Document généré le 16 avr. 2024 07:01

Vie des arts

Vie des arts

L'École de Montréal existe

Jean Cathelin

Numéro 23, été 1961

URI : https://id.erudit.org/iderudit/55188ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Cathelin, J. (1961). L'École de Montréal existe. *Vie des arts*, (23), 14–20.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1961

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/

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/

2

1

l'école de montréal

3

4

Nous pensons que l'Ecole de Montréal existe. Elle a ses précurseurs, elle a ses grands « patrons », ses maîtres maintenant reconnus hors de nos frontières. Elle a sa génération mûre, réfléchie, celle qui, partant d'un refus global suffisamment révolutionnaire pour entraîner ses réactions en chaîne, a déjà eu le temps de tirer certaines conclusions et de faire oeuvre durable, bientôt reconnue, elle aussi. Elle a sa jeune garde prétorienne, enthousiaste, entière, ennemie des concessions, et qui déjà ose critiquer, remettre en question les grands maîtres avec cette excusable fougue des jeunes absolus. Elle a ses chercheurs parallèles, ceux qui demain apporteront peut-être autre chose. Elle a aussi (et c'est peut-être la plus grande preuve de son existence) ses copieurs, locaux et (mais oui) étrangers. Que de chemin parcouru en si peu d'années !

C'est pour illustrer cette conviction que nous avons rassemblé ici des extraits symtomatiques d'une conférence prononcée au Musée de Montréal, le 12 décembre 1960, par Jean Cathelin, écrivain et critique d'art bien connu. Nous avons dû effectuer la véritable mutilation d'un texte par ailleurs passionnant. Que l'on veuille bien nous la pardonner, en tenant compte de la pureté de nos intentions.

Folch

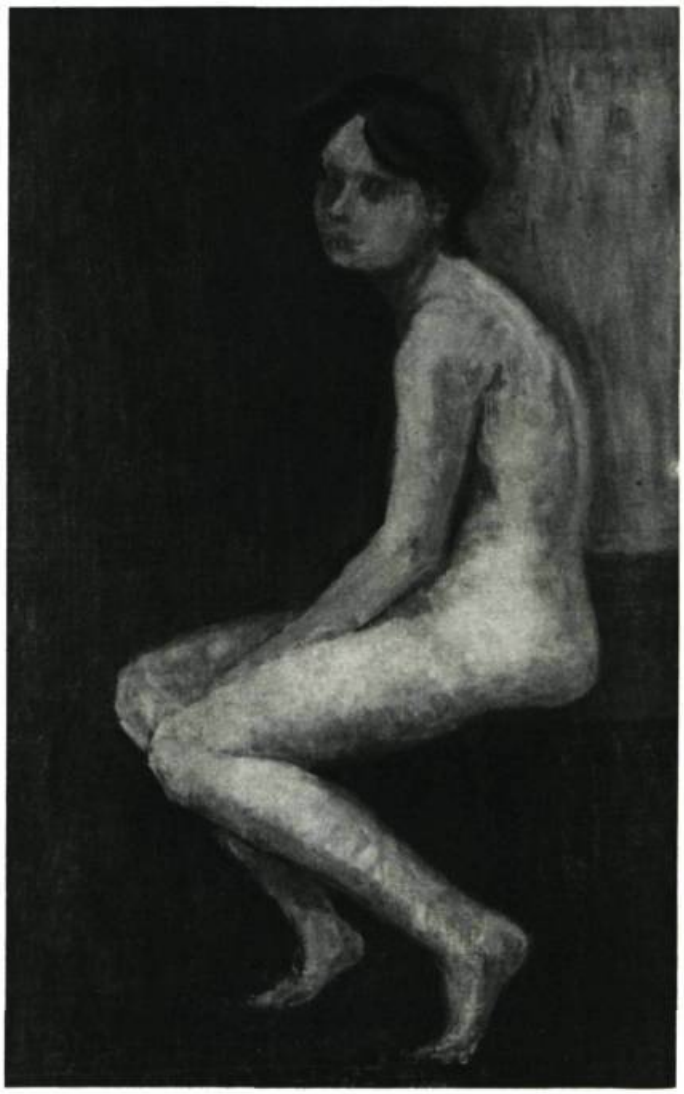
EXISTE

DÈS 1951, LE RAPPORT MASSEY remarquait fort justement « le très vif intérêt que les Canadiens portent aux Beaux-Arts » et soulignait même « qu'on tient en général la peinture pour l'expression de l'esprit canadien la plus mûrie ».

