

Jacques Des Rochers et Brian Foss (sous la dir. de), *Une modernité des années 1920 à Montréal : le groupe de Beaver Hall*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal; Londres, RU : Black dog Publishing, 2015, 351 pp. illustrations principalement en couleur, \$ 49.95 relié ISBN 9782891923903 (MBAM)

Anne-Élisabeth Vallée

Volume 42, numéro 1, 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1040853ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1040853ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vallée, A.-É. (2017). Compte rendu de [Jacques Des Rochers et Brian Foss (sous la dir. de), *Une modernité des années 1920 à Montréal : le groupe de Beaver Hall*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal; Londres, RU : Black dog Publishing, 2015, 351 pp. illustrations principalement en couleur, \$ 49.95 relié ISBN 9782891923903 (MBAM)]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(1), 103–105. <https://doi.org/10.7202/1040853ar>

Charles Reeve is an art historian at OCAD University in Toronto and president of UAAC/AAUC —creeve@ocadu.ca

1. Félix Nadar, *Quand j'étais photographe* (Paris, 1900).
2. Rosalind Krauss, "Tracing Nadar." *October* 5 (Summer 1978): 29–47.
3. Maria Morris Hambourg et al., *Nadar* (New York, 1995), 110.
4. *Ibid.*, 237, 254.
5. *Ibid.*, 10–14.
6. Félix Nadar, *Quand j'étais étudiant* (Paris, 1856).
7. Hambourg, *Nadar*, 60.
8. See Wayne Andersen's introduction to Paul Gauguin *The Writings of a Savage*, trans. Eleanor Levieux (New York, 1996), xi.
9. Félix Nadar, "My Life as a Photographer," trans. Thomas Repensek, *October* 5 (Summer 1978): 6–28.
10. Stephen Bann, "My Life as a Photographer": Nadar and History," *History and Theory*, Theme Issue 48: Photography and Historical Interpretation (December 2009): 95–111.

Jacques Des Rochers et Brian Foss
(sous la dir. de)

***Une modernité des années 1920 à
Montréal: le groupe de Beaver Hall***

Montréal: Musée des beaux-arts de
Montréal; Londres, RU: Black dog
Publishing, 2015

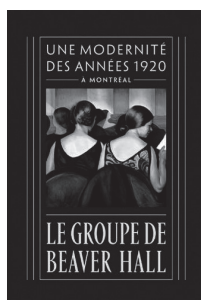
351 pp. illustrations principalement en couleur
\$ 49.95 relié ISBN 9782891923903 (MBAM).

Anne-Élisabeth Vallée

D'entrée de jeu, il faut saluer l'heureuse initiative du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) qui a mis sur pied et présenté, du 24 octobre 2015 au 31 janvier 2016, une exposition sur le Groupe de Beaver Hall, regroupement d'artistes montréalais du début du xx^e siècle méconnu du grand public. Organisée par Jacques Des Rochers, conservateur de l'art québécois et canadien (avant 1945) au MBAM, et par Brian Foss, directeur de la School for Studies in Art and Culture à Carleton University (Ottawa), l'exposition intitulée *Une modernité des années 1920 à Montréal: le Groupe de Beaver Hall*, en tournée canadienne en 2016–2017, a d'ailleurs obtenu le Prix d'excellence de l'Association des musées canadiens dans la catégorie Expositions—Art. Les deux co-commissaires

ont également dirigé la publication de l'impressionnant catalogue qui accompagne l'exposition, qui leur a aussi valu le prix Melva J. Dwyer 2016 décerné par l'Art Libraries Society of North America. Et pour cause, l'ouvrage d'érudition propose non seulement une mise à jour, devenue nécessaire, des informations disponibles sur le Groupe de Beaver Hall, mais également un point de vue renouvelé sur l'apport de ces artistes à la modernité canadienne.

Comme le fait remarquer avec justesse Jacques Des Rochers dans son avant-propos, on attendait depuis longtemps, parmi les spécialistes de l'histoire de l'art canadien comme dans le marché de l'art, un ouvrage



d'envergure sur le Groupe de Beaver Hall, souvent présenté comme le pendant montréalais du célèbre Groupe des Sept de Toronto. Il faut bien reconnaître que le regroupement montréalais a fait l'objet par le passé d'un certain nombre de publications et de mémoires de maîtrise, lesquels ont souvent pris le parti de se concentrer uniquement sur les femmes du groupe, composant un peu plus de la moitié de ses membres. Il en va ainsi du premier ouvrage sur le sujet, le catalogue d'exposition de Norah McCullough intitulé simplement *The Beaver Hall Hill Group* (Galerie nationale du Canada, 1966), comme du dernier en date, *Painting Friends: The Beaver Hall Women Painters* (Véhicule Press, 1999) de Barbara Meadowcroft, tous deux portant sur les mêmes dix

artistes féminines, donnant l'impression que le groupe n'était composé que de femmes.

