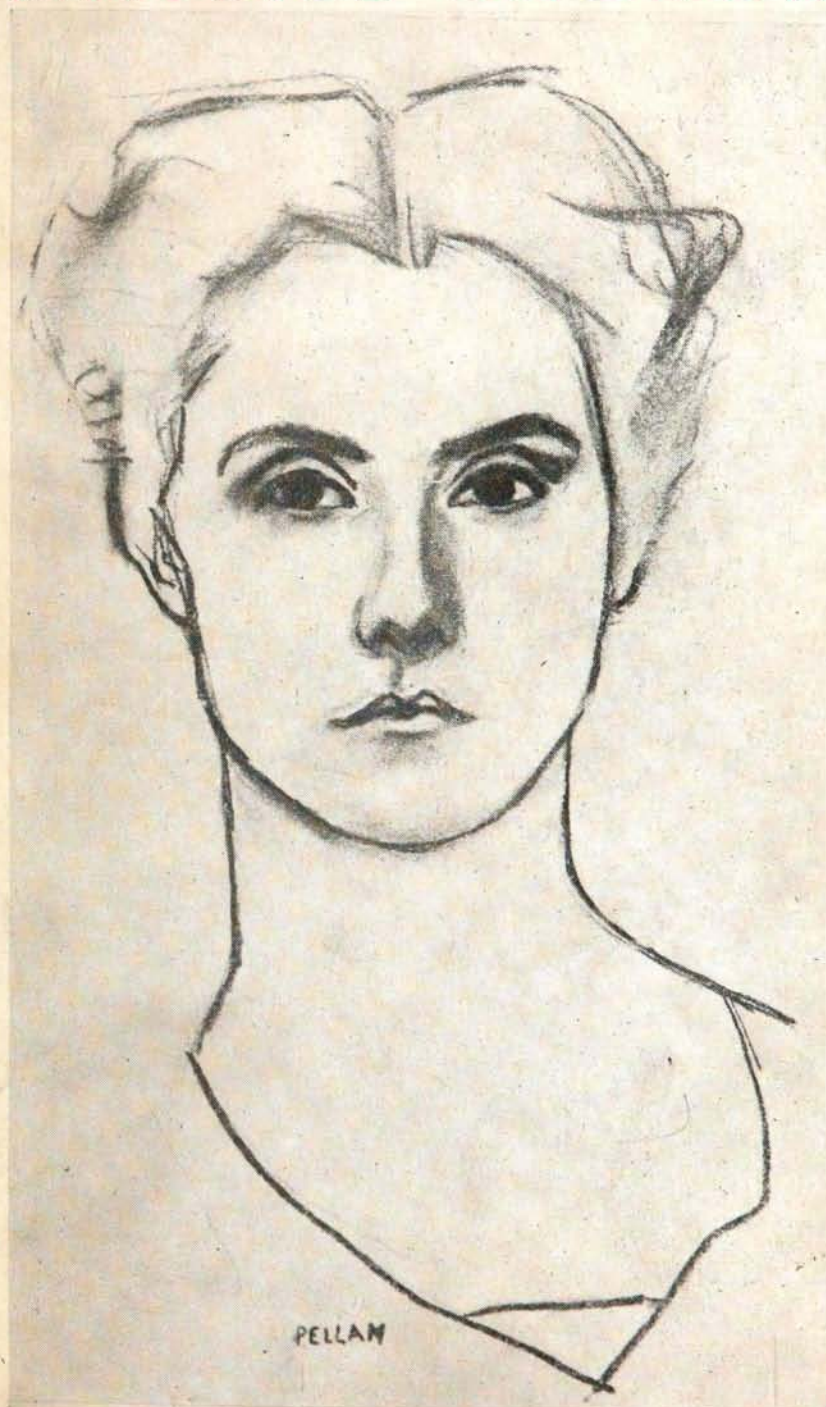




Bibliothèque Nationale du Québec

PEINTURE CANADIENNE

MAURICE GAGNON



PASCAL
SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS



4.
Paul Charbonneau

PEINTURE CANADIENNE



du même auteur :

L'Eglise Saint-Germain d'Outremont (*Technique*) 1938.
Epuisé.

Peinture moderne (*Valiquette*) 1940. Epuisé. Deuxième
édition, 1943. Epuisé. 8^e mille, 1944.

Pellan, Collection Art vivant (*L'Arbre*) 1943.

sous presse :

Fernand Léger : *la forme humaine dans l'espace* (en colla-
boration) (*L'Arbre*) 1945.

en préparation :

Beaugrand, orfèvre montréalais, Collection Art vivant
(*L'Arbre*).

Peinture américaine.



MAURICE GAGNON

attaché honoraire des Musées nationaux de France

SUR UN ÉTAT ACTUEL DE LA

PEINTURE CANADIENNE



SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS PASCAL

60 ouest, Saint-Jacques (802)

MONTREAL

1945

BIBLIOTHÈQUE
SAINT-SULPICE

MARSHALL GAGNON

RECEIVED & FILED

PEINTURE

CANADIENNE



ND
245
G34
1945

LIBRARY
OF THE
PARLIAMENT

à mes quatre petits :

MARC,
PAULE,
GILLES,
RENÉE.

— *Comment pouvez-vous juger la peinture, vous n'êtes pas peintre ?*

— *Je ne saurais, Dieu merci, pondre un œuf, mais je sais très bien, quand je le goûte, s'il est bon ou mauvais.*

Histoire de mondaine

Le bon sens est une rare et belle chose, qui nous aide en particulier à discerner des bâtons flottants d'une flotte de bateaux, et une hypothèse d'un obélisque.

L'homme éternel,

G. K. Chesterton

PRÉFACE

Le titre de ce volume affirme exagérément l'existence de la peinture canadienne. Il ne saurait être question d'une histoire de la peinture canadienne ni d'un historique de la peinture au Canada. Notre étude porte : *Sur un état actuel de la peinture au Canada.*

Le moment n'est pas venu d'en écrire l'histoire : ses maîtres sont en pleine évolution ; ils sont encore jeunes. Ils montrent qu'enfin *au pays où rien ne change*, quelque chose est changé. Ils ont relevé le défi.

