

**Avant Refus global**  
**L'essai personaliste sur l'art moderne**  
**Before Refus Global**  
**The Personalist Essay on Modern Art**  
**Antes de Refus global –Rechazo global**  
**El ensayo personalista sobre el arte moderno**

Karine Cellard

Volume 41, numéro 2 (122), hiver 2016

La révolution littéraire des années 1940 au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036938ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036938ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cellard, K. (2016). Avant *Refus global* : l'essai personaliste sur l'art moderne. *Voix et Images*, 41(2), 83–93. <https://doi.org/10.7202/1036938ar>

Résumé de l'article

Cet article s'intéresse à la critique d'art qui émerge dans les années 1940, principalement au sein de l'espace essayistique des revues comme *Amérique française*, *La Nouvelle Relève* et *Gants du ciel*, lesquelles appartiennent à la « constellation personaliste » dominant alors le champ culturel. Tandis que l'époque commence à concevoir une distinction entre l'artiste (nourri d'une vision esthétique en littérature, en arts visuels, en théâtre ou en musique) et l'intellectuel (qui pense d'autres sujets et peut intervenir dans la Cité) se met en place, dans les corpus analysés, une poétique de l'apologie de la modernité basée sur trois types de discours communs (l'approche historique, le didactisme et la subjectivité lyrique de type symboliste) et sur des stratégies récurrentes (notamment l'antinomie et l'analogie). L'analyse de l'évolution de ces formes et de ces discours sur l'art au long de la décennie montre en quoi et comment celle-ci mène peu à peu à la rupture de 1948 qui, contrairement à ce que suggère le grand récit de l'histoire littéraire québécoise, ne représente pas uniquement une rupture avec « la tuque et le goupillon », mais aussi avec les alliés naturels, soit les personalistes qui, au Québec, ont été les premiers à apprivoiser la modernité esthétique.

## AVANT REFUS GLOBAL

L'essai personnaliste sur l'art moderne

+ + +

KARINE CELLARD

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

Cégep de l'Outaouais

Le rôle clé joué au Québec par le catholicisme progressiste dans l'acceptabilité sociale de la modernité culturelle n'est plus à démontrer. Gilles Marcotte établissait dès 1980 ce que l'introduction du vers libre devait à la mouvance personnaliste incarnée par la génération intellectuelle de *La Relève*, avec sa conception tout intérieure d'une spiritualité vécue dans la recherche, le mouvement et le doute plutôt que dans la satisfaction assise d'un catholicisme conformiste<sup>1</sup>. Les idées personnalistes sont également au cœur de *La modernité au Québec. La crise de l'homme et de l'esprit, 1929-1939*<sup>2</sup>, synthèse d'Yvan Lamonde qui souligne à quel point le catholicisme progressiste français, plus ouvert et adapté aux défis du monde contemporain, a servi de repère à de nombreux intellectuels d'ici à la recherche de nouveaux modèles de sortie de crise. C'est dans une perspective similaire que le sociologue Jean-Philippe Warren, dans *L'art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas*<sup>3</sup>, retrace les affinités qui ont uni pour un temps le père de l'automatisme à certains catholiques éclairés avant la publication, en 1948, du manifeste *Refus global* dont l'anticléricalisme précipite la rupture avec plusieurs de ces anciens alliés. Dans la première moitié des années 1940, en effet, la majorité des écrits effectuant la promotion de l'«art vivant» sont produits par des catholiques progressistes, «passeurs» culturels attentifs à la dimension formelle autant qu'à ce qu'ils perçoivent comme la portée spirituelle des œuvres modernes. Par-delà leur statut documentaire pour l'histoire de l'automatisme et de l'acceptabilité sociale de l'art moderne au Québec, ces textes témoignent également de transformations significatives dans les pratiques essayistiques elles-mêmes, et c'est à cet aspect que je m'intéresserai plus spécifiquement ici. En effet, les années marquées par la Seconde Guerre mondiale représentent au Québec une période majeure de redéfinition du statut de l'artiste, mais aussi du rôle du critique dans l'interprétation des arts et plus globalement des règles de légitimité des discours touchant la constitution du savoir. Une telle remise en cause trouve ses échos dans la poétique même des essais des catholiques

1 Gilles Marcotte, «Les années trente: de Monseigneur Camille à *La Relève*», *Voix et Images*, vol. V, n° 3, printemps 1980, p. 515-524. Repris dans *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 51-63.

2 Yvan Lamonde, *La modernité au Québec. La crise de l'homme et de l'esprit, 1929-1939*, Montréal, Fides, 2011, 332 p.

3 Jean-Philippe Warren, *L'art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Boréal, 2011, 224 p.

progressistes, dont l'engagement en faveur d'une redéfinition de la valeur de l'art se répercute aussi sur le plan de la rhétorique argumentative. Cet article s'attachera donc à dégager les principales formes qu'emprunte l'apologie de l'art moderne entre 1940 et 1945, en identifiant les types d'arguments, de stratégies formelles et de lieux communs qui en structurent le propos.

