

Le surréalisme dans la peinture militaire canadienne de la Seconde Guerre mondiale

Yves-M. Larocque

Volume 24, Number 97, Winter 1979–1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54680ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Larocque, Y.-M. (1979). Le surréalisme dans la peinture militaire canadienne de la Seconde Guerre mondiale. *Vie des arts*, 24(97), 21–23.

LE SURREALISME DANS LA PEINTURE MILITAIRE CANADIENNE DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE

1. Lawren P. HARRIS
Le Champ de bataille devant Ortona.
Ottawa, Musée Canadien de la Guerre.



«La guerre est un mystère. Elle est pleine d'ironies, de contradictions, de secrets. Ses conséquences sont imprévisibles et dépassent souvent de loin l'exercice militaire voulu. Pour le Canada, la guerre a été une expérience traumatisante, désastreuse et révolutionnaire, mais l'on ne parle jamais de ses conséquences: elles demeurent inexplorées, inconscientes; elles sont d'autant plus puissantes que l'on ne les reconnaît pas»¹.

La guerre est au delà du réel. La guerre est *surréaliste*. C'est dans le macrocosme de Thanatos que nos «mercenaires de merveilles», peintres de guerre, peintres en guerre surtout, ont capté sur toile ces *beautés tragiques*. La plupart de nos peintres ont combattu simultanément deux guerres: la guerre mondiale et la révolution du Surréalisme. Ces peintres de guerre ont été de même des peintres en guerre: guerre contre le dogmatisme, le conventionnel et le formalisme.

Les œuvres militaires des années 1939 à 1946 qu'exposaient les Musées Nationaux du Canada au Musée McCord² se rattachent au Surréalisme. Cependant, c'est seulement chez certains peintres qu'on retrouve cette influence, par exemple chez Michael Forster, Lawren P. Harris, Charles Comfort, Will Ogilvie et Alex Colville.

Le paysage surréaliste est «le partenaire privilégié de la toile ou la déchirure d'un décor s'ouvrant à l'horizon. Meticuleux, tout en demeurant plus senti que représenté, le paysage décrit le moment d'un sentiment ou se plie aux attitudes des personnages qui le hantent», comme l'a si bien décrit Max Gérard³. Le paysage militaire semble bien s'accorder avec cette citation; qu'il soit harisien ou dalinien, il exprime l'exaltation du peintre pour une

troisième dimension. Malgré l'abondance des codes, rien ne saura perturber son souffle, son rythme, sa luminosité; cette proportion visuelle du *champ* réel serait néanmoins une crise picturale ambivalente. Ce type de paysage se retrouve chez Harris, Forster et Colville comme chez Dali, De Chirico et Magritte.

Mystérieux par la minutie et la précision de la touche, par la tranquillité des thèmes, le *mystérieux* de Harris et de Colville sert bien de subterfuge cérébral et de *sublimatoire*, surtout lorsque le mystère de la vie s'ajoute à celui de la mort. Par de multiples avatars et par des sujétions au processus primaire de l'inconscient, ces deux peintres rendent leurs œuvres très obscures et mystagogiques.

Cette manière d'agir, qui peut causer un abord psychologique abyssal, nous la retrouvons en outre chez Dali, Tanguy et Magritte.

Harris et Ogilvie représentent les préoccupations vitales de l'homme; l'instinct sexuel (vie) et le sentiment de mort, concept très similaire du «c'est lui ou moi» de la guerre. L'élément subtil de la sexualité est dissimulé, voilé et dérobé aux yeux *civilisés*⁴ de l'inerte spectateur. En effet, Ogilvie et Harris sont des illusionnistes ou des prestidigitateurs. C'est pourquoi la psychanalyse viendra en aide à l'œil *sauvage* du critique.

Battleground before Ortona est possiblement le meilleur tableau qu'ait conçu Lawren P. Harris et aussi le plus surréaliste; il marque le reflet d'une grande émotion *ésotérique*. En observant cette toile, nous sommes transportés dans l'*ailleurs*⁵ mais non dans le *futur* (Ortona) ni dans le *passé* (la bataille). Métaphoriquement, l'*ailleurs* pourrait se révéler comme le mystère des conséquences neuro-sensorielles de la campagne⁶, dans la composition de l'*extra-pictural*.



Parallèlement aux *Mûres inquiétantes* de Giorgio De Chirico, nous retrouvons la métaphysique d'un paysage parsemé d'objets représentatifs décrivant le moment d'un sentiment profond; et ici, *profond* signifie *étrange* et *étrange* signifie peu connu ou tout à fait inconnu. Ce tableau est un éloquent réquisitoire contre la vie, donc pour la mort: mort mécanique et biologique, l'un des thèmes favoris de Dali.

