Pellan", *Le Jour*, 18 décembre 1937, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ J.-P. LEMIEUX, "Aperçu sur la Peinture Contemporaine", *Le Jour*, 18 juin 1938, p. 2.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Jean-Louis GAGNON, "La peinture à Québec", *Le Jour*, 3 décembre 1938, p. 2.

⁴⁶ Jean PICART-LEDOUX, "Un jeune peintre: Pellan", *Le Jour*, 14 janvier 1939, p. 3.

⁴⁷ Voir Jean-Paul LEMIEUX, "La peinture chez les Canadiens français", *Le Jour*, 16 juillet 1938, p. 3.

⁴⁸ Deux périodiques publiés à Toronto. L'organe montréalais du P.C.C. au Québec dans les années trente, *Clarté*, n'avait pas de chronique sur l'art. Quand il y est question de "peinture", c'est pour couvrir une grève de peintre en BÂTIMENTS!!

⁴⁹ John FAIRFAX, "Art for Man's Sake", *Canadian Forum*, vol. XVI, no. 187, August 1936, pp. 23-24; Frank J. UNDERHILL, "The Season's New Books", *Canadian Forum*, vol. XVI, no 191, December 1936, pp. 27-28. Le titre de Fairfax "Art for Man's Sake" est à comprendre d'entrée de jeu comme une prise de position contre le "Art for Art's Sake", contre la doctrine de "l'art pour l'art" qui sous-tendait, depuis la fin du XIX^e siècle, une bonne partie du développement de l'art moderne et qui marque sa tendance à l'autonomisation. Il faut aussi remarquer que si cette question de l'engagement est surtout posée dans ces articles à propos de la littérature, elle ne peut l'être au niveau de la peinture sans soulever encore plus de débats. En effet le modernisme en art visuel exige que celui-ci se dégage précisément de la littérature, de la "théâtralité", c'est-à-dire du sujet pictural narratif pour travailler plutôt sur les composants formels spécifiques à son médium.

⁵⁰ "Red or dead" selon l'expression de Underhill, "servir son époque ou voir sa fonction disparaître comme inutile", selon celle de Fairfax.

⁵¹ E. Wyn WOOD, "Art and the Pre-Cambrian Shield", *Canadian Forum*, vol. XVI, no 193, February 1937, pp. 13-15.

⁵² CLARKE (sic) Paraskeva, "Come Out from Behind the Pre-Cambrian Shield", *New-Frontier*, T. I, no 12, April 1937, pp. 16-17.

⁵³ On rapporte par exemple le 7 septembre 1938 (vol. XVI, p. 4) une demande faite par l'Artists' Union de Montréal au T.L.C.C. pour que soit présentée au gouvernement une requête demandant la création de projets fédéraux qui emploieraient de jeunes artistes à la décoration des édifices publics. Inutile de rappeler que cette requête dut être inspirée par ce qui existait déjà aux États-Unis.

⁵⁴ Anna BELL, "Felicia Browne, A tribute to People's Artist", *Daily Clarion*, Nov. 21, 1936, vol. XV, p. 3. On serait tenté d'ajouter ici que la fonction d'artiste en tant que telle, n'est pas et ne fut pas toujours aisée à faire reconnaître au sein des partis communistes.

⁵⁵ Voir B.F. "Goya and Morrice", *Daily Clarion*, Jan. 17, 1938, vol. XVI, p. 2. "Here artists chiefly paint pictures because they have to get into habit, private or professional, of painting pictures. Not for any stronger or more vital reason. [...] And art can't go on like that, only the appearance of art can go on. Not the real thing."

⁵⁶ Neil STUART, "Where do you stand? Teachers, Doctors, Artists", *Daily Clarion*, Dec. 23, 1936, vol. XV, p. 4.

⁵⁷ Rappelons par ailleurs qu'au Québec des critiques conservateurs s'empressèrent d'associer l'art moderne au communisme! Voir en particulier René BERGERON, *Art et bolchévisme*, Montréal, Fides, 1946.

⁵⁸ Neil STUART, *loc. cit.*, p. 4.

⁵⁹ "Goya et Morrice", *loc. cit.*, p. 2. L'Art Gallery de Toronto présentait, en même temps, des expositions de ces deux peintres.

⁶⁰ B.F., "French Leader Shows True Communist Approach to Culture", *Daily Clarion*, June 16, 1939, vol. XVIII, p. 7.

⁶¹ Voir les différentes biographies ou ouvrages sur N. Bethune, entre autres, celui déjà mentionné à la note 3.

⁶² Sur ces questions voir la dernière section de notre texte "Entre socialisme et modernisme [...]", à paraître.

⁶³ On y fait allusion dans les ouvrages de F.-M. GAGNON ou dans celui de A.-G. BOURASSA sur le *Surréalisme et la littérature québécoise*, Montréal, Éditions l'Étincelle, 1977. Marcel SAINT-PIERRE en fait aussi le sujet d'un article à paraître dans *Le droit de se taire* [. . .]. Quant aux positions de Borduas sur les muralistes mexicains, les artistes américains et canadiens "engagés politiquement" elles sont claires: il est contre, préférant, écrira-t-il, aux oeuvres conçues comme "expression d'une anxiété d'ordre social immédiate", celles qui donnent la "fortifiante impression de jamais vu qui seule peut nous enrichir", F.-M. GAGNON, *Paul-Émile Borduas, biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 209.

MODERNITY AND THE SOCIAL CONSCIENCE: PROGRESSIVE ART CRITICISM IN THE 1930's

The 1930's in Canada witnessed a pronounced interest in European modernism in art that corresponded with intensified criticism of the Group of Seven and artistic nationalism, particularly in Montréal. Concurrently, an economic crisis encouraged some artists and critics to reflect on the social function of the artist and the ways in which art could be adapted to the service of a new and better world. These factors combined to create an interest in such American government programs as the WPA/FAP (Works Progress Administration's Federal Art Projects), and in the debates about the democratization of art which surrounded them. This article analyzes three typical examples of progressive positions in art criticism from this period: that taken by Graham C. McInnes in his articles in *Saturday Night* and the *Canadian Forum*, the stance advanced in the newspaper *Le Jour*, and the art criticism published in the *Daily Clarion*.

The *Canadian Forum*, which had ties to the Commonwealth Cooperative Federation (CCF), underwent a change in editorial policy in 1935. Although McInnes denounced attempts to make subject matter the criterion for judging works of art and so rejected the use of art for political propaganda or promoting social messages, he also deplored extreme abstraction. His definition of art as a unique practice with its own formal requirements was tempered by a belief that art must be a vital force within the community, retaining close links with the milieu from which it was derived. The result was a conception of art similar to that of Émile Zola, who had held that art must be a transcription of reality, but a reality filtered through the subjective temperament of the individual artist. In a similar vein, the democratic liberalism of *Le Jour*, a Montréal daily, resulted in articles of art criticism that denounced regionalism and nationalism, and embraced most European and American modernist approaches to realism. This outlook advocated the art of Picasso, but rejected abstractionism. The most extreme of the three positions was represented primarily by the art criticism published in the *Daily Clarion*, the organ of the Communist Party of Canada. Articles in this publication adopted an extreme left-wing stance in which art was expected to promote radical anti-fascism.

The most leftist positions, however, were rarely espoused by Canadian artists or critics, whose works and articles usually reflected an ambiguity resulting from their attempts to reconcile their socialist sympathies, which encouraged the democratization of art, with a more modernist approach to the appearance and values of art.

Translation: Arlette Francière Beissel
Brian Foss