Cependant qu'en savait-on en Europe, je veux dire à Paris et à Londres, jusqu'à ces dernières années ?

Morrice et Cullen se firent connaître à titre personnel, mais n'étaient-ils pas davantage des peintres de l'école française de nationalité canadienne que de véritables peintres canadiens ?

Les créateurs à proprement parler de la peinture canadienne, ces artistes du Groupe des Sept qui amenèrent la rupture du barrage séparant les peintres des deux grands groupes ethniques, assurément n'ont jamais été connus au-delà de l'Atlantique en tant qu'école autochtone.



Ci-dessus : J. W. Morrice. Montréal, 1865-1924. Le modèle. Huile. 20" x 12" (51 x 33 cm.). Collection du Dr Paul Larivière.
Page ci-contre : 1 — Albert Dumouchel. Valleyfield (Qué.), 1916. Camarque, 1958. Huile sur gesso 48" x 60" (124,85 x 152,85 cm.). Collection de Marcelle et Gérard Beaulieu; 2 — Marcel Barbeau. Montréal, 1925. Insecta-Livedombère, 1960. Gouache. 17" x 22" (43 x 56 cm.). Galerie Denyse Delrue; 3 — Guido Molinari. Montréal, 1933. Contrepoint, 1961. Acrylic latex sur toile. 45" x 50½" (114,65 x 128,70 cm.); 4 — Jacques de Tonnancour. Montréal, 1917. Présence d'un pin, 1960. Huile sur masonite. 44" x 36" (112 x 91,70 cm.). Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Maurice G. Cullen. Saint-Jean, (Terreneuve), 1866-1934. Rue en hiver. Huile sur panneau. 10½" x 13¾" (26,75 x 35 cm.). Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Plus tard, Pellan, Dallaire, Borduas et Riopelle n'apparurent aux parisiens que comme des individualités. Il fallut sans doute les premiers travaux de groupe de quelques graveurs chez Desjobert ou chez Lacourière, les deux plus célèbres ateliers de litho et de cuivre de Paris, pour que dans un milieu restreint on prit conscience que la peinture canadienne était un tout à part, consistant, existant en tant que tel. Auprès d'un plus large public, le pavillon du Canada à l'exposition internationale de Bruxelles, fit beaucoup pour apprendre aux amateurs d'art de la planète l'existence d'une vie artistique propre au Canada, leur permit de situer les individualités connues dans le contexte d'un effort plus général.

Aujourd'hui sans doute, dans les pays démocratiques, l'existence d'un courant artistique participant au concours international de l'art ne se situe plus par des caractéristiques nationalistes, l'art moderne étant devenu une grande famille planétaire, mais constitue un élément de la vie culturelle d'un pays, une justification très haute du rôle de ce pays dans le monde, une explication de sa spécificité aux yeux des étrangers. Facteur important de l'existence interne d'une nation, l'art en est aussi l'un des plus prestigieux représentants en matière d'affaires extérieures. Même si la plupart des artistes vivent partiellement ou continuellement à l'étranger — il en est ainsi par exemple de la plupart des membres de la jeune école non-figurative espagnole ou japonaise —, il n'est pas indifférent que les peintres soient unis par une commune origine, façonnés par les heurs et malheurs d'une même dialectique historique, issus d'un même tuffau psychologique, hantés par la même recherche de libération ou d'identité nationale . . .

Pour avoir une vue d'ensemble du paysage mental de la peinture canadienne, il faut venir ici à Montréal, parcourir les galeries, voir les expositions de groupe ou les collections de ce Musée.