S'ils témoignent de l'atteinte d'un nouveau seuil interprétatif, les écrits sur l'art du début des années 1940 ne sont tout de même pas pionniers: en effet, Esther Trépanier a montré que, dès les années 1930, certains journaux montréalais anglophones comme francophones défendent les principes fondateurs d'une modernité artistique qui, bien que relative au regard des pratiques européennes de la même époque, sont le signe d'une redéfinition des paramètres du jugement artistique<sup>4</sup>. Être «moderne», dans ce contexte, c'est alors surtout *être de son temps* et préférer, par exemple, les représentations urbaines d'un Adrien Hébert au pittoresque régionaliste soutenu par l'élite clérico-nationaliste. C'est aussi s'ouvrir au caractère subjectif de l'acte de création, qui peut même primer la représentation de l'objet tant que l'œuvre conserve une portée humaniste, horizon essentiel des amateurs d'art de l'époque. Par ailleurs, à la fin de la décennie, un plus grand nombre d'associations et de galeries permettent au public montréalais d'appivoiser les œuvres modernes européennes<sup>5</sup>, en particulier celles de l'École de Paris, qui constituera longtemps la référence dominante des critiques et des artistes. Pour Trépanier, la tendance en faveur du contemporain est si lourde qu'un «point de non-retour» est atteint en 1937 avec l'improbable «conversion esthétique» du très traditionnel critique d'art de *La Presse*, Reynald. C'est cette année-là, en effet, qu'il finit par commencer «de “voir”, d'apprécier, d'aimer même cette peinture contemporaine<sup>6</sup>». À la fin de la décennie, le processus d'autonomisation à l'égard des sujets et des manières traditionnelles de peindre paraît donc beaucoup plus acceptable au public montréalais éclairé en dépit d'une résistance persistante à certaines avant-gardes, soit le surréalisme et l'abstraction, toujours jugés irrecevables.

## ART MODERNE ET HOMMES DE DIEU

Conjuguée au retour d'Europe de Pellan (1940) et au dynamisme créé par l'enseignement de Borduas à l'École du meuble, la présence à Montréal de figures majeures du personnalisme français aura un impact significatif sur l'appivoisement de la peinture non figurative par le public canadien-français et donnera une impulsion décisive à l'essai sur l'art pendant les années de guerre. Il faut souligner celle, entre autres, du dominicain Marie-Alain Couturier qui, forcé de prolonger son séjour américain pendant les cinq années du conflit, aura conféré une acceptabilité nouvelle à

4 Voir Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Nota bene, coll. «Essais critiques», 1998, 395 p.

5 Voir Esther Trépanier, «L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art», Esther Trépanier et Yvan Lamonde (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 95.

6 Reynald, «Réintroduction au modernisme», *La Presse*, 9 octobre 1937, cité dans *Ibid.*

l'abstraction par la caution catholique que lui donnait son statut d'homme d'Église. Pour Couturier comme pour Maritain, l'art moderne, même non figuratif, pouvait être conciliable avec la spiritualité catholique puisqu'il donnait accès à une réalité cachée mais non moins légitime : celle de la subjectivité de l'artiste, qui transformait les données brutes du réel en rendant perceptible la sphère intérieure, mystérieuse, voire mystique de l'âme humaine. Par-delà le sujet représenté et sa conformité au réel, ces œuvres donnaient à voir une rationalité supérieure, propre à susciter une élévation de l'âme, contrairement à la majorité des œuvres pieuses n'ayant de religieux que leur sujet. Par la recherche inquiète de ses artisans, l'art vivant, comme on appelait alors la pratique opposée à l'académisme, représentait pour ces catholiques réformistes l'équivalent artistique du renouvellement personnel de la foi.

Ce sont des principes similaires que défendent les promoteurs québécois de l'art moderne du début des années 1940, qui soutiennent l'art contemporain grâce à une vision spirituelle de l'art incompatible avec l'anticléricalisme que mettra de l'avant *Refus global* en 1948. Peu nombreux en dépit du volume relativement important de leurs publications, ces intellectuels et artistes entretiennent des liens plus ou moins serrés avec Borduas et sont au cœur du milieu de l'art contemporain, qu'ils commentent tout en y participant parfois comme praticiens. Ainsi, l'architecte Marcel Parizeau et Maurice Gagnon, premier historien de l'art spécialiste d'art moderne au Québec, enseignent avec Borduas à l'École du meuble, alors que Jacques de Tonnancour (également professeur) et John Lyman (cofondateur avec Robert Élie et Borduas de la Société d'art contemporain) sont peintres eux-mêmes. Plusieurs autres sont critiques d'art ou publient à l'occasion dans des journaux d'obédience libérale, comme Robert Élie, Jean Vallerand et Henri Girard au *Canada*, ou encore Charles Doyon au *Jour. Le Quartier latin*, journal étudiant de l'Université de Montréal, est également un lieu de publication privilégié pour la promotion de la modernité en art. Signalons enfin que l'ex-jésuite François Hertel, ami personnel de Borduas, joue aussi un rôle dans ce réseau.