Faire le point, dire ce que nous avons accompli jusqu'ici, préciser notre situation, tel a été notre but. Il était temps de départager par un exercice critique consciencieux, dans le touffu d'événements précipités ou lents et d'acquisitions parfois surprenantes, l'excellent du médiocre. Cela permettra — nous avons la prétention d'y compter — une cohésion plus grande de nos forces vitales pour une portée en avant plus sûre d'elle-même.

Sommes-nous pardonnable de n'avoir pas illustré ce volume de reproductions en couleur ? Nous serait-il permis d'alléguer que nous préparons une publication, grand format, de planches en couleur sur la peinture

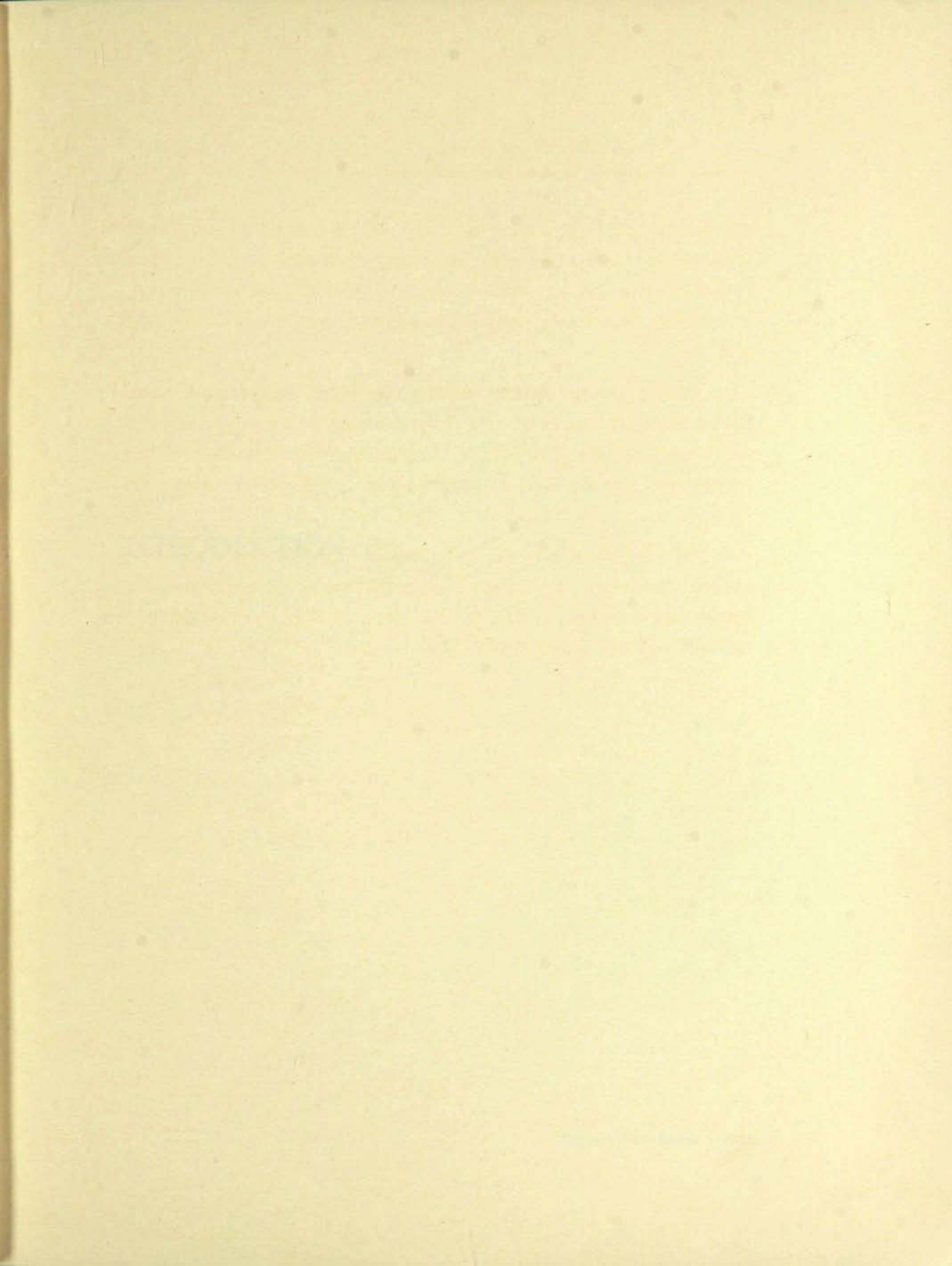
PEINTURE CANADIENNE

de notre pays ? Elles seront accompagnées de brefs commentaires sur la vie des peintres et sur leurs œuvres. L'on voudra bien patienter et trouver ici, modestement, l'histoire des faits qui ont amené notre peinture où elle est.

Nous avons voulu écrire un livre aussi peu compliqué qu'il nous était possible, une sorte de conversation avec un lecteur qui aurait à chaque minute le droit de reprendre la discussion ; ce à quoi, du reste, nous l'invitons.

Si l'activité de nos peintres lui paraît dans ce livre moins évidente que dans la réalité, ce ne sera que la faute de l'auteur, qui s'en excuse. Mais il n'estime pas devoir défendre sa franchise.

M. G.



INTRODUCTION

Le centre de la peinture au Canada d'aujourd'hui, son *milieu* — pour reprendre un mot dont Taine a généralisé l'usage — est Montréal. Est-ce dire qu'à travers notre vaste pays il n'y ait point d'attrait pour les arts dans des villes aussi considérables que Québec, Toronto, Ottawa, Halifax, Victoria ? Certes non. Nous en ferons état au cours de notre exposé. Mais une action d'importance ne se développe pas indépendamment du nombre, nous dirons même du cosmopolitisme d'un grand centre urbain. Il faut un généreux concours de circonstances et d'hommes, beaucoup de tentatives et d'échecs pour que surgisse, d'expériences poursuivies, la synthèse d'une culture et d'une civilisation.