Le Groupe des Sept ayant amorcé le mouvement et démontré que le Canada pouvait être, dans ses aspects naturels, le magnifique sujet d'un art moderne, c'est avec l'arrivée d'Alfred Pellan à Paris que commence la participation du Canada à l'histoire de l'art d'aujourd'hui à travers un individu, et c'est son retour ici qui détermine l'engagement collectif des jeunes artistes canadiens dans cette aventure. Alfred Pellan fait un peu figure de ces gens d'élite que les premiers empereurs japonais envoyèrent en Chine pour y apprendre et digérer la civilisation locale et qui, rentrant chez eux, en firent une version nationale. Livré à la vie parisienne, le jeune québécois, après une période d'adaptation, établit, grâce à sa vive et native sensualité, une sorte de « modus vivendi » franco-canadien, valable certes pour lui, mais qui révèle une possibilité dont, de retour au Québec, il pourra faire part à ses élèves. Guidé par son savoir-faire d'artisan et son imagination proche des réalités populaires, il retrouve la véritable voie française de l'art et, pouvant désormais dédier un regard humoristique à ses complexes originels, il s'intègre parfaitement à la compréhension nouvelle de l'univers pictural qu'impose alors l'Ecole de Paris. Spontanément, car il n'est heureusement pas un intellectuel professionnel, il la canadianise. S'il interprète les partitions nabis, les concertos fauves, l'art de la fugue cubiste, s'il s'empare momentanément du masque surréaliste, c'est toujours avec une voix et un geste canadiens. Pas de littérature. Pas de gratuité intellectuelle : seulement une furieuse joie de savoir, d'exercer ses dons, de vivre la peinture. Le bon sens paysan, la saine méfiance des descendants de pionniers lui font éviter le brillant, les acrobaties. Il nous restitue nos leçons avec un humour de terroir qui fait craquer les vernis factices pour révéler la solide et permanente présence du bon bois blanc massif. Le grand dégorgement de l'éponge a lieu lors de son retour en 1940 : communiquant aux autres l'iode emmagasiné, il se délivre, ne conserve que la carcasse et c'est alors que commence la période majeure de son oeuvre. Sans perdre ni cacher sa naïveté, prenant partout du pollen pour en faire son miel, il montre qu'on peut traverser toutes les métomorphoses de l'art moderne en restant soi-même. L'ascension est nettement perceptible des portraits de femme très *période rose* peints à Paris vers 1930, aux paysages et natures mortes de 1940-45. Nouveau bond vers 46 avec les compositions comme *Symphonie, Soleil Bleu*. Enfin en 56, de retour de la révision de Paris, c'est le grand sommet avec *Santorin, l'Affût, les Jardins* et dernièrement la joie extatique d'une série de floraisons imaginaires.

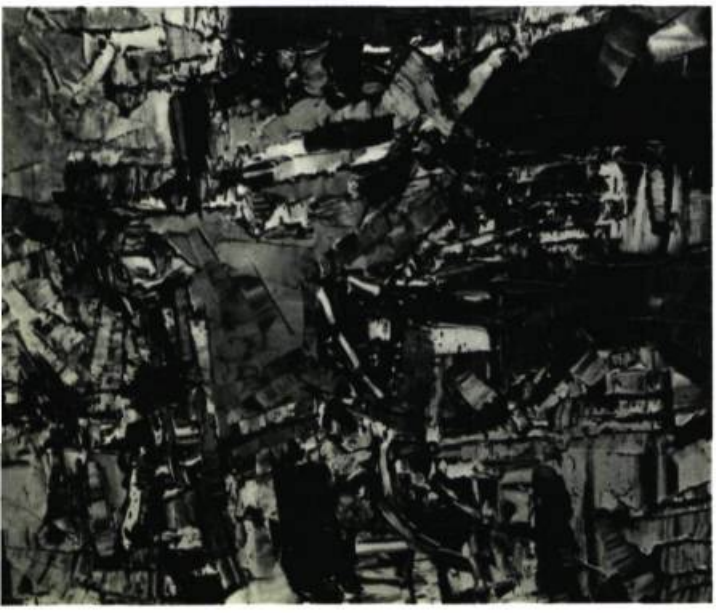
A la réponse spontanée de Pellan à ce défi, Borduas viendra ajouter une réponse consciente et organisée.

