Document généré le 19 sept. 2024 07:26

Vie des arts

Vie des arts

Le modernisme au Québec en 1910 et en 1930

Esthétiques modernes au Québec, 1916-1946 : Galerie Nationale du Canada, Ottawa, du 16 avril au 13 juin 1982; Musée de Windsor, du 1er juillet au 15 août 1982; Musée du Québec, Québec, du 12 janvier au 27 février 1983

Jean-René Ostiguy

Volume 27, numéro 107, été 1982

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54440ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Ostiguy, J.-R. (1982). Compte rendu de [Le modernisme au Québec en 1910 et en 1930 / *Esthétiques modernes au Québec, 1916-1946* : Galerie Nationale du Canada, Ottawa, du 16 avril au 13 juin 1982; Musée de Windsor, du 1er juillet au 15 août 1982; Musée du Québec, Québec, du 12 janvier au 27 février 1983]. *Vie des arts*, *27*(107), 42–45.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LE MODERNISME AU QUÉBEC EN 1910 ET EN 1930

Jean-René OSTIGUY

Un jalon capital vers une meilleure compréhension de l'histoire de l'art au Canada vient d'être franchi. En analysant comment le rejet de la tradition picturale s'est effectué au Québec, l'exposition Esthétiques modernes au Québec, 1916-1946, organisée par la Galerie Nationale du Canada, permet de dégager les tendances de l'époque et de rendre justice aux artistes qui les ont exprimées.

Jusqu'à tout récemment, la majorité des historiens de l'art canadien qui ont écrit sur le début du 20e siècle n'ont pu expliquer les nouvelles tendances des années 1910, ou encore, celles des années 1930, qu'en relation avec un phénomène d'importance majeure, celui de la naissance et du déclin du célèbre Groupe des Sept, de Toronto. De même, l'étude des années quarante n'a été faite, le plus souvent, qu'en fonction de cet autre rassemblement montréalais d'artistes connu sous le nom d'Automatisme. Captivée par l'unité de ces groupes exclusifs, l'histoire a bien souvent négligé de considérer en elles-mêmes de nombreuses manifestations qui s'y rattachent. En conséquence, une compréhension plus globale de la réponse des artistes canadiens aux besoins nouveaux du 20e siècle reste difficile encore aujourd'hui. Si le concept de modernité se détecte dès le début du siècle nouveau, les formes qui l'expriment sont multiples et variées. Eles sont changeantes et non sans rapport les unes avec les autres[1].

Il importe de déterminer l'univers plastique des principaux artistes peintres et sculpteurs du début du siècle au moment où un certain vocabulaire critique du jour voudrait déjà faire basculer la modernité dans l'histoire. Si nous entrons véritablement dans une phase postmoderne, dirions-nous que le modernisme a duré au Québec de 1940 à 1980? Le concept de modernité, ce rejet de la tradition, doublé d'une constante échappée vers l'avenir sous forme d'autocritique, a-t-il été compris ici comme en Europe dès le début du siècle? Un sentiment nouveau s'esquisse fort lentement chez les artistes canadiens à compter de 1910, au lendemain d'une célèbre exposition d'art français à l'Art Association de Montréal. A cette date, on le sait, James Wilson Morrice et Suzor-Coté, entre autres, ont déjà plus ou moins changé d'orientation. Qu'en était-il des artistes plus jeunes?