Tous savent que Toronto eut le Groupe des Sept dont le succès a semblé éclatant à son heure. Personne n'ignore que Québec détient depuis toujours une noble part de la culture française. Que Victoria subisse des influences fort inquiétantes n'est un secret pour quiconque étudie nos problèmes d'art. Cependant, qui ne sait qu'Ottawa est le rendez-vous des plus jolies filles du Canada... et vous admettez que cela importe... sinon pour la peinture.

PEINTURE CANADIENNE

Mais, il faudrait être aveugle et injuste pour ne pas reconnaître que de Québec, de l'Ontario ou de l'Ouest canadien viennent à Montréal nos meilleurs peintres. Ils y trouvent, au contact de leurs confrères, une émulation, et leur production, un climat favorable.

Il ne s'agit donc pas de dresser des villes les unes contre les autres, mais de constater, tout simplement, que l'activité est plus dense à Montréal et de tirer de ce fait des considérations qui, à aucun moment, n'entendront faire abstraction de l'excellent travail qui se poursuit ailleurs.

Une culture d'expression canadienne existe-t-elle ? Existe-t-il une peinture canadienne ? Aurions-nous le choix d'en douter ou serait-ce impossible à prouver ? Si les caractères de cette culture et de cette peinture ne sont pas patents dans tous les cas connus, cela n'autorise pas d'ignorer les faits. Nous avons cessé de promettre, pour tenir maintenant. Nous avons des œuvres achevées dont nous pouvons nous enorgueillir. Nous entrevoyons même le plein épanouissement de l'œuvre picturale... et c'est le plus que nous puissions dire.

M. Jean Le Moyne, dans un article d'une belle lucidité, définit notre situation en ces termes : *Il ne s'agit plus de manifestations isolées, mais de tendances assez généralement répandues, d'œuvres de plus en plus nombreuses dont le ton est nouveau, où la personnalité s'affirme nettement, où les choses se retrouvent dans*

INTRODUCTION

leur réalité, bien dégagées de toute surimposition extérieure ou artificielle. La principale caractéristique de ces œuvres est qu'elles atteignent l'universel, acquérant par là une valeur absolue. C'est précisément cela qui est nouveau chez nous...¹

Entre les œuvres peintes d'aujourd'hui — celles des dix dernières années, celles plus rares du premier quart du siècle — et les peintures qui les avaient précédées, il y a l'avènement de l'universel et de l'humain. Dans la peinture, nous avons remplacé le régionalisme par l'universel. Le régionalisme, quoiqu'il ait encore des adeptes, disparaît de plus en plus ; il ne fait plus partie de toute notre vie². Le régionalisme est l'expression normale des peuples à leurs débuts, qui ont le besoin de se sentir les coudes, qui n'ont pas encore la largeur de vue nécessaire pour dépasser des attentions particulières, locales et provinciales.

Le portrait de l'habitant en tuque rouge, revêtu d'un capot de chat et sanglé d'une ceinture fléchée, ne suscite guère d'intérêt. Cette peinture à sujet régionaliste satisfaisait hier encore. Elle n'a aucun charme main-

¹ Jean Le Moyne : Signes de maturité dans les lettres canadiennes. *Le Canada*, 12 octobre 1943.

² Devons-nous préciser qu'il est question ici de régionalisme pictural ? Il est possible que le régionalisme littéraire n'ait pas dit son dernier mot chez nous. Nous avons connu des œuvres intéressantes : *Maria Chapdelaine*, *L'Abatis* de Savard. Et pourtant cette dernière est contemporaine du livre de Grandbois : *Les Iles de la nuit* (Parizeau éd., Montréal, 1944).

tenant qu'historique. On exige davantage de la peinture. Qu'elle soit d'abord de la peinture (on a trop cru que toute œuvre peinte était de la peinture). Qu'elle ait la qualité, cette *seigneurie du goût*¹, c'est-à-dire ce qui la distingue du médiocre et même du bon. Qu'elle émeuve, non seulement nous, les Canadiens, mais d'autres aussi. On peut soutenir que la peinture canadienne dépasse présentement tout ce qu'elle a réalisé dans le passé.

Reprenons le texte de M. Le Moyne : *De toutes les manifestations de la vie artistique et intellectuelle au Canada français, la peinture nous semble la plus « avancée », la plus sûre de soi, celle qui fait preuve de la plus certaine maturité. Elle est vraiment assurée de son avenir, elle s'est sans aucun doute insérée dans une tradition vivante et universelle et y occupe une place éminente. Son éclatante rupture avec l'académisme nationaliste (comme avec tout académisme) est un scandale réconfortant. Elle nous a donné enfin un art sans mission, sans intentions autres que son propre achèvement, nous avons enfin des œuvres dues à la seule urgence créatrice.*

Pour arriver où elle est rendue il fallait que l'identité de l'artiste se dépasse en quelque sorte elle-même ; il fallait que l'artiste soit entièrement libéré de lui-même ; que rien n'interfère entre la réalité et lui. Ces conditions seules permettent la gratuité du jeu par laquelle l'art

¹ Henri Focillon.

INTRODUCTION

transcende les éléments relatifs de son point de départ et devient un absolu...

Au moment où M. Le Moyne écrivait cet article, nous méditons notre volume sur la peinture au Canada. La coïncidence nous invite à lui rendre hommage. Qu'il nous permette d'ajouter à ses considérations judicieuses le mot d'Henri Pourrat dans *Toucher terre : Mais pour atteindre à l'universel, à l'humain, le retrouver au fond, il faut d'abord une grande fidélité à la réalité particulière.*

Nous avons été, Canadiens, assez longtemps soumis à la *réalité particulière*. Nous pouvons produire, en pleine conscience, des œuvres libres. Retracer cette histoire fera l'objet de ce livre. Nous nous efforcerons de dire comment notre peinture s'est dégagée de dons hésitants et des académismes pour atteindre l'universel qui dépasse toutes les réalités particulières.