C'est notamment à cette perception erronée répandue dans l'historiographie du groupe que Des Rochers et Foss souhaitent s'attaquer dans leur ouvrage, précisant vouloir «rétablir les faits et révéler avec conviction la mixité au sein du groupe, démontrant comment celle-ci est plus riche et fructueuse en tant qu'affirmation complexe mais véritable de notre modernité» (28). Afin d'y parvenir, les co-commissaires ont privilégié une approche inclusive dans l'identification des membres de ce regroupement informel, dénombrant un total de vingt-neuf artistes y ayant été associés de près ou de loin. Allant au-delà de l'existence officielle plutôt éphémère du Groupe de Beaver Hall (1920–1923), le catalogue se concentre sur la production de ces artistes s'étendant de sa fondation en 1920 jusqu'à la formation du Groupe des peintres canadiens en 1933, auquel se rallieront la plupart de ses membres. Outre les notices biographiques des artistes et quelques tableaux rassemblés à la fin de l'ouvrage, le catalogue se compose pour l'essentiel de six essais signés par les codirecteurs ainsi que par trois spécialistes de la modernité artistique au Canada, soit Hélène Sicotte, Esther Trépanier et Kristina Huneault.

Le catalogue s'ouvre sur un texte de Jacques Des Rochers qui permet au lecteur de replonger dans le contexte immédiat ayant favorisé la naissance du Groupe de Beaver Hall. Au lendemain de la Grande Guerre, l'apparition simultanée de la formation montréalaise et du Groupe des Sept témoigne de la nécessité ressentie par les jeunes artistes progressistes de se regrouper et de présenter leur travail en marge des institutions officielles. Cette nécessité sera le moteur commun aux nombreux adhérents du groupe montréalais, qui ne chercheront pas à atteindre la cohésion stylistique et idéologique qui fera la renommée de leurs confrères torontois. Réunis autour de locaux leur servant d'ateliers

(pour certains) et de lieu d'exposition, situés sur la côte de Beaver Hall à Montréal, ces artistes, peintres pour la plupart, faisaient partie d'autres associations et étaient à la recherche d'un public intéressé à leurs œuvres. Des Rochers recense d'ailleurs de manière exhaustive la participation de plusieurs d'entre eux au sein du Pen and Pencil Club et de l'Arts Club, tous deux réservés aux hommes, et énumère les occasions de vente qui leur sont offertes par les institutions publiques et privées et les galeries commerciales. L'exercice lui permet de conclure que les tribunes se font rares pour les tenants de la modernité artistique dans les années 1920 à Montréal, encore davantage pour les femmes, ce qui peut expliquer l'attrait que semble exercer le Groupe de Beaver Hall auprès des artistes féminines.

Dans un deuxième essai, Des Rochers épiluche les sources, les comptes rendus journalistiques et les témoignages sur le groupe afin de dresser le portrait le plus complet possible des événements ayant entouré sa fondation et ses activités durant sa courte existence. L'auteur illustre bien les luttes intestines au sein du milieu de l'art canadien opposant les artistes progressistes aux instances jugées rétrogrades, telles que l'Art Association of Montreal, et montre l'avantage pour ces artistes d'affirmer leur appartenance à un groupe afin d'attirer l'attention de la critique. Des Rochers fait par ailleurs ressortir le rôle de chef de file joué par le peintre Randolph Hewton—souvent éclipsé par la présence au sein du groupe d'A.Y. Jackson et d'Edwin Holgate—auprès de la génération montante lors de son court passage à la direction de l'école de l'Art Association.