C'est toutefois dans les nombreuses monographies et dans les revues culturelles que l'on retrouve les écrits les plus significatifs quant à l'ampleur et à la complexification de la réflexion sur l'art moderne. Maurice Gagnon, par exemple, fait paraître deux livres<sup>7</sup> pendant la période et dirige la collection « Art vivant », où seront publiées<sup>8</sup> ou annoncées<sup>9</sup> non moins de douze monographies sur des artistes canadiens contemporains. La collection paraît aux Éditions de l'Arbre de Robert Charbonneau, qui dirige *La Nouvelle Relève*, dans laquelle on peut lire plusieurs de ces écrits sur l'art. De nombreux autres articles paraissent dans deux revues littéraires fondées

---

7 Maurice Gagnon, *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940, 214 p.; Maurice Gagnon, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, 158 p.

8 *Pellan* de Maurice Gagnon (1943); *Borduas* de Robert Élie (1943); *Roberts* de Jacques de Tonnancour (1944); *Lyman* de Paul Dumas (1944); *Morrice* de John Lyman (1945); *Marcel Parizeau* de Marie-Alain Couturier (1945).

9 Dans le premier volume de la collection, on annonce plusieurs titres qui ne verront jamais le jour : *Manifeste sur la peinture au Canada* de Henri Girard; *Primitifs canadiens* de Gilles Hénault; *Avenir de l'architecture canadienne* de Marcel Parizeau; *La jeune peinture au Canada* de Charles Doyon; *Plaidoyer pour l'art moderne* de François Hertel; et *Beaugrand, orfèvre montréalais* de Maurice Gagnon.

à l'époque, *Gants du ciel* et surtout *Amérique française*, où l'on retrouve souvent l'ébauche des essais qui, repris et augmentés, seront publiés entre 1943 et 1945 dans la collection «Art vivant<sup>10</sup>».

Dans l'ensemble de ce corpus, le discours d'accompagnement est investi d'une double responsabilité : il s'agit avant tout de rendre intelligibles les œuvres s'inscrivant dans un paradigme moderne perçu comme profondément déroutant, mais aussi de se constituer en modèle interprétatif qui offre un vocabulaire pour en rendre compte. J'y distinguerai deux types de discours dominants selon qu'ils veulent établir la légitimité de l'art moderne (le discours didactique) ou inciter le spectateur à plonger dans l'œuvre (le discours subjectif). Parfois exclusives, parfois concomitantes, ces deux veines discursives ont en commun d'investir le registre épideictique, celui de l'éloge (de l'art vivant) et du blâme (de l'académisme).

## LA VEINE DIDACTIQUE

Qu'il s'agisse de critique journalistique ou d'articles de revue plus substantiels, presque tous les écrits sur l'art de l'époque comportent une forte dimension didactique qui frôle le militantisme esthétique et rend la prose assez répétitive. En accompagnant l'essor des peintres regroupés autour de Pellan ou de Borduas, la critique se donne une mission de formation du public qui la porte à réitérer les fondements sur lesquels elle s'appuie. Deux types d'arguments dominent dans ces considérations didactiques qui visent à la fois à instruire et à emporter l'adhésion. Il y a d'abord les propositions essentialistes, qui tentent de démystifier l'art moderne en définissant sa nature, puis le recours à l'histoire, qui tâchera d'ancrer la modernité dans une certaine continuité temporelle.

Il faut rappeler que les considérations essentialistes ont des racines vivaces en ce Québec formé à la scolastique néothomiste, et qu'elles président à la majorité des démonstrations d'envergure jusqu'à la fin des années 1930. Arrêtons-nous un instant à la définition de la création artistique proposée dans le chapitre d'ouverture de *Peinture moderne* publié par Maurice Gagnon en 1940 :

La nature, cette *esthétique divine*, relève d'un ordre dont nous sommes impuissants à sonder l'envergure. Mais Dieu a voulu que nous lui ressemblions quelque peu dans ce domaine en nous permettant de la *recomposer* selon une esthétique qui serait de nous, à nous, une *esthétique humaine*. Transposition de la nature, changement de valeur, d'ordre, suffisent à engendrer une *organisation intellectuelle* et sensible qui nous délecte parce que nous nous y *reconnaissons* à chaque instant<sup>11</sup>.