ACADÉMISME ET ART VIVANT

Académie est le nom ancien pour école. Au XVII^e siècle, en Italie, les Carrache fondent la première institution pour l'enseignement de la peinture. Les splendeurs qui ont précédé le siècle du baroque n'en sortent donc pas. L'école, qui paraît aujourd'hui indispensable, n'a contribué en rien à la formation des grands renaissants ou des artistes du moyen âge, ou à celle des Romains, des Grecs, des Egyptiens... Notons également que l'art, en général, est moins bon depuis qu'il y a des écoles. Est-ce dire qu'elles soient entièrement responsables de cet état de choses ? Nous ne saurions le prétendre. Il y a école et école, maître et maître ; s'il est des écoles dont l'esprit est entièrement faussé.

Comment se formait un artiste avant le XVII^e siècle et comment s'éduque-t-il depuis ? Autrefois, les peintres-apprentis entraient à l'atelier d'un maître et y séjournaient plus ou moins selon leurs aptitudes. Ils passaient par la cuisine du peintre et, d'étape en étape, se perfec-

tionnaient jusqu'au jour où ils se sentaient assez forts pour aborder une œuvre d'envergure et la parachever. La corporation des peintres — au moyen âge, par exemple — les reconnaissait maîtres à leur tour.

Dans ces relations de maître à élève, à aucun moment, il n'y avait d'échange de procédés *pour faire un bon tableau*. Ceci importe énormément. Des conseils et le travail personnel étaient toute la formation.

Les Carrache, directeurs de l'*Accademia dell' Incamminati*, visaient, bien au contraire, à confier à leurs élèves un bagage de savoir et de recettes. Leur doctrine fut l'éclectisme. Elle est tributaire de leur époque, à n'en pas douter, et appuyée sur l'omnipotence des géants du XVI^e siècle dont les œuvres masquent à ce moment tout l'horizon. Tomber dans le panneau de l'éclectisme était fatal. Le XVII^e siècle italien pensa volontiers (sauf Caravage et quelques centaines d'autres) qu'une somme de qualités extirpées des chefs-d'œuvre était le meilleur à livrer aux élèves et leur en recommanda l'imitation. Et ils imitèrent.

Le dessin de Michel-Ange et de Raphaël, ajouté à la somptuosité du coloris de Titien et de Véronèse, ajouté à l'élégance toscane de Fra Angelico et de Botticelli, ajouté au clair-obscur de Léonard de Vinci, etc., etc., devait produire une beauté qui dépasserait ces entités isolées. Aussi, chacun s'évertua à des synthèses arbitraires. Chacun en oublia sa personnalité propre immer-

gée dans une infinité d'emprunts. Car tel le voulait le magister.

L'enseignement des écoles d'art, dont les vicissitudes sont grandes, tourna autour de ces principes avec plus ou moins de pureté et de foi dans la doctrine initiale. De Charybde en Scylla elles arrivèrent jusqu'à nous.

L'école vaut ce que valent ses maîtres. Gustave Moreau y fut magnifique : sa généreuse intelligence permit la naissance de presque tous les Fauves qui sortirent de son atelier. Ceux qui y forment sérieusement la jeunesse n'ont d'autre ambition que de la diriger par leurs conseils et leur encouragement. Ils ne lui enseignent pas à faire comme le maître. Ce serait de l'académisme.



La distinction essentielle à établir entre l'art académique et l'art vivant n'est pas celle d'esthètes qui raffinent sur des données pour le plaisir de compliquer l'existence et d'embrouiller à tout jamais les cartes. Le public croit trop à l'ART en majuscules. Il n'admet pas facilement que l'art soit bon ou mauvais. — *Pourquoi fendre les cheveux en quatre ?* Comme si c'était pour la satisfaction de les fendre.

Il est en peinture deux états d'esprit et deux résultats de ces états d'esprit. Il y a l'art vivant et l'art académique qui répondent à ces états d'esprit.

PEINTURE CANADIENNE

L'art vivant resplendit comme la vie, est la vie même. L'art académique manque de l'essentiel : un foyer organisateur.

Tous deux ressortissent à une activité intellectuelle : ce n'est pas ce qui les sépare. L'art académique s'achève avec l'intelligence ; l'art vivant se parfait par l'harmonieux équilibre de l'intelligence et de la sensibilité. Il exprime le tout humain. L'unité de la personne se satisfait pleinement dans l'œuvre qui la perpétuera.

Des techniques correspondent à ces préoccupations : la connaissance d'un métier souvent très savant. Le métier pour l'académique est une fin en soi ; pour le peintre vivant, il n'est qu'un moyen.

Nous prenons à titre d'exemple un portrait de Kenneth Forbes, de Toronto : *Dame en noir*. Cet artiste académique sait beaucoup de choses. Forbes connaît bien son modèle ; il possède à fond les moyens techniques qui lui permettent de le portraiturer photographiquement, de représenter la chair, la soie de la robe noire, le teint rosé, les ongles et le diamant qui étincellent aux doigts. Entre la jolie mondaine et le résultat obtenu, il y a une équation parfaite. Il y a eu *connaissance* et *re-connaissance*. L'artiste est allé du connu, par du connu, vers du connu. L'intelligence dans chacun des problèmes posés s'est révélée capable de les résoudre en entier, sans mystère aucun. Triomphe de l'intelligence

laissée à elle seule. Aussi pauvreté de l'œuvre. Enorme péché d'angélisme.

Si l'homme était tout intelligence, il n'y aurait rien à reprendre à l'expression académique. Mais il arrive justement que l'*animal raisonnable* se venge de façon gênante de qui veut ignorer sa profonde et double activité.

Le peintre d'art vivant, placé devant la nature ou enfermé en lui-même, sait bien des choses lui aussi. Mais ses connaissances ne sont point systématiques et ne portent pas en elles l'assurance de l'*infaillibilité* humaine. Quelle sera la beauté du poème qui commence ? Quelle sera la grandeur du chant qui s'ébauche ? Nul moins que lui ne le sait. Il travaille dans le plus grand mystère ; dans la plus productive inquiétude. Il œuvre dans l'inconnu, vers l'inconnu. Ses moyens techniques eux-mêmes, il doit les réinventer, les animer sans cesse, sans cela ils ne sont plus sentis, sensibles. La solution du problème n'est donc pas prévue : elle est donnée au plus grand émerveillement du peintre ¹.