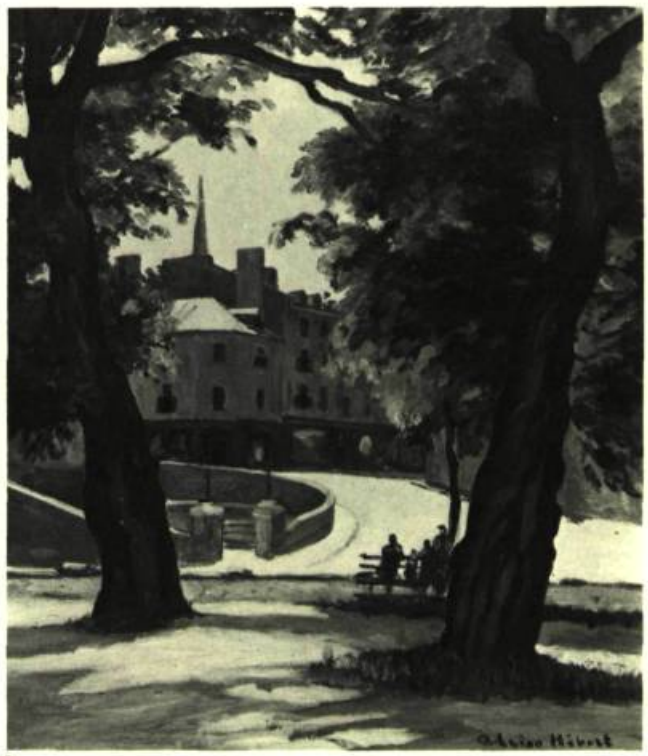
En 1913, un critique montréalais se prononce clairement sur le sujet en dépit de flagrantes erreurs de jugement concernant le Fauvisme parisien[2]. Résumant ce qu'il estime constituer les meilleurs envois au Salon de Printemps à l'Art Association de Montréal, S. Morgan Powell écrit: «On se souviendra du trentième salon du printemps comme de celui qui marque en net abandon de la vieille routine, des styles anciens et des vieilles traditions»[3].

Sans doute, l'auteur réserve-t-il ses plus grands éloges pour Maurice Cullen et Suzor-Coté dont les liens avec le Canadian Art Club de Toronto lui sont alors connus, mais il n'oublie pas

1

de noter comment une récente exposition montréalaise de tableaux impressionnistes[4] a bel et bien éperonné bon nombre de jeunes talents. C'est ainsi qu'il accorde des louanges à A.Y. Jackson, Arthur Rosaire, Wilkie Kilgour, Randolph Hewton, Frederick Hutchison et Charles Simpson. Ce choix d'artistes paraît d'autant plus surprenant aujourd'hui que William Clapp, Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert, Edwin Holgate, Clarence Gagnon et John Lyman figuraient également dans l'exposition. Il faut penser que ces derniers n'étaient probablement pas représentés par leurs meilleures œuvres car nous savons aujourd'hui que leurs travaux montraient souvent, à l'époque, les signes d'une ferme volonté de renouvellement de la peinture. L'article comporte sûrement de grandes faiblesses. Celle, entre autres, de l'omission des noms de James Wilson Morrice et d'Ozias Leduc, effectivement représentés par de bonnes toiles dans l'exposition. Cependant, il comporte l'avantage d'annoncer un réel besoin de nouveauté.

La principale limite de l'article demeure toutefois le peu de précisions apportées au chapitre des mouvements collectifs permettant cette nouvelle peinture. Morgan Powell fait allusion à l'importance grandissante du paysage canadien. Il ne précise pas suffisamment l'origine de ce mouvement et oublie de dire que sa force lui vient d'artistes et de critiques torontois évoluant dans le milieu du Canadian Art Club, tout comme dans celui de l'Arts & Letters Club de la même ville. Et il ignore totalement



3

2

1. Henri HÉBERT
L'Amour et la femme, 1924.
Bas-relief en ciment-plâtre pour le jardin de la première résidence d'Ernest Cormier, rue Saint-Urbain.
Coll. particulière, Montréal.
(Phot. Archives de la Galerie Nationale du Canada)

2. Dans le jardin d'Ernest Cormier, rue Saint-Urbain. De g. à dr.: au premier rang, Clotilde Perron, Henri Hébert, Ernest Cormier; au second rang, Fernand Préfontaine et Adrien Hébert.

3. Adrien HÉBERT
Parc Montmorency, Québec, v. 1939.
Huile sur toile; 84 cm x 69,4.

les groupes actifs dans le milieu francophone montréalais. Entre autres, les réunions des écrivains et des artistes amis de Fernand Préfontaine doivent être mieux étudiées aujourd'hui pour comprendre la modernité des créateurs de l'époque. Ces réunions amicales, qui précèdent d'au moins quatre années la fondation de la revue artistique et littéraire *Le Nigog* en 1918, tout mal connues qu'elles soient, éclairent sans doute le sens de certaines toiles et sculptures parmi les plus audacieuses du temps.