L'auteur se penche ensuite sur la persistance des références au Groupe de Beaver Hall qui vont bien au-delà de sa dissolution officielle et sur l'oblitération graduelle dans la fortune critique de la présence des hommes au sein du regroupement. Reprenant le constat établi par Susan

Avon en 1992 selon lequel «pour le Groupe de Beaver Hall, ce ne sont pas les femmes mais les hommes qui sont tombés dans l'oubli»¹ (111), Des Rochers réitère l'intérêt d'étudier côte à côte les œuvres de tous les membres du groupe puisque cette mixité constitue justement l'un des traits de sa modernité. S'il était certes souhaitable et même nécessaire de rétablir la place des hommes dans le groupe, il aurait aussi été pertinent de nuancer l'affirmation d'Avon quant à l'«oubli» dans lequel seraient tombés les artistes masculins du groupe. En effet, un certain nombre d'entre eux—mentionnons André Biéler, Adrien et Henri Hébert, Randolph Hewton, Edwin Holgate et A.Y. Jackson—ont fait l'objet de rétrospectives dans des institutions muséales importantes au Canada dans les dernières décennies. Quelques-uns (c'est le cas d'Adrien Hébert, d'Edwin Holgate et d'A.Y. Jackson) se sont même taillé une place dans les histoires générales de l'art canadien ou québécois, et ce, semble-t-il, sans avoir eu besoin, contrairement à plusieurs de leurs consœurs, de cette affiliation au Groupe de Beaver Hall.

Le troisième essai, signé par la chercheuse indépendante Hélène Sicotte, retrace le parcours de formation de chacun des membres du groupe afin de déceler les points communs et les lieux où leurs chemins ont pu se croiser. L'école de l'Art Association of Montreal apparaît comme le foyer principal d'où sont issus la plupart de ces artistes et la source probable de leurs affinités esthétiques. Plusieurs anciens de l'Art Association iront ensuite se perfectionner en Europe, même si le voyage d'étude semble plus accessible aux hommes qu'aux femmes. Le texte de Sicotte permet également de découvrir le cheminement particulier de trois membres méconnus du groupe, tous d'origine britannique (Adam Sherriff Scott, James Bisset Crockett et William Thurtan Topham) et dont il sera peu question par la suite dans le catalogue.

Vient ensuite l'essai du co-commissaire de l'exposition, Brian Foss,

qui dresse un portrait général des divertissements publics à Montréal à l'époque du Groupe de Beaver Hall afin de mettre en lumière les autres manifestations de la modernité culturelle. Traitant autant de beaux-arts que de théâtre, de cinéma, de danse et de musique, Foss montre bien que la coexistence entre tradition et modernité ne touche pas uniquement le champ des arts visuels. Ce survol fouillé de la scène culturelle permet au lecteur d'approfondir sa compréhension du contexte dans lequel évolue le Groupe de Beaver Hall. Toutefois, les liens existant entre ces autres pratiques culturelles et la production du groupe auraient pu être soulignés avec plus d'insistance pour plus de cohésion avec l'ensemble de l'ouvrage.

Dans son essai, Esther Trépanier, professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, se lance le défi de répondre à l'une des questions centrales du catalogue : «en quoi ces œuvres dessinent-elles une modernité montréalaise dans le contexte des années 1920?» (162). Elle y parvient avec brio, non sans laisser de côté quelques membres du groupe au style proche de l'académisme ou qui ont œuvré dans le domaine de l'illustration. Ces artistes, masculins pour la plupart, devront attendre une nouvelle occasion pour que leur travail soit redécouvert (il en va ainsi des artistes d'origine britannique mentionnés précédemment). Afin de définir cette modernité proprement montréalaise, l'auteure prend le parti d'analyser les œuvres en regard des enjeux spécifiques à la scène canadienne et, en particulier, par rapport à l'autre pilier de l'art moderne au Canada dans les années 1920, le Groupe des Sept. Outre certaines affinités stylistiques avec leurs confrères torontois, les artistes du Groupe de Beaver Hall s'en distinguent par leur inclination vers le paysage urbain, le portrait et la représentation de la figure humaine, notamment du nu. Dépourvus du nationalisme qui teinte la production des Sept ou du régionalisme qui domine la scène artistique québécoise,

ces sujets sont adoptés avant tout par les peintres montréalais pour leurs qualités plastiques. Selon Trépanier, leur travail peut, à cet égard, être perçu comme annonçant le passage du nationalisme à l'internationalisme de la décennie suivante.