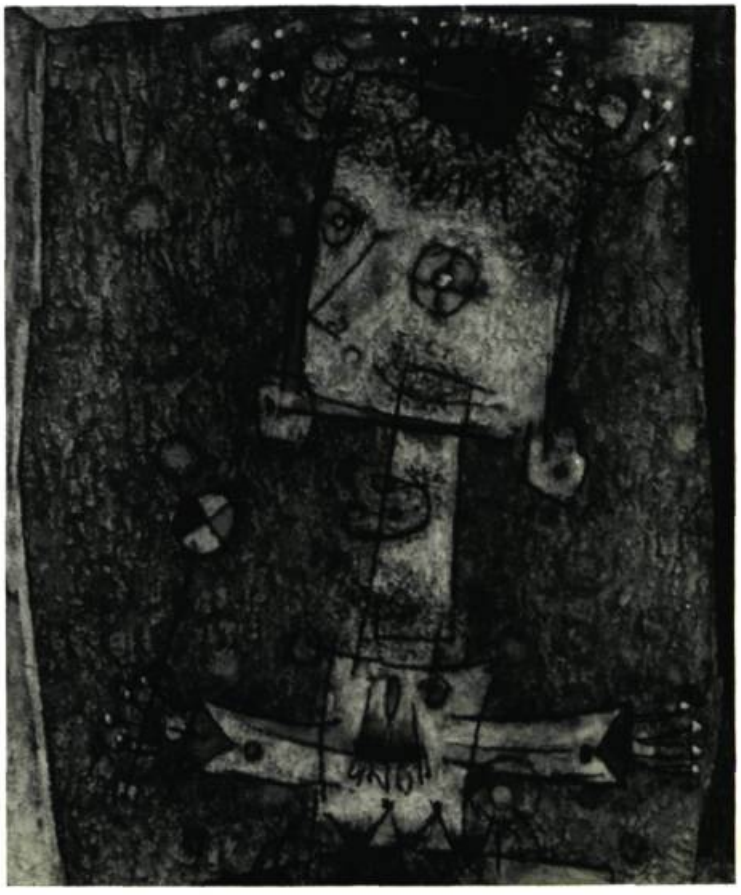
Que la catharsis de la canadianitude s'opère sur le thème du séjour parisien, cela cessera en effet bientôt d'être une exclusivité de Pellan. Mais si, après lui, Borduas et Dallaire ont dû encore s'astreindre là-bas à de longues années d'apprentissage, la création dès 1941 d'un mouvement généralisé d'avant-garde à Montréal fera que, dès la reprise de contact de 1945,

ces séjours parisiens changeront de caractère : on pourra être plus bref car certaines acquisitions demeurent.

Chacun à sa manière, les gens de la génération de Tonnancour et Dumouchel avaient déjà pu commencer de tirer profit de l'expérience et de l'apport de Pellan lorsque Borduas a projeté le tonnerre révolutionnaire dans cette calme province, en des termes qui marquent nettement sa filiation surréaliste et dont évidemment la formulation-choc ne pouvait guère être comprise par beaucoup de gens à l'époque. Brutalement, Borduas, dans un monde à déroulement uniforme, introduisait la dynamique des contradictoires, jetait l'art de ce pays dans l'ère implacable de l'accélération de l'histoire. Démontrant que l'unicité de tendance était révolue, il rompait définitivement avec le monolithisme

Ci-contre, de haut en bas : Alfred Pellan. Québec, 1906. L'Affût. Huile sur toile. 35" x 51" (89 x 130 cm.). Galerie nationale du Canada; Paul-Emile Borduas. Saint-Hilaire (Qué.), 1905-60. Ardente chapelle, 1954. Aquarelle. 22¼" x 30½" (57 x 77, 70 cm.). The Art Gallery of Toronto; Jean Dallaire. Hull, 1916. Le petit fou du roi, 1960. Huile sur toile. 25" x 20½" (63 x 52, 25 cm.).
Ci-dessous : Jean-Paul Riopelle. Montréal, 1923. Relais rustique. Huile sur toile. 28¾" x 36¼" (73, 25 x 92, 35 cm.). Collection particulière, Paris.





de l'évolution locale : désormais la voie canadienne vers l'art allait se diversifier, dépassant très rapidement le bi-partisme Pellan-Borduas pour une foule d'orientations et de manifestations trans-canadiennes, établissant un courant d'intérêt artistique et d'inter-influences esthétiques entre les diverses capitales locales de la peinture, de l'Est à l'Ouest du pays.

Faire un tel geste, c'était provoquer la ruée vers la recherche, la ruée vers l'aventure inconditionnelle. Il en résulte la présente richesse de l'Ecole de Montréal, et ce bouillonnement exceptionnel qui range la ville aux côtés de New-York, de Paris, de Milan et de Varsovie comme centres d'ébullition de l'art actuel.

Mais ceci est le fait de la nouvelle génération.