Il paraît certain que les activités des amis de l'amateur d'art Préfontaine connaissent un rayonnement considérable dès 1916. Par exemple, à l'occasion de l'exposition Ozias Leduc à la Bibliothèque Saint-Sulpice, puis, à celle des deux frères Hébert au même endroit, Robert de Roquebrune écrit l'introduction au catalogue de la première et Fernand Préfontaine prête son grand tableau, *Soleil couchant*, pour la seconde. Bien sûr, les idées que l'on discute dans ce milieu tournent encore autour du Symbolisme et de l'Art nouveau. Mais, en peu de temps, les livraisons de la revue *Le Nigog* témoignent d'une évolution marquée. Il faut parfois lire entre les lignes de ces écrits succincts, et on peut assez facilement découvrir qu'on y discute tout de même d'architecture moderne, de sujets canadiens et de sujets dits universels. Enfin, on y publie un article sur Cézanne!

S'inspirant de ses visites mensuelles à divers ateliers d'artistes québécois pour le compte de *La Revue populaire*, le critique d'art Jean Chauvin publie un livre intitulé *Ateliers*, en 1928. Il entend ainsi éclairer le public sur l'état de la peinture canadienne et sur «ses tendances les plus prononcées». Bien souvent, en effet, les ateliers, mieux que les musées, les galeries, les salons ou les revues d'art, peuvent renseigner efficacement sur l'ambiance d'une pensée plastique. Depuis plusieurs années déjà, Jean Chauvin, bien avant la rédaction de ses articles, s'était lié d'amitié avec les deux frères Hébert, Henri et Adrien, ce qui lui permettait de connaître les liens secrets entre l'art de ces derniers et celui de leurs amis les plus intimes, dont Ernest Cormier. Une photographie ancienne, que l'on daterait volontiers de 1919, confirme l'intimité des relations entre ces artistes. Elle montre Ernest Cormier dans le jardin de son premier atelier en compagnie de Clothilde Perron, Henri Hébert, Adrien Hébert et Fernand Préfontaine.

4. Marc-Aurèle FORTIN
Sainte-Rose en automne, v. 1925.
Huile sur toile; 54 cm 8 x 85,2.

Grâce aux *Carnets intimes* de Rodolphe Duguay, nous savons maintenant comment ce dernier fut initié à une certaine peinture moderne à l'atelier de Suzor-Coté. En 1920, à l'occasion d'une séance de corrections, le maître explique: «C'est de la peinture moderne que je vous enseigne là. C'est pour faire de la lumière. C'est l'école luministe qui comprend les pointillistes, les impressionnistes, les futuristes»[5]. Duguay n'en est pas au Style 1925, comme Cormier et ses amis, non plus qu'au cloisonnisme dont il ne s'approchera que beaucoup plus tard et presque uniquement dans ses gravures, sans trop s'en rendre compte. Mais déjà s'amorce dans son esprit l'idée de nouveauté et d'autocritique.

Au début de son second voyage à Paris, en 1923, Adrien Hébert écrit cette phrase lapidaire à sa soeur, Mme Pauline Rolland: «Les pompiers ont beau hurler, le *Salon des Indépendants* et le *Salon d'Automne* valent mille fois mieux que le *Salon des Artistes Français* et que le *Salon d'Hiver*. Au dernier, on voit les émules de Franchère et de Delfosse, c'est bien pauvre»[6]. Cette audace inhabituelle s'explique sans doute par le fait de la visite du peintre français André Favory à son atelier parisien et des discussions qui s'ensuivirent. De retour à Montréal, Hébert s'explique longuement lors d'une interview[7] avec Henri Letondal dans l'atelier de la rue Sainte-Julie. Il déclare s'être familiarisé avec les travaux d'artistes tels André Favory, Gaston Balande, Dunoyer de Segonzac et Maurice Denis. Il ne concentre plus, dit-il, son attention sur le sujet. La forme le captive davantage.