Dans *Battleground before Ortona*, l'analyse iconographique doit absolument être rapportée à la psychanalyse car ce tableau est le refoulement d'un intense désir sexuel que Harris a subi lors de sa campagne d'Italie. Il est vrai qu'il n'y a point de raisonnement mais ce qui en présente l'apparence n'est uniquement que la reproduction d'une image mentale. Nous savons bien que les soldats ont nié malgré eux la présence féminine sur les champs d'honneur; l'inexistence sexuelle, qu'elle eût été platonique ou dionysiaque, a été pour ces hommes une véritable monomanie, au point qu'ils en décoraient leurs chasseurs et leurs bombardiers. Le canon situé en plein centre de l'espace pictural renvoie à celui du char d'assaut et symbolise le pénis. Le symbole phallique pointé à l'intérieur du triangle isocèle d'épaisse fumée noire symbolisant le poil pubique de la femme, incarne l'acte sexuel. Tous ces signes démontrant des organes génitaux sont situés à Ortona, une petite ville d'Italie (Gênes-Italie, génitalie, genitalis, génitale). Mais ce désir sexuel mourra, ce qui explique le cheval mort à l'avant-plan; citons entre parenthèses que ce cheval est la réalisation même d'un désir car cette *monture*, selon Freud, symbolise la femme. Cependant, Harris garde l'espoir, raison de la teinte verdâtre régnant en maître dans le tableau. Maintenant, Ortona n'est plus qu'une petite ville effacée de la carte italienne et de nombreux et tristes souvenirs pour quelques vétérans.

Bombed Houses, Caen, de Will Ogilvie et *Réminiscence archéologique de l'Angélus* de Millet sont de véritables ménechmes picturaux. On y reconnaît cette même *immobilité apparente*, les mêmes teintes complémentaires et la même iconographie; deux grands murs en ruine dans lesquels se dessinent des formes humaines: un homme et une femme, nus. Le thème de la sexualité nous revient, mais beaucoup moins en vigueur que dans *Battleground before Ortona*, puisque l'on ne distingue aucune trace de l'acte sexuel, mais le titre de l'œuvre joue un rôle fondamental: Caen a la même prononciation que la locution adverbiale «quand». Il est à présumer que subconsciemment, Ogilvie s'est posé plusieurs questions débutant par «quand», lors de la création de son tableau: quand reverrai-je ma femme?!... quand ferai-je l'amour?... quand tout cela se terminera-t-il?... Questions quotidiennes que les soldats se posent pendant les heures cruelles de la guerre. Ogilvie a su cristalliser et retenir ce moment de conflit dans toute sa plénitude et dans toute sa contention du danger passé et du silence présent.

Dans l'œuvre d'Alex Colville, *Infantry near Nijmegen*, nous retrouvons le temps figé de Giorgio De Chirico. La fuite à l'infini des soldats jetant démesurément leurs ombres sur la route déserte; au loin, des inondations, la haute silhouette du soleil désaffecté, là, un arbrisseau, telles sont les quelques images qu'anime en partie l'œuvre de Colville. Comme De Chirico, Colville peint surtout une toile métaphysique. Comme il s'agit de sentiments profonds à extérioriser, tout ce qui tend à évoquer une ambiance trop objective et optimiste, est rigoureusement refoulé⁷. C'est ainsi que Colville, comme De Chirico, exploitera une palette d'où seront expulsées toutes teintes éclatantes.

Il existe une grande ressemblance, sur le plan de l'iconographie, entre l'œuvre de Charles Comfort, *Dieppe Raid*, et celle de Dali, *La Bataille de Tétouan*. Une fois de plus, nous retrouvons le paysage surréaliste déchirant le cœur du tableau et permettant d'ouvrir un microcosme tanguyrien dans lequel grouillent des centaines de «petits bonhommes» accompagnés par leurs «monstres mécaniques».

2. Alex COLVILLE
L'Infanterie, près de Nimègue.
Ottawa, Musée Canadien de la Guerre.



3. W. A. OGILVIE
Maisons bombardées, Caen.
Ottawa, Musée Canadien de la Guerre.
(Photos Collection Nationale de Photographies,
Archives Publiques du Canada)

Pour conclure, cette *Chanson de Breton*, notons qu'uniquement quatre œuvres ont été discutées et que plusieurs autres méritent ce privilège. Ces toiles peintes par ces «mercenaires de merveilles» sous ces ouragans d'insurrection et de conflagrations n'auraient jamais été identiques à celles qui proviennent de la contemplation et de la méditation d'un atelier; ils en récoltaient le matériel brut et les longs témoignages de plusieurs événements dramatiques. J'aimerais quitter sur cette interrogation: cette peinture de guerre et surtout cette peinture en guerre contre le dogmatisme, le conventionnel et le formalisme, ne serait-elle pas une peinture perverse ou... surréaliste?⁸

1. Heather Robinson, *A Terrible Beauty* (traduit de l'anglais par Carol Dunlop-Hébert). Toronto, Lorimer & Company, 1977, p. 9.
2. Du 22 mars au 7 mai 1978. Depuis l'exposition voyage à travers le Canada. Elle se terminera au Musée Canadien de la Guerre d'Ottawa (1^{er} décembre - 29 février 1980).
3. Max Gérard, *Dali... Dali... Dali...*, Paris, Draeger Éditeur, 1974.
4. «L'œil existe à l'état sauvage», dira Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* (nouvelle éd.), 1965, p. 1.
5. Théorie de l'espace-temps d'Einstein-Minkowski très bien étudiée dans l'œuvre de René Held, *L'Oeil du psychanalyste*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976, p. 265.
6. Campagne au sens militaire.
7. Ce que dit le Dr René Held au sujet de Giorgio De Chirico, op. cit. p. 258.
8. «Si le Surréalisme a été quelque chose, c'est bien au niveau des perversions promues par ces peintres et quelques-uns de ces écrivains», dit Xavière Gauthier, dans *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, p. 237.