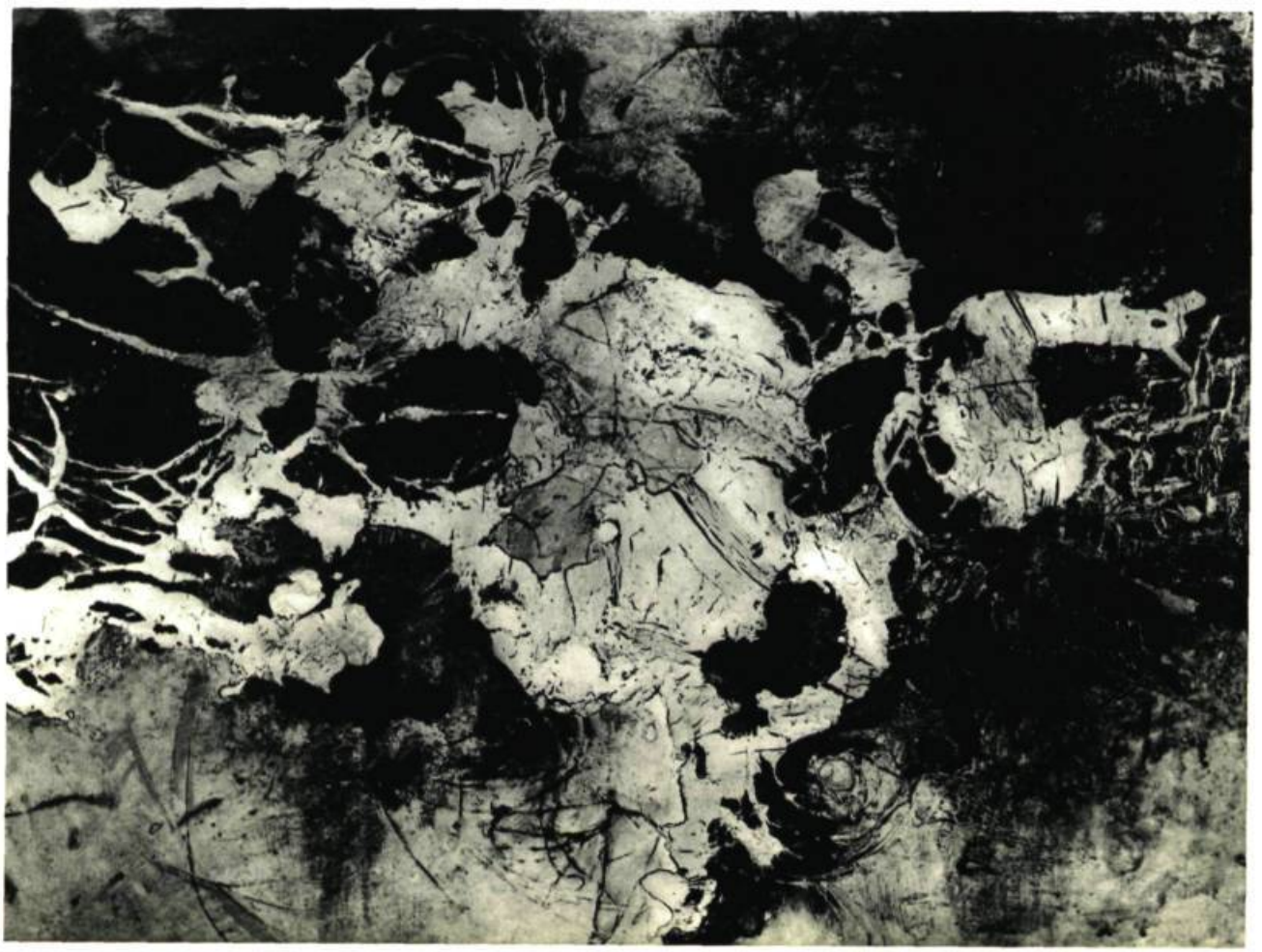
A la génération antérieure, si l'on considère d'abord la voie pellanienne, les deux attitudes exemplaires sont celles de Jacques de Tonnancour et d'Albert Dumouchel. De Tonnancour a su trouver son expression personnelle à travers une heureuse synthèse des influences reçues de Pellan et de Roberts. On ne peut qu'être séduit par l'imperturbable logique qui le conduit sans empressement vers une abstractisation croissante, sans pour autant que le soutien sensible disparaisse encore. Dumouchel a très bien saisi le sens profond du Midi de la France : il n'a pas été comme beaucoup obnubilé par la lumière méditerranéenne, il n'en a pas tiré une partition pour cuivres et percussions, mais au contraire il en donne un rendu posé, d'une joie grave. Il a su trouver le chemin des réalités mythiques de la Provence noire derrière la facticité