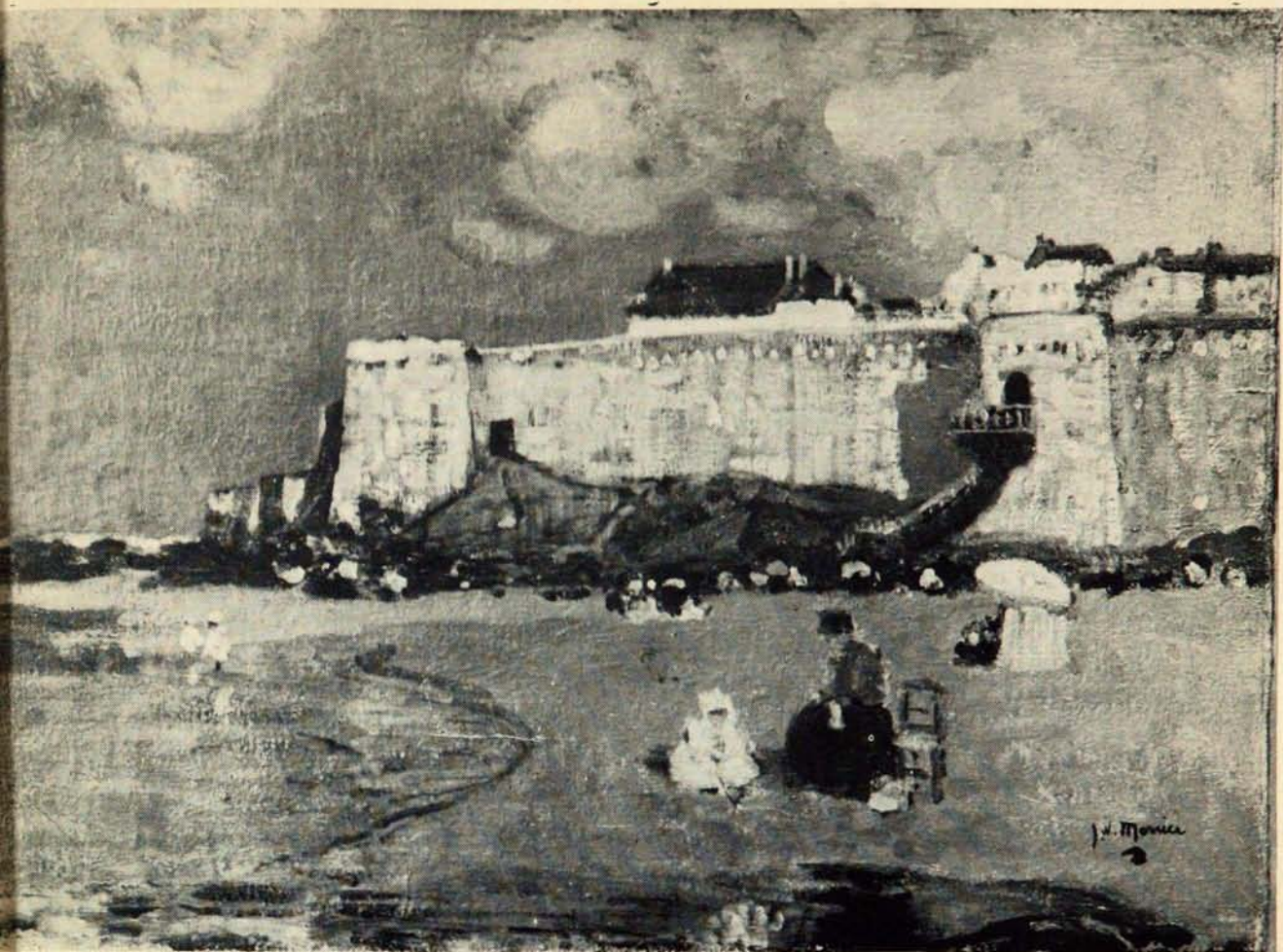
¹ Cela ne veut pas dire que l'artiste ne sait pas où il va. Sa lucidité, bien au contraire, est souvent très grande. Il ne prévoit pas le résultat final qui est différent de ce qu'il s'était *imaginé*. Citons le R. P. Couturier : ... « L'artiste en proie à ses inspirations, aux heures où elles deviennent efficaces, sait où il va, il se sent maître de ses chemins. Il est porté où son plaisir et son désir, en même temps, l'appellent : maître et serviteur de ses enchantements, il joue désormais, dans une lumière trop pure, un jeu terrible et merveilleux où tout son être est engagé. Un grand artiste qui crée,

Tant que l'artiste vivant œuvre vers quelque chose qui n'a pas encore été fait, vers quelque chose à trouver, vers quelque chose d'inconnu et partant d'énigmatique qu'il sent en lui, son intelligence n'agit pas seule. Elle agit constamment toutefois : achemine le problème par découvertes successives et inéluctables. Ainsi elle fait appel à la sensibilité, cette autre faculté majeure de l'homme.