Jean Chauvin a été l'un des premiers à noter l'originalité de Marc-Aurèle Fortin. Bien avant que ce dernier ne fréquente André Biéler et John Lyman à l'Atelier, ce lieu de travail et d'exposition à l'ouest de la rue St-Laurent, il rencontre les amis de l'Arche, situé au 22 de la rue Notre-Dame est. Dans son livre *Ateliers*, publié en 1928, Chauvin explique fort intelligemment le sens de la naïveté de l'artiste. Il devient possible, après avoir lu ce qu'il en dit, de comprendre comment, somme toute, Fortin rejoint l'esprit des peintres cloisonnistes que déjà certains professeurs d'origine française, tels Lucien Martial, propagent dans leur enseignement aux Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal.

Ainsi donc, parmi ces artistes, dont la fortune critique s'accompagne de l'étiquette moderne au cours du premier quart du vingtième siècle, certains paraissent avoir été vraiment appréciés presque uniquement dans des cercles restreints. En dépit de leur participation aux salons de l'Art Association de Montréal ou de l'Académie Royale du Canada, l'histoire a fini par minimiser leur rôle pour des raisons difficiles à expliquer. Sans doute, leurs travaux furent-ils, à quelque moment, jugés de qualité inférieure. On comprendra que l'on veuille aujourd'hui s'assurer que justice leur soit rendue si ces dernières furent par trop sévères. C'est bien là l'une des raisons de l'exposition que présente la Galerie Nationale du Canada, cette année: *Esthétiques modernes au Québec, 1916-1946*. On y étudie de près l'évolution des univers picturaux prévalents au Québec, en mettant l'accent sur les liens qui les unissent. Sans trop insister sur la fondation de la Société d'Art Contemporain, qui a fait l'objet d'une exposition organisée par le Musée d'Edmonton, l'année dernière, on y reprend l'étude de certains de ces artistes québécois les plus novateurs, considérés, cette fois, en compagnie de contemporains de tendances similaires dont les noms ont été trop souvent oubliés. L'exposition comporte donc l'avantage de rapprocher, par le biais des esthétiques poursuivies, des artistes que des circonstances purement historiques avaient éloignés les uns des autres. C'est ainsi qu'Adrien Hébert, Madeleine Laliberté, Suzanne Duquet, par le biais de leurs tableaux fauves ou cézanniens, se trouvent rapprochés de John Lyman, de Jori Smith, de Louis Muhlstock ou de Louise Gadbois.

L'exposition s'inspire en plus de ce principe qui reconnaît aux milieux scolaires proprement dits, ainsi qu'aux amitiés solides et indépendantes des salons et des associations officielles un pouvoir d'unité tout aussi valable. On avait d'ailleurs reconnu l'influence du milieu de l'École du Meuble tant sur le plan des professeurs que sur celui des élèves ou des deux parties ensemble. C'est un professeur de cette École, Maurice Gagnon, qui publie chez Valiquette, en 1940, un livre intitulé *Peinture moderne*. On y retrouve, faut-il le rappeler, des commentaires élogieux à l'égard d'artistes tels que Marc-Aurèle Fortin et Rodolphe Duguay dont on oublie les noms trop soudainement par la suite. Plusieurs autres personnalités de cette École ont, pendant quelques années, retenu l'attention des esprits les plus vivement intéressés à l'évolution de l'art au Québec. Le professeur Marcel Parizeau, par exemple, assure la représentation des peintres du Québec à l'exposition d'Andover, au Massachusetts, en 1942, en faisant le lien entre les artistes de la ville de Québec et ceux de Montréal.