Cette définition identifie les principes cardinaux qui soutiennent la défense de l'art moderne par les catholiques progressistes de l'époque. D'abord, l'analogie effectuée

10 Des sympathisants de l'«art vivant» font partie du comité directeur d'*Amérique française*, entre autres Jacques de Tonnancour, Jean Vallerand et François Hertel, qui prend la direction de la revue en 1946.

11 Maurice Gagnon, *Peinture moderne*, p. 25. J'utilise le soulignement ; l'italique est de Gagnon.

entre *esthétique divine* et *esthétique humaine* apparaît comme l'un des arguments clés qui permettra bientôt de légitimer l'abstraction en postulant l'autonomie relative de ces deux ordres de création. Véritable lieu commun maritainien de l'art, cette vision de l'artiste démiurge suggère que la peinture, possédant ses lois propres tout comme la nature, n'a pas à se plier à l'imitation du monde. La «réalité seconde» d'où procède l'œuvre d'art présenterait une «nécessité aussi mystérieuse et arbitraire que celle qui fait dans la nature pousser un arbre vert, une fleur jaune, rose, etc.<sup>12</sup>». Néanmoins, la liberté du créateur n'est pas absolue, et la définition de Gagnon insiste sur deux dimensions complémentaires de l'œuvre: «organisation sensible», certes, mais aussi «organisation intellectuelle». Il adhère ici encore au néothomisme de Maritain et pare à l'un des principaux reproches des détracteurs de l'art non figuratif qui l'accusent de n'être qu'une basse création de l'«instinct» — autrement dit des sens, avec toute la connotation péjorative qu'y associe traditionnellement l'Église. L'intelligence étant, dans la perspective catholique, le propre de l'homme, l'idée que le «jaillissement intérieur» d'où procède l'art abstrait doit être organisé par un «ordre» permet d'échapper à la perspective du chaos que les opposants s'empressent de dénoncer comme étant l'*Anarchie dans l'art*<sup>13</sup>. Enfin, la définition de Gagnon met l'accent sur la nécessité de *se reconnaître* dans l'art, affichant ainsi une préoccupation humaniste qui l'éloigne d'un formalisme «matérialiste» auquel l'intérêt de la critique pour la forme (la ligne, la couleur, les volumes) pourrait prêter flanc. Puisque la reconnaissance du monde réel n'est plus de mise, c'est dorénavant aux «lois secrètes et mystérieuses du cœur et de nos représentations intérieures<sup>14</sup>» que donneront accès ces œuvres.

La définition que proposent les défenseurs de l'art moderne met de l'avant la valeur changeante des formes d'art en fonction du temps: «[C]'est dans ce perpétuel devenir [...], dit Gagnon, qu'il y a la solution seule possible de la vie artistique qui, si elle est vie, est opposée à toute stagnation, à toute fixité, à toute répétition des formes absentes d'inspiration<sup>15</sup>.» Dans cette caractérisation de l'*art vivant* — terme qu'ils préfèrent à *moderne* — se lit une dénonciation en creux de l'*académisme*, opposition qui déchirera bientôt le petit monde montréalais des arts<sup>16</sup>. Cette concurrence pour la définition de l'œuvre d'art est d'ailleurs si fondamentale que l'antonomie apparaît comme l'une des stratégies discursives emblématiques de ce corpus, qui oppose non seulement art vivant («vrai», «inspiré») et académisme (art «mort» recyclant des «recettes» et des «trucs»), mais aussi son équivalent au sein du public (d'un côté le *happy few* composant le public «choisi<sup>17</sup>», de l'autre le «goût inepte

12 Jacques de Tonnancour, «Propos sur un sorcier», *Amérique française*, vol. I, n° 2, décembre 1941, p. 18.

13 Il s'agit du titre d'un ouvrage publié en 1945 par Dominique Laberge (Montréal, Éditions Fernand Pilon, 1945, 189 p.) qui, non sans évoquer des connotations politiques, témoigne de l'un des lieux communs couramment utilisés pour déprécier l'art moderne.

14 Guy Sylvestre, «Chroniques», *Gants du ciel*, vol. I, septembre 1943, p. 113.

15 Maurice Gagnon, *Peinture moderne*, p. 154.

16 Sur la querelle entre les tenants de l'art vivant de l'École du meuble et ceux de l'académisme de l'École des beaux-arts de Montréal, voir Jean-Philippe Warren (*L'art vivant*) ou François-Marc Gagnon (*Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, 1023 p.).