du divertissement méridional. Il semble que, plus que d'autres hommes du continent américain, il ait pénétré le sourire triste de la France d'après-guerre : ses rouges profonds, ses bleus éteints ne sont pas sans évoquer la barricade de langage plastique qu'Orlando Pelayo a dressé, chaque jour lui aussi s'éloignant de la représentation : l'un, l'émigré espagnol, manifeste de son refuge français son opposition au contexte ibérique; l'autre, le canadien, s'éprouve coincé par la conjoncture nord-américaine. Dans les deux cas, c'est le paysage français qui sert de prétexte à l'exercice de libération, qui est médiateur.

Ce groupe de la génération antérieure mériterait une étude approfondie : ainsi Marcelle Ferron qui s'engage dans une grande carrière à Paris; Mousseau qui délaisse aujourd'hui le pinceau pour les formes utiles. L'intense poésie de ses toiles nous atteint comme l'humour de ses gravures . . . Ainsi Gauvreau, Leduc, Marcel Barbeau qui, après une période de trou noir, comme en traversent tous les rebelles profondément troublés par les désarrois du monde contemporain et y participant, vient de produire une série de gouaches d'arborescences calligraphiques noires sur fond blanc.

Ce que les gens de la génération de Borduas ont réalisé à l'issue d'une lente élaboration intérieure, ceux de la génération de Riopelle l'ont craché d'un seul coup avec une violence rarement atteinte dans les différents avatars de l'expressionisme. Il s'agit là au départ moins d'oeuvres que de réactions directes émanant d'individus extrovertis, alors que leurs prédéces-

Page ci-contre, en haut : Charles Gagnon. Montréal, 1934. From without, 1958. Huile. 24" x 20" (61,15 x 51 cm.); en bas : Tobie Steinhouse. Montréal, 1925. Azur, 1960. Huile. 24" x 40" (61,15 x 102 cm.). Ci-dessus : Pierre Gauvreau. Montréal, 1922. Amitié retrouvée, 1960. Gouache. 8½" x 11" (21,65 x 28 cm.). Collection de Fernand Doré.
Ci-dessous : Germain. Montréal, 1943. Peinture. 1960. Huile. 4' x 6' (122,30 x 183,45 cm.).
Collection de M. et Mme Dr Chaim Shatan, New York.



seurs avouaient leur introversion par leur écart manifeste vis-à-vis du monde. Pour les rebelles, il s'agit au contraire de supprimer toute distance entre soi et le monde, fût-ce simplement en l'anéantissant, en mettant le pied sur sa tête.

Il y a dans le lyrisme de Riopelle un brillant, une tonique *furiosa* qui le rendent préhensible assez directement, même au profane. C'est à quoi il doit en partie son succès, comme aussi à un malentendu qui tend à faire considérer sa peinture comme facile. Il n'en est rien, bien que certains aient tôt fait de croire assimiler ce qui leur est simplement asséné. Cet art est doué d'une évidence poétique telle et nous est imposé d'une manière si franche qu'on se laisse prendre au charme sans trop se poser de questions. On peut penser aussi que, s'étant très vite sorti des dégoulinades tachistes auxquelles américains et italiens se sont attardés et complus, il a su rapidement s'inventer un ordre invariable, exprimé dans une série de rythmes très lisibles qui orchestrent la toile, de telle sorte que la conscience même du regardant devient participante à l'action du peintre — ce que les théoriciens de l'*action painting* obtiennent bien rarement. Une fois jetée la première gourme, cette peinture devient solide, saine, robuste et depuis 1954-56 il est admirable qu'avec ses jeux de touches rayonnantes elle parvienne toujours à « trapper de neuve façon » les mythes endormis dans les kaléidoscopes de notre enfance, tantôt avec la désinvolture du coup de pied à la lune, tantôt avec la féroce tendresse d'un enfant qui tirerait à coups de révolver dans un vitrail de Chartres. C'est dire qu'il n'a pas peur de faire chatoyant ou diapré : le pompiérisme de l'affreux lui est aussi étranger que celui du joli.