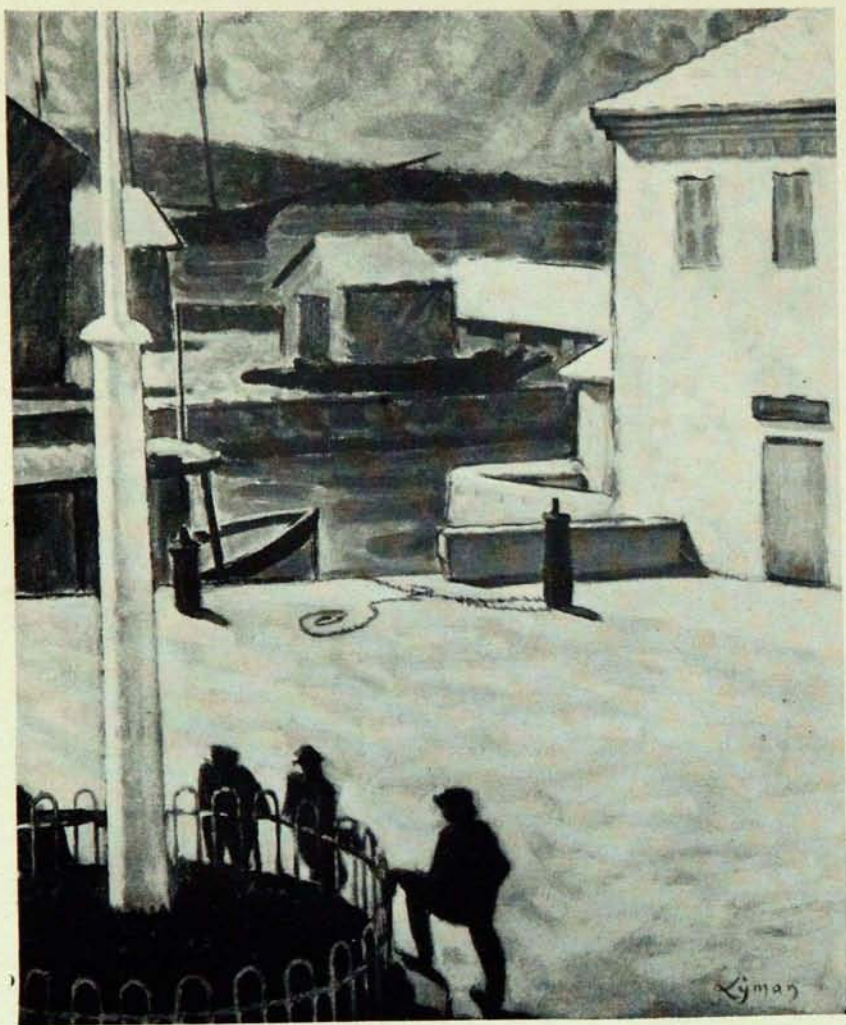
Nous sommes ainsi faits que nous pouvons très bien mettre de côté notre intelligence raisonnante ou notre sensibilité jugée dans tel ou tel cas inutile ou néfaste. Souvent cela entraîne une diminution de la personne humaine. La prise de possession de tout l'être qu'exige l'art authentique, l'art vrai, l'art vivant, est frustrée en son essentiel, c'est-à-dire l'accord de nos facultés intellectuelle et sensible. L'unité de la personne est rompue.

L'œuvre achevée, splendide, exige donc l'intelligence — cela va de soi — mais également la sensibilité de l'homme. Captée par une matière, en une ondoyante diversité, cette dernière crée le chant, l'émotion qui nous gagne devant l'œuvre d'art. Sans émotion, sans splendeur,

dans le moment où il crée, joue de lui-même comme un violoniste joue d'un violon, il joue de son esprit, de son cœur et de ses sens, il joue de cette unité prodigieuse mais implacable et qui a pour rançon de tirer à soi toutes les forces vives. » *Art et Catholicisme*, L'Arbre, Montréal 1941, pp. 32-33).



I — Morrice (James-Wilson) : *Plage à Saint-Malo*, Art Association of Montreal.



II — Lyman (John) : *Bermudes*, Galerie nationale du Canada, Ottawa.

ACADÉMISME ET ART VIVANT

une œuvre d'art n'est rien ou elle n'est que technique, que préceptes intellectuels, qu'œuvre de virtuose sans âme, une sorte de gymnastique ou d'acrobatie qui étonne et ne résonne point dans les profondeurs de l'être. Au même titre, sans l'intelligence l'œuvre est nulle.

L'artiste d'art vivant, parce qu'il est intelligence et sensibilité actives, fabrique donc en plénitude. Cézanne disait que l'artiste peint *comme l'amandier fleurit*. Il ne faut pas imiter la nature en *reproduisant* ce qu'elle fait tellement mieux que nous, mais l'imiter en *produisant* comme elle fait, en fabriquant des êtres et des objets inédits. Lionello Venturi entend : *parallèle à la nature*.

Et n'est-ce pas être supérieurement humain et répondre à sa vocation que d'utiliser toutes les puissances que Dieu a mises en nous ? Autrement, elles seraient vaines.

Il ne s'agit pas de défaire ce que le Créateur a sublimement bien fait. Il faut Lui ressembler en érigeant notre petit monde à nous, bien à nous, qui surprend par ses déficiences mais dont la beauté demeure *humainement* grande. L'œuvre de Dieu est colossale en comparaison. Les académiques ne l'imitent d'ailleurs que très superficiellement et ne sauraient lui ajouter quoi que ce soit.

Où est la perfection intérieure ?

Il semble donc que l'art académique est faux à bien des points de vue et que l'art vivant est l'art vrai, est la vérité, est l'art.

L'art académique est faux parce qu'il est imitation, imitation pure et simple¹. L'art vivant, lui, fabrique des objets inattendus ; il n'imité pas.

On se leurre beaucoup à ce sujet, et l'on évoque trop le passé qui, dit-on, n'avait qu'un désir : la représentation textuelle des choses. Erreur monumentale, fausse interprétation ! Jamais, à aucun moment de l'histoire de l'art, quelque grand peintre n'eut pour rôle ce plagiat, d'ailleurs impossible. Pour les plus réalistes des maîtres flamands, les Van Eyck, les objets représentés sont tellement pleins de sens au delà de la forme concrète qu'ils en sont prêts à éclater. On pourrait citer une infinité d'exemples. Ceux qui ne voient en toutes choses que l'objet reconnaissable s'arrêtent là et ne peuvent pénétrer le monde de l'être et de la vie.

De plus, l'art académique est farci de préjugés techniques dont certaines écoles font profession de transmettre les secrets, et, ces préjugés amenés par de fausses traductions du passé, il n'a ni la force ni le désir de s'en distraire. C'est là tout son avoir sans lequel il ne peut

¹ L'imitation académique peut être plus ou moins camouflée, mitigée de relatifs apports personnels ; mais elle est la base, le désir, sinon avoué, du moins toujours présent et saisissable dans chaque cas particulier.

rien. Constamment il veut être sous l'égide de méthodes consacrées.

Entendez le critique académique, il rappelle devant une œuvre Vélasquez, Rembrandt, Véronèse. Il se trompe comme il trompe le peintre. Une fois une chose réalisée — par exemple le clair-obscur de Rembrandt —, il n'est plus possible de refaire la trouvaille sans une répétition banale, malhonnête et sans valeur. Il faut *inventer* autre chose. N'est-il pas tout de même consolant qu'il y ait toujours à découvrir ?