17 «À ce sacrifice doit en répondre un autre, moins dur, mais un sacrifice tout de même; celui du public. [...] Le public ne peut que souffrir pour mériter ses joies.» Jacques de Tonnancour, «Propos sur un sorcier», p. 13.

d'un public ignorant<sup>18</sup>). Une autre antithèse structurante, celle qui oppose le régionalisme à l'universalisme en art, recoupe la question du choix du sujet par l'artiste : la reproduction de réalités locales « extérieures » contre l'expression d'une « nécessité intérieure » perçue comme universelle.

La seconde stratégie est le recours au discours savant, et tout particulièrement à l'histoire. À la faveur des opportunités éditoriales provoquées au Québec par l'Occupation en France ainsi que de l'apport de plusieurs intellectuels formés à l'étranger (les « retours d'Europe »), le début des années 1940 constitue une période où les Canadiens français s'approprient l'histoire des arts occidentaux et s'investissent d'une autorité nouvelle, publiant sur le sujet des synthèses nourries par des références récentes tant en français qu'en anglais : *Peinture moderne* de Gagnon, *Figures de la danse* de Marcel Valois (1943) ou *Musique* de Léo-Pol Morin (1944), qui proposent des panoramas de la production contemporaine dans ces autres « arts vivants » que sont la danse et la musique. En parallèle avec la figure de l'artiste moderne émerge donc également la figure — moderne elle aussi — du spécialiste grâce auquel le public canadien-français peut espérer s'initier à un art qui appelle dorénavant son discours d'escorte : « Ce n'est pas la tâche des artistes d'expliquer et de commenter [les disciplines artistiques], encore moins de les codifier. C'est la tâche des critiques et des théoriciens<sup>19</sup> », peut ainsi affirmer le critique musical et amateur d'arts visuels Jean Vallerand.

Même dans le format plus modeste de l'article, les peintres locaux se retrouvent immergés dans une histoire des arts européens qui légitime à la fois la production des artistes et la compétence de leurs commentateurs. Le critique Paul Dumas présente par exemple John Lyman comme un élève de Matisse qui « va revivre la grande expérience de Cézanne<sup>20</sup> ». Par ailleurs, il est frappant de constater que le recours à l'histoire ne vise jamais à marquer le potentiel de rupture de ces avant-gardes, mais souligne au contraire leur enracinement dans une tradition où se rencontrent tant Rubens que Delacroix. Les défenseurs catholiques de la modernité posent ainsi un principe de permanence qui de tout temps aurait distingué l'artiste « vivant » de son envers « académique », le premier explorant, puisant à la source de la spontanéité et de l'intériorité tout en tenant compte de la tradition. Paradoxalement, ils optent ainsi pour la continuité alors que la modernité, on le sait, est au contraire associée aux ruptures successives, à une « esthétique du changement et de la négation<sup>21</sup> ».

## LA VEINE SUBJECTIVE

Parallèlement à ce discours didactique traditionnel, les critiques d'art moderne explorent également des avenues plus créatives où se déploie une subjectivité lyrique teintée d'affinités symbolistes<sup>22</sup>. Pour parler des œuvres et de la sensibi-

18 John Lyman, *Morrice*, p. 13.

19 Jean Vallerand, « De la violence en musique », *Amérique française*, vol. I, n° 4, mars 1942, p. 29.

20 Paul Dumas, *Lyman*, p. 12.

21 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 23.

22 Paul Valéry et Charles Baudelaire sont sans doute les auteurs les plus fréquemment convoqués dans ce corpus.

lité contemporaine, les écrits sur l'art du début des années 1940 suscitent en effet un engagement plus personnel de la part du critique et s'incarnent parfois même dans des formes qui mettent en jeu la frontière avec la création littéraire : fragment aphoristique chez Tonnancour, autobiographie distanciée par une narration au « tu » chez Vallerand, saynète dialoguée chez Hertel, qui fait discourir des entités abstraites telles « le Peintre » ou « Nijinski » personnifiant l'essence de leur art<sup>23</sup>. Plus inventifs, ces textes sont néanmoins parcourus de lieux communs révélateurs de leur vision de la création.

Au premier rang de ces *topoi* figure l'intériorité, valeur toute personaliste qui postule un lien entre le mystère de la création et une transcendance rarement formulée en termes catholiques, mais comportant une indéniable composante spirituelle. Nous avons déjà vu que l'expression de la « personnalité de l'artiste [...] et, à travers lui, de l'homme<sup>24</sup> » s'avère essentielle pour soutenir la dimension humaniste de productions artistiques où ne prime plus l'imitation du réel. Mais sur le plan formel, c'est l'évacuation presque complète du fait objectif dans l'argumentaire critique qui paraît symptomatique de cette primauté accordée à l'intériorité, même dans une collection comme « Art vivant » dont les titres portent pourtant des noms d'artistes (*Borduas, Pellan, Lyman* ou *Marcel Parizeau*). Paradoxalement, ces ouvrages présentés comme des biographies ne comportent presque aucune date ni fait marquant et se concentrent sur le « courant caché de sentiment et de pensée » qui, pour Marie-Alain Couturier, « à travers l'infinie variété des circonstances, par des choix et des refus à peine conscients, [assure] l'unité de toute une vie<sup>25</sup> ».