Il est bien évident aujourd'hui que l'histoire du renouveau de l'art québécois au cours des années trente et quarante ne saurait taire les noms de Jean-Paul Lemieux, de Madeleine Laliberté, de Jean Soucy et d'Irène Legendre au seul profit de ceux de Borduas, de Pellan, de Roberts, de Scott et de Tonnancour. Dans le domaine de la sculpture et des arts décoratifs, il est peu de choses à signaler hormis le travail d'Henri Hébert

5. Adrien HÉBERT
Soleil couchant (esquisse pour un panneau décoratif), v. 1915.
Huile sur toile; 45 cm 7 x 104,1.
Coll. particulière.
(Phot. Gabor Szilasi)

dont on a trop médit. Il reste que la floraison spectaculaire des années quarante en ces domaines a été préparée longtemps à l'avance par un enseignement approprié dans les multiples écoles spécialisées de la Province.

Enfin, il faut retenir que bien des artistes actifs au cours des années trente, comme certains participants à l'exposition du Groupe du Beaver Hall, en 1921, Prudence Heward et Ann Savage entre autres, ont été valorisés aux yeux d'un nouveau public québécois, au début de la décennie suivante, grâce à leur participation au mouvement de la Société d'Art Contemporain. Malheureusement, ce ne fut pas le cas d'Adrien Hébert. Ce dernier illustre de façon frappante un paradoxe de l'histoire de l'art québécois. Il n'est pas invité à participer aux premières expositions de la Société d'Art Contemporain. Il n'en demeure pas moins que deux des tableaux prêtés à l'exposition de 1939, *Art of Our Day*, ceux d'André Favory, avaient été achetés par leurs propriétaires sur sa recommandation. De plus, l'année suivante, c'est lui qui relève l'atmosphère du Salon de Printemps de l'Art Association avec le tableau *Le Parc Montmorency à Québec*, v. 1939, (au Musée du Québec), qui d'ailleurs lui mérite le prix Jessie Dow.

L'histoire de l'art ne saurait oublier l'histoire des mouvements, des groupes de toute sorte, des milieux de pensée, des lieux de rencontre des artistes. Elle doit aussi, et avant tout, tenir compte de la qualité des oeuvres produites. Et, parmi celles-ci, il en existe de fort importantes qui sont restées dans l'ombre inconsidérément. Les grandes natures mortes et les compositions abstraites, exécutées par Alfred Pellan à Paris au cours des années trente, n'ont pas figuré aux salons annuels québécois. Le grand public n'en a pris connaissance que quatre ou cinq ans plus tard. Bon nombre d'artistes et d'amateurs d'art de Montréal et de Québec, cependant, se sont déplacés pour les voir ou s'en porter acquéreur. Et si leur influence fut amoindrie parce qu'elles avaient été peintes à Paris, le simple fait de leur production ne constituait pas moins la preuve d'une réponse nouvelle aux besoins de certaines collectivités québécoises.

1. L'auteur du présent article a rédigé le catalogue de l'exposition *Esthétiques modernes au Québec, 1916-1946*, dont l'itinéraire est le suivant: Galerie Nationale du Canada, Ottawa, du 16 avril au 13 juin 1982; Musée de Windsor, du 1er juillet au 15 août 1982; Musée du Québec, Québec, du 12 janvier au 27 février 1983.
2. Dans le *Montreal Star* du 29 mars, puis du 23 mai 1913, le critique s'attaque violemment au Fauvisme parisien, à Henri Matisse ainsi qu'à John Lyman. Ce n'est que douze ans plus tard qu'il accordera des louanges à Lyman. Voir à ce sujet Hedwidge Asselin, *Inédits de John Lyman*, Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal 1980, p. 16-17.
3. S. Morgan Powell, *Montreal Art Association: Spring Exhibition*, dans *The Year Book of Canadian Art*, 1913, London et Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd., p. 233. Traduction de l'auteur.
4. *Exposition d'Art Français*. Art Association of Montreal, Janvier-Février 1909.
5. Cité dans Hervé Biron, *Rodolphe Duguay, Carnets intimes*. Montréal, Boréal Express, 1978, p. 9a.
6. Lettre d'Adrien Hébert à Pauline Rolland, Archives Ernest Rolland, Montréal.
7. Henri Letondal, *Une visite à l'atelier du peintre canadien Adrien Hébert*, dans *La Patrie*, Montréal, 11 septembre 1923, p. 8.