Il ne faut donc pas s'offusquer outre mesure du dédain des tenants de l'art vivant pour l'art académique, bien qu'il ne convienne jamais de considérer comme des chiens galeux ceux qui n'ont pas la grandeur de s'élever jusqu'à l'art.

Car l'art vivant n'est autre que l'art de tous les temps. Il faut que les notions soient terriblement obscures pour qu'il faille établir de telles distinctions. La peinture vivante est la *peinture*, peu importe la forme qu'elle adopte.

Il y a donc de la bonne et de la mauvaise peinture. Question de qualité, question de vie, celle de l'intelligence sensible de l'être humain supérieur. Fait discernable à travers les temps par sa pérennité et règle non-équivoque de la peinture d'aujourd'hui.

Aussi quelle illusion de croire que la lutte des *anciens* et des *modernes* vient de naître. Lutte pour la

PEINTURE CANADIENNE

survivance de l'art de Delacroix ou d'Ingres, des rubinistes ou des poussinistes, des Romains ou des Grecs...

N'est-il pas admirable que seules soient demeurées les œuvres authentiques dans chaque siècle ? (Où sont les académiques de tous les temps ?) Nous pouvons refaire, par elles, *la ligne des hauteurs* d'une civilisation¹, mais point suivre aussi facilement ses tâtonnements et ses erreurs. Le temps a fait le tri comme il le fera pour notre époque. Puissions-nous être récompensés par la permanence d'une poignée d'artistes.

Nous voulons redire avec Courbet : *J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres, ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'art pour l'art. Non ! J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but*².

■

¹ Henri Focillon : *Vie des Formes*, Librairie Ernest Leroux, Paris 1934.

² Gustave Courbet : *Manifeste réaliste*, *Courrier du Dimanche*, septembre-décembre 1861.

En 1939, naissait à Montréal une société qui avait pour ambition la défense de l'art vivant au Canada. L'association prit le nom de *Société d'art contemporain* (*Contemporary Arts Society*)¹. Le président en est, depuis la fondation, John Lyman. Son activité clairvoyante et sa rigoureuse intelligence ont sauvé cette société de principes douteux.

La Société d'art contemporain organise tous les ans une exposition des œuvres de ses membres, et y inclut, à l'occasion, des toiles de quelques artistes invités. Ces expositions ont contribué à asseoir la réputation de nos meilleurs peintres et sculpteurs.

Récemment, en vue de se rajeunir par la base, la Société admettait dans son giron des jeunes peintres, la plupart choisis dans le groupe des Sagittaires² et dont les œuvres furent soumises à un jury exigeant.

A Québec en 1941, au Palais Montcalm, le R. P.

¹ Il y a deux sortes de membres dans la C.A.S. : des artistes et des amateurs d'art. Voici la liste des artistes : Marian Anderson, Jack Beder, P.-E. Borduas, Mary Bouchard, Stanley Cosgrove, Henry Eveleigh, Marguerite Fainmel, Denyse Gadbois, Louise Gadbois, Eric Goldberg, Eldon Grier, Allan Harrison, Prudence Heward, Jack Humphrey, Sybil Kennedy, Mabel Lockerby, John Lyman, Bernard Mayman, Louis Muhlstock, Alfred Pellán, Goodridge Roberts, Marian Scott, Ethel Seath, Regina Seiden, Phil Surrey, Jacques de Tonnancour, F. Wiselberg, Piercy Younger.

² Les membres de la section des jeunes de la C.A.S. sont : Fernand Bonin, Léon Bellefleur, Pierre Gauvreau, Charles Daudelin, Lucien Morin, Jean-Paul Mousseau, Fernand Leduc, André Jasmin, Louise Renaud, Guy Viau.

PEINTURE CANADIENNE

Couturier, o.p. organisait une retentissante exposition de nos *Indépendants*. (L'année suivante, Robert La Palme présentait Louise Gadbois dans sa ville natale). Puis, chez Henry Morgan, le père Couturier reprenait l'exposition de Québec, sûrement la plus belle vue au Canada. L'*Art Association of Montreal* ne cesse d'exposer des œuvres canadiennes. Les Musées, provinciaux et fédéraux, font des expositions de tous genres et en préparent pour l'étranger. Le Cercle Universitaire expose volontiers de la bonne peinture. Cette initiative du D^r Jean Saucier se continue cette année.

D'autres expositions ont été mises sur pied, expositions solo ou de petits groupes, et tenues à la *Dominion Gallery*. Cette galerie a été la seule à Montréal — avec Henry Morgan and Co. — à accepter la peinture vivante. Elle a été d'un grand secours pour sa diffusion.

Le lien entre le public et les artistes s'établissait. Le succès quelque peu inespéré de certains de ces événements indique un souci nouveau chez nous. L'avènement de la peinture au Canada coïncidait avec l'éveil du public.

Il nous est très agréable de reconnaître que les journalistes furent presque unanimes à priser les qualités

des peintres vivants. Les considérations constructives des journaux et revues ont aidé à l'évolution de cette peinture. Que de critiques sensées et non préjugées ont paru depuis quelques années !¹

Des publications d'esprit nouveau surgirent. La *Collection Art vivant*, publiée à L'Arbre, traite exclusivement de l'art canadien.

Le plaisir nous est échu d'y présenter d'abord *Pellan* ; Robert Elie a ensuite traité de *Borduas*, Jacques de Tonnancour de *Roberts*, Paul Dumas de *Lyman*. Actuellement, John Lyman écrit un *Morrice*, Gilles Hénault prépare une étude sur *Nos primitifs*, Marcel Parizeau sur *l'Avenir de l'architecture au Canada*, François Hertel, un *Plaidoyer pour l'art moderne* et votre humble serviteur : *Gilles Beaugrand, orfèvre montréalais*. D'autres sujets seront mis à l'étude au cours de l'année.