La synesthésie représente un autre lieu commun récurrent de la critique d'art moderne puisque, très souvent dans ces textes, le vocabulaire utilisé pour rendre compte de l'effet du rythme, de la couleur ou de la structure des œuvres réfère simultanément à plusieurs formes d'« art vivant » qui se trouvent ainsi amalgamées. On retrouve dès lors des descriptions fondées sur la fusion de plusieurs disciplines artistiques dont le point commun est d'échapper au prosaïsme et à la suprématie de la rationalité. « Le son est plastique/La mélodie est geste/La musique est danse<sup>26</sup> », peut ainsi affirmer Charles Eliott Trudeau dans une formulation tout à fait typique de la critique d'art moderne. C'est dans cette optique que Lyman est qualifié de « musicien de la peinture<sup>27</sup> », que les toiles de Chagall deviennent des « poèmes de couleur<sup>28</sup> » et les compositions musicales de Vallerand, un « édifice<sup>29</sup> » comportant son équilibre propre. Mais par-delà la diversité des formes qu'ils empruntent, c'est l'expression d'une « poésie » pure qui formerait l'essence supérieure et quasi mystique de ces arts de l'indicible, suivant la conception de Maritain et de l'abbé Brémond avant lui : « [L]a poésie, cette

23 Voir Jacques de Tonnancour, « Remarques sur l'art », *Amérique française*, vol. II, n° 6, mars 1943, p. 34-40; Jean Vallerand, « Conquête de la forme. Épisode de la vie d'un compositeur », *Gants du ciel*, vol. 2, décembre 1943, p. 43-52; François Hertel, « Jeunesse. Poème dramatique », *La Nouvelle Relève*, vol. II, n° 2, décembre 1942, p. 99-106.

24 Robert Élie, « Tribune libre. En défense de l'art moderne », *Le Canada*, 25 janvier 1944, p. 4.

25 Marie-Alain Couturier, *Marcel Parizeau*, p. 37.

26 Charles Eliott Trudeau, *Amérique française*, vol. I, n° 1, novembre 1941, p. 46-47.

27 Paul Dumas, *Lyman*, p. 14.

28 Guy Sylvestre, « Chroniques », p. 113.

29 Jean Vallerand, « Conquête de la forme », p. 52.



alchimie indéfinissable avec laquelle l'homme s'efforce d'extraire de lui-même l'inex-primable, par le truchement des mots, des sons et des couleurs<sup>30</sup>. »

Intimement lié au pouvoir alchimique attribué à la poésie, le dernier ensemble de lieux communs concerne le statut de l'artiste. Le peintre moderne est alors présenté comme « mage », « prophète » ou « grand prêtre », figures issues du champ lexical du mysticisme et dérivées d'une imagerie romantique assez stéréotypée. Tous ces qualificatifs suggèrent une relation au divin, l'accès à un autre ordre du réel par le biais de l'attention de l'artiste à un mystère néanmoins tout-puissant. Autre métaphore, la figure de l'enfant, avec ses connotations de pureté et de spontanéité, rejoint quant à elle les préoccupations éducatives du professeur Borduas et de ses collègues, pour la plupart adeptes de « pédagogie *personnaliste* ». L'expression, attribuée à François Hertel (autre professeur), désigne une vision de l'enseignement basée non sur la transmission (académique) des techniques artistiques, mais sur un accompagnement personnalisé tâchant de « respecter la personnalité de l'enfant [...] [et d']acheminer ses facultés à leur épanouissement<sup>31</sup> ». Aussi n'est-il guère surprenant que *Le petit prince* de Saint-Exupéry, fable publiée à la même époque (1943), ait l'heur de plaire aux défenseurs de l'art vivant qui manifestent une empathie spontanée à l'égard de ce personnage d'enfant « obligé d'expliquer ses dessins aux grandes personnes<sup>32</sup> ». La parenté avec certains motifs exploités dans l'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau, notamment le *jeu* et la *joie*, montre également avec acuité ce que ces lieux communs empruntent à des références et à un esprit d'époque qui transcende la critique d'art. Maurice Gagnon joue d'ailleurs de ce dialogue entre les disciplines artistiques en reproduisant le poème « Le jeu » de Saint-Denys Garneau dans le chapitre dévolu à « L'enseignement de l'art » dans son *État actuel de la peinture canadienne*<sup>33</sup>.