Par comparaison, les dernières toiles de Bellefleur se complaisent dans le ravissant qu'on ne leur connaissait pas autrefois. Si l'on passe des oeuvres de 57-58 à celles de 60, on assiste à la réapparition de plus en plus virulente d'une contradiction essentielle qu'avait tendu et réussi à éliminer le groupe du « Refus Global », à savoir la sempiternelle histoire du motif posé sur un fond, du personnage dans le paysage. L'illustratif, l'anecdote qu'on croyait fuir est un des écueils du jeu surréalisant, figuratif ou non.

Mais la rationalisation délibérée, la volonté d'échapper à tout prix aux séductions du *hasard objectif*, ne sont pas moins dangereuses. On sait qu'à Paris le néo-mondrianisme sévit parfois — plus rarement depuis quelques années. Avant de s'introduire dans la cité, le signal électronique est répandu par certains sous la forme de joujous peinture-sculpture. Le destin décoratif de ces travaux se voit assez dans les appareillages lumineux du commerce, qui s'en inspirent. Deux artistes, cependant semblent en train de se forer une issue hors de cette impasse, Jean Goguen et François Soucy.

Par comparaison de ces deux éléments : automatisme joli de Bellefleur et géométrisme du groupe Molinari, on a plus le sentiment de la peinture vécue devant les travaux anciens de primitif, du québécois Lemieux et son évolution vers des paysages simplifiés jusqu'à l'élémentarisme staelien.

Heureusement, comme dit une phrase de la Logique de Port Royal chère à André Breton, « l'homme qui marche est une cause libre », et la peinture canadienne marche.

Nombre d'oeuvres et d'artistes en plein devenir fourniront la meilleure des conclusions, donneront une idée de ce que tend à être l'Ecole de Montréal de demain. Faute de temps, limitons à quatre artistes ces ultimes analyses, en signalant cependant que d'autres en mériteraient autant. Dans l'art comme dans les lettres, la participation croissante des femmes constitue un facteur énorme de transformation de la société canadienne. Outre Marcelle Ferron, déjà citée, les oeuvres de Rita Letendre[1] et de Suzanne Meloche me semblent intéressantes et fortes, ainsi que le travail d'Henriette Fauteux[2], qui ordonne avec calme et avec peut-être un souci excessif de structuration des toiles chantantes. Mais ses givres bleus, ses émaux rouges se libèrent chaque jour davantage du nombre d'or lhotien pour nous faire participer à la sourde célébration de quelque mystère totémique.

Solitaire, McEwen[1] me paraît l'un des meilleurs parmi les talents nouveaux. Au delà des présents brouillards de l'expressionisme automatisant ou de l'informel systématisé, McEwen a su trouver sa voie personnelle, se constituer un univers certes précieux, mais d'une belle, grande et simple ordonnance.

Quant à Tobie Steinhouse, ses premières toiles la mènent dans la voie d'une suppression lente et progressive de l'anecdote figurative. Celle que Pierre de Bellefeuille appelait, « poète de la lumière » s'est enfin départie des demi-teintes, des camayeux des automnes vus de sa fenêtre. Dans des gammes plus vives de jaunes et de blancs, de bleus et de verts tamisés de gris ou de terres, elle s'attache à reconstruire dynamiquement le rythme des arbres et le jeu de plan des maisons à escaliers extérieurs. Dans cette symphonie de courbes poétiques avec lesquelles on est aisément de connivence, le prétexte initial est encore fort évident pour l'oeil exercé. Cela encore est une peinture qui parle à mi-voix.

Si nous citons en troisième lieu Charles Gagnon, l'on verra où se définit une tendance : après les grandes orgues colorales romantiques et expressionistes, la peinture de l'École de Montréal s'orienterait dans une nouvelle exploration du secret. Les cris jetés, on s'installe, on amplifie leur retentissement dans le calme. C'est un mouvement de balance assez naturel.

Mais qui sait ? Qui peut dire où nous allons en matière d'art ? Déjà, les encres, crayons, gouaches et peintures d'un garçon de dix-huit ans à peine, montrent qu'il a digéré en peu de temps Miro, Wols et Riopelle. Puis-je considérer que le cas de Germain n'est pas isolé, et que, si les rêves de cette jeune génération ne tournent pas court, ils pourront être les nez de Cloépâtre de la peinture canadienne de demain ?

Jean Cathelin

(1) Voir VIE DES ARTS, No 22.

(2) Voir VIE DES ARTS, No 21.