Le catalogue s'achève de belle manière avec l'essai historiographique de Kristina Huneault, professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia, qui examine les causes de ce qu'elle appelle la féminisation du groupe à partir des années 1960 et réfléchit aux conséquences de la remise en question de cette perception. L'auteure démontre que l'approche féministe, à la source de l'intérêt pour la carrière des femmes du groupe—qui a mené à terme à sa féminisation—a paradoxalement nui à son introduction dans l'histoire de l'art canadien puisque ses représentantes ont d'abord été dépeintes comme des dilettantes. Il faudra attendre plusieurs années avant que ne leur soit rendue leur légitimité professionnelle. Plaidant contre l'isolement de l'art des femmes, Huneault illustre bien l'intérêt de se défaire du discours binaire opposant les artistes masculins et féminins pour rendre compte de la complexité de leurs rapports, comme en font foi les relations d'amitié et de soutien empreintes d'intérêt et d'un certain paternalisme liant certains membres du Groupe des Sept aux femmes de Beaver Hall.

En somme, le catalogue propose un examen minutieux du contexte entourant l'avènement du Groupe de Beaver Hall, du parcours de ses membres, de ses principales activités, de son apport à la modernité artistique canadienne et de son historiographie. Ayant permis de rétablir la place des hommes dans le regroupement, l'ouvrage laisse cependant en friche la production de certains de ses «oubliés» qu'il aura toutefois eu le mérite d'évoquer. À cet égard, les notices biographiques placées en annexe permettent d'en savoir davantage sur chacun des membres du groupe et constituent un point de

départ appréciable pour des études plus approfondies sur les artistes encore à découvrir. Abondamment illustré, le catalogue présente une mise en page digne de mention qui facilite le renvoi aux notes, apparaissant sauf exception sur la page de droite. Par ce catalogue et le projet d'exposition dont il est issu, le Musée des beaux-arts de Montréal réussit le pari d'éveiller l'intérêt du grand public pour l'art canadien tout en satisfaisant aux attentes des spécialistes du domaine. ¶

Anne-Élisabeth Vallée est chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'UQAM —vallee.anne-elisabeth@uqam.ca

1. Susan Avon, «The Beaver Hall Group Re-defined», *Imposture. Revue d'art*, n° 6, hiver 1992, p. 61.

Elitza Dulguerova *Usages et utopies: L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900–1916)*

Paris: Les presses du réel, coll. «Œuvres en société», 2015

584 pp. 63 ill. n&b.
€ 28.00 broché ISBN 9782840666875

Érika Wicky

Tout au long de son ouvrage *Usages et utopies: L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900–1916)*, Elitza Dulguerova mène une réflexion critique approfondie sur les multiples enjeux de l'exposition à travers une recherche historique rigoureuse. Elle recentre son propos autour de l'étude d'une série d'expositions de groupe («La Rose bleue», «Le Valet de carreau», «La Queue d'âne», «La Cible», «N° 4», «L'Année 1915», «0, 10» et «Magasin») qui témoignent des pratiques mises en œuvre par les avant-gardes russes du début du xx^e siècle, mais aussi du potentiel que l'on prêtait aux expositions et des utopies concernant le rôle social de l'art qui sous-tendaient la démarche d'exposer. Ces expositions sont envisagées chronologiquement, suivant

une perspective comparatiste propre à souligner leur singularité et à mettre en évidence les problématiques communes auxquelles elles se confrontent.

Bien que la période envisagée soit celle d'un important bouillonnement de la réflexion sur le rôle social de l'art, le tout début du xx^e siècle demeure assez peu étudié. Faire figurer l'exposition «0,10» parmi les dernières expositions de ce parcours chronologique est caractéristique de la posture historiographique singulière de l'auteur qui remet en cause le caractère fondateur traditionnellement octroyé à cet événement (382) et souhaite le «décannoniser» (39). Loin de négliger l'impact d'événements historiques majeurs tels que, en l'occurrence, la Première Guerre mondiale, Dulguerova privilégie généralement



une approche des expositions ancrée dans leur histoire, atténuant les effets de rupture que les récits ménagent traditionnellement dans l'histoire des avant-gardes. Elle fait ainsi remonter au xix^e siècle, voire aux accrochages de Chardin tels que les décrit Diderot (162), les origines des expositions dont l'histoire débute en 1900.

Chacune des expositions étudiées fait l'objet d'une recherche historique d'une rare précision reposant sur la compilation et l'analyse des sources variées propres à documenter un phénomène aussi éphémère que l'exposition. Parmi les sources, on rencontre des éléments témoignant des contraintes matérielles qui sont constamment pesées (argent, place, etc.), des modalités d'accrochage et de la nature des œuvres présentées