Entre critique d'art et poésie, d'ailleurs, la frontière est parfois assez mince dans ces textes qui misent sur l'*analogie* comme stratégie d'évocation des images suscitées par les œuvres. Lorsqu'il s'agit non plus d'énoncer des généralités didactiques sur l'art mais d'aborder directement les toiles, la critique privilégiera en effet un discours interprétatif qui rend compte d'une plongée personnelle dans l'œuvre. Plutôt qu'en spécialiste, le critique se pose alors en interlocuteur modèle, incarnation du cercle de *happy few* réceptif à la sensibilité atypique exprimée par l'artiste moderne. À l'occasion, la parole interprétative s'emballe jusqu'à devenir elle-même quasi poétique, comme dans cet extrait où Lyman recourt à l'anaphore et à l'allitération pour évoquer les sujets d'inspiration de son confrère Morrice :

Eau qui coule, eau miroitante, moutonnante, houleuse, des fleuves et des estuaires, des calanques et des lagunes, des golfes et du large, c'est elle « le principal personnage » du tableau. C'est la marée qui ramène à la tombée du jour les barques de pêche bretonnes aux voiles ocre et rouille; c'est la nappe nacrée où glissent

30 Paul Dumas, *Lyman*, p. 15.

31 Maurice Gagnon, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, p. 52. Sous l'impulsion du père Couturier, Borduas et ses collaborateurs se font d'ailleurs les instigateurs de plusieurs expositions de dessins d'enfants, dont ils apprécient la liberté de composition et les dons innés de coloristes.

32 Guy Sylvestre, « Chroniques », p. 115.

33 Maurice Gagnon, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, p. 54-55.

des gondoles; la vague émeraude moussant sur l'anse de galets qu'ouvre entre les falaises une valleeuse normande; le flot pervenche qu'effleurent les voiles gonflées de régates; c'est aussi, sous le roc neigeux de Québec, le courant glauque que franchit parmi les glaçons un traversier<sup>34</sup>.

En dépit de la singularité que l'on pourrait attendre d'un tel discours subjectif, il est frappant de constater la récurrence des images employées pour donner accès aux impressions suscitées par les œuvres. Ainsi, le caractère spirituel, voire mystique attribué à l'art se traduira fréquemment par l'image d'un ciel piqué d'étoiles, de fulgurances de lumière dans la voûte céleste; l'importance accordée au rythme et à la courbe suscitera quant à elle son lot de métaphores liées à la mer, avec ses vagues et ses ressacs, ses noyades. Tant chez Sylvestre au contact de la poésie de Supervielle que chez Gagnon touché par un tableau de Pellan ou encore chez Vallerand évoquant sa découverte de la musique, on investit un axe de la verticalité assez baudelairien qui ouvre à la fois sur l'infini cosmique et sur les tréfonds de l'océan. C'est l'exploitation de ce type d'imagerie qui permet à Robert Élie de «narrativiser» des toiles abstraites de Borduas en leur donnant une consonance universelle dont la sensibilité, encore une fois, est très près de celle de la poésie de Saint-Denys Garneau ou de Grandbois:

N'y a-t-il rien de plus émouvant que de regarder danser les extrêmes rayons de la lumière à mille pieds sous l'eau. [...] Parfois un rayon épuisé laisse s'échapper une goutte de lumière qui se transforme aussitôt en étoile dans ce paysage nocturne<sup>35</sup>.

Ce lyrisme critique ne passe pas inaperçu à l'époque: on y fait parfois référence dans la réception critique et, dans *Amérique française*, qui publie pourtant abondamment ces écrits sur l'art, on retrouve même une «Interview imaginaire de Maurice Gagnon» où un interlocuteur fictif de mauvaise foi épingle sa «prose picturale» en lui mettant en bouche des propos calqués sur ceux des artistes dont il commente les œuvres: «[L]es mots [de la critique] sont comme des couleurs: l'inspiration nous les jette. Nous devons nous abandonner aux effluves du subconscient qui voltigent toujours au tréfonds de notre âme. Je respecte l'inspiration qui est comme le dessin, *révélation-massue de l'être*<sup>36</sup>.» Ces recoupements soulignent à quel point une partie de la critique emprunte elle-même aux principes de l'art vivant: plus près de l'évocation que de la description formelle, le discours analogique qui rend compte de l'expérience de l'œuvre opte pour la transposition métaphorique dans tout ce qu'elle a de suggestif, d'indicible. Bref, il privilégie la connaissance par la poésie à la rationalité du discours explicatif, dans une démarche qui, poussée à bout, s'avère mimétique avec la forme d'art dont elle rend compte.

Il ne semble pas, toutefois, que les lecteurs spécialisés aient apprécié cette adéquation entre forme et contenu de la critique. En 1945 par exemple, lorsque

34 John Lyman, *Morrice*, p. 25.

35 Robert Élie, *Borduas*, p. 13.

36 Henri Brulard [pseudonyme], «Interview imaginaire de Maurice Gagnon», *Amérique française*, vol. III, n° 19, février 1944, p. 49.

paraît *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, c'est la prose poétique de Gagnon que condamne la recension de *L'Action nationale* plutôt que l'art moderne lui-même : « [I] [l'auteur] s'abandonne trop volontiers à son dévergondage verbal et recourt à des images audacieuses et loufoques, à des comparaisons qui ne sont pas raison<sup>37</sup>. » Par ailleurs, la fin de la guerre marque aussi l'essor d'un contre-discours catholique dont l'offensive à l'endroit de l'art moderne emprunte parfois la forme de démonstrations à caractère philosophique<sup>38</sup>, parfois celle d'une propagande religieuse jouant sur l'amalgame avec d'autres objets de paranoïa idéologique<sup>39</sup>.

Mais l'après-guerre, c'est aussi et surtout le passage du discours d'accompagnement des critiques aux écrits des artistes eux-mêmes, qui révèlent par leurs prises de position contrastées la polarisation croissante du milieu de l'art vivant. En 1945-1946, par exemple, Fernand Leduc et Claude Gauvreau publient dans les pages du *Quartier latin* les bases théoriques de ce qui sera bientôt appelé l'automatisme, et dont le parti pris formaliste s'avère finalement peu compatible avec la sensibilité qu'y avaient projetée les écrits personnalistes. D'autre part, la Société d'art contemporain (SAC) vit ses derniers moments en janvier 1948, lorsque le conseil de direction nouvellement élu refuse de suivre son président, Paul-Émile Borduas, qui souhaite exclure plusieurs membres lui paraissant faire preuve d'« académisme moderne ». Cette tentative de réforme avortée provoque à la fois le sabordage de la SAC et une série de ruptures entre Borduas et les membres du conseil qui avaient pourtant été des complices de longue date : l'incontournable John Lyman ainsi que l'historien de l'art Maurice Gagnon, dont la croisade pour l'art moderne avait entraîné sa démission de l'École du meuble à l'automne précédent<sup>40</sup>. Mais surtout, la parution à quelques mois d'intervalle des manifestes *Prismes d'yeux* et *Refus global* en 1948 met au jour les dissensions importantes qui polarisent le milieu canadien-français de l'art moderne. Alors que la posture fédérative du groupe de Pellán à l'endroit de toute initiative « qui n'obéit qu'à ses plus profonds besoins spirituels dans le respect des aptitudes matérielles de la plastique picturale<sup>41</sup> » reste très proche de la sensibilité catholique progressiste, le manifeste révolutionnaire et anticlérical des automatistes n'est finalement endossé que par les inconditionnels de Borduas.

Dans la pratique de l'essai, les années 1940-1945 auront donc été une période d'expérimentation enthousiaste, nourrie de foi en une conception spirituelle et poétique de l'art ouverte à tous les renouveaux. Avec leur double perspective de spécialisation du discours et d'exploration de la subjectivité critique, les écrits sur l'art de l'époque empruntent eux-mêmes les principales avenues de la modernité et rendent manifeste une redéfinition — moderne elle aussi — du statut de l'artiste canadien-français qui transcende le strict domaine de la peinture pour essaimer dans toutes

37 Roger Duhamel, « Chroniques. Peinture canadienne », *L'Action nationale*, avril 1945, p. 300.

38 Dominique Laberge, *Anarchie dans l'art* ; Gérard Petit, *L'art vivant et nous*, Montréal, Fides, coll. « Philosophie et problèmes contemporains », 1946, 410 p.

39 René Bergeron, *Art et bolchevisme*, Montréal, Fides, 1946, 135 p.

40 Voir François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, p. 453-462.

41 *Prisme d'yeux*, manifeste « discuté en détail par tout le groupe » et rédigé par Jacques de Tonnancour, 1948, en ligne : [http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste\\_prisme\\_dyeux.htm](http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_prisme_dyeux.htm) (page consultée le 21 avril 2016).

les disciplines de la culture. S'éloignant du modèle de l'intellectuel engagé qui avait été le lot de la génération précédente plongée dans la grande époque nationaliste et les affres de la crise économique, le peintre des années 1940 représente en effet de manière emblématique le nouveau statut de l'artiste nourri d'une vision beaucoup plus exclusivement esthétique, explorant avec audace les virtualités du médium artistique et délaissant le régionalisme pour atteindre l'universel de la conscience humaine.