Beaucoup de critiques ; beaucoup de maisons d'édition ; beaucoup de publications. Belles correspondances. Quel bon augure. Rien ne peut plus nous étonner au pays du Québec. Ceux qui vivent des problèmes d'art en dissertent avec pondération et avantageusement pour tous. Nos meilleurs critiques sont sensibles à la beauté

¹ *La Presse* a eu Pierre Daniel et Paul Joyal ; *Le Canada* a Henri Girard, Marcel Parizeau et Gilles Hénault ; *Le Jour*, Charles Doyon ; *Le Quartier Latin*, J. de Tonnancour ; *Le Devoir* eut Eloi de Grandmont. Les Revues : *Amérique Française*, *La Nouvelle Relève*, *Gants du Ciel* reçoivent une abondante collaboration. John Lyman, notre meilleur critique, écrit pour des périodiques anglais ainsi que Robert Ayre.

d'une œuvre. Ils en comprennent le dynamisme intérieur et constatent son évolution.

Une page de Paul Gaultier ¹ semble avoir été écrite pour nos critiques. Qu'ils me permettent de la leur dédier : *Il va de soi, dès d'abord, qu'il n'y a de critique d'art vraiment digne de ce nom que doué d'une sensibilité délicate. C'est le principal. Il est essentiel qu'il ressente vivement la beauté, sous peine de voir et de ne faire voir dans les œuvres d'art que de vains simulacres. Il doit, avant tout, vibrer au contact de ce qui est beau et pouvoir, par la parole, en propager l'émoi. S'il est pernicieux qu'il fasse œuvre d'artiste, — à cause des partis pris que cela ne manque pas d'entraîner, en dépit de la plus stricte impartialité, quand ce n'est pas à cause de la suprématie que les préoccupations techniques prennent alors dans son esprit, — il est nécessaire qu'il soit un artiste de tempérament, qu'il sache ressentir à la façon de l'artiste ce que lui-même a senti. Aussi bien, cette exigence d'une sensibilité appropriée, qui fait qu'en art chacun ne comprend bien que ce qu'il mérite, explique pourquoi la plupart dissertent à propos et à côté des œuvres d'art, sans jamais entrer dans le vif ni toucher au fond, à ce qui est la caractéristique et le point vital de chacune d'elles. Comment le pourraient-ils s'ils ne*

¹ Paul Gaultier : *Le Sens de l'art* (Payot) Paris 1925. pp. 246-7.

ACADÉMISME ET ART VIVANT

*sont pas doués d'une sensibilité assez fine et assez pure pour entrer en communication avec celles qui s'expriment dans les chefs-d'œuvre, avec celles d'un Mozart ou d'un Beethoven, d'un Rembrandt ou d'un Raphaël ?*¹

¹ Gaultier insiste sur les qualités sensibles du critique. Cela peut laisser entendre que nous prisons exclusivement la sensibilité d'une œuvre. Rien de moins vrai. L'intelligence, dans la fabrication de l'œuvre, est première ; dans l'appréciation, une fois l'œuvre achevée, ce qui nous vient d'abord est son chant, sa sensibilité exprimée dans la matière. Par le chant, le spectateur, le critique, doit pénétrer dans l'œuvre afin d'y atteindre l'intelligence, l'acte ordonnateur de l'œuvre.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

La nécessité d'une culture artistique s'impose de plus en plus aux différents stages de l'enseignement. L'éducateur de carrière ne saurait, peu importe la matière qui lui échoit, ignorer des sujets connexes qui feront de son enseignement un *tout* vivant. Nous ne voyons pas bien le pédagogue — qu'il enseigne le grec, le latin, les sciences naturelles ou les mathématiques — négliger les autres champs de la pensée et de l'émotion : la littérature, la musique, les arts.

La différence entre le professeur qui se limite à sa matière (et n'en sort pas) et celui pour qui les humanités ont été *humanisantes* est énorme. Rattacher tout à une vie intérieure intense confère à un enseignement la largeur de vue indispensable. Les élèves peuvent en retirer une culture propre ; autrement rien n'opère. Trop d'éducateurs s'attardent à la seule matière qui leur est confiée. C'est le nécessaire ; mais leur enseignement portera à faux s'il est à ce point exigü.

L'érudition est œuvre de spécialiste ; la culture regarde tout homme qui se perfectionne. La culture doit

précéder la spécialisation, on l'a dit bien souvent. Elle tient de la norme purement et simplement humaine.

Il importe donc souverainement que les professeurs forment leur goût et leur jugement par l'étude, par une fréquentation prolongée des œuvres d'art toujours prêtes à communier avec qui les aime. Il ne s'agit pas de faire de tous les professeurs des spécialistes en histoire ou en critique d'art. Un enseignement qui ne met pas à contribution les arts se prive d'un élément éminemment formateur.

A l'école primaire, la question se ramène à l'enseignement du dessin — que nous traiterons tout à l'heure. A moins que l'instituteur, comme il y en a un certain nombre, ne conduise ses élèves à ce qu'il a lui-même cherché par goût et découvert.

Au secondaire, les matières sont tellement apparentées aux différents arts qu'il se trouve plusieurs professeurs enthousiastes¹ pour établir des relations entre les sciences, l'histoire, la littérature, les langues, la musique, le théâtre et l'art². Officiellement, toutefois, les

¹ Trop souvent, dans certaines institutions, ces jeunes gens sont mal vus par les « vieux » professeurs. Etat de chose qui doit changer si l'on ne veut pas perdre, à tout jamais, de très nobles et légitimes ambitions. Il faut faire confiance à la jeunesse : elle est magnifique et peut tellement accomplir aujourd'hui.

² Au Séminaire de Joliette, le R. P. W. Corbeil, c.s.v. ; au Collège de Saint-Laurent, le R. P. P.-E. Houle, c.s.c. ; chez les *Compagnons de saint Laurent*, le R. P. E. Legault, c.s.c. ; au Collège de Rigaud, le R. P. Antonio Lamarche, c.s.v.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

arts plastiques et la musique n'entrent pas dans les programmes. C'est dommage. Une réforme de l'enseignement secondaire devra inclure ces matières, et même la danse, si étrange que cela paraisse en première analyse.

Au stage universitaire, une faculté des lettres accuse, pour une part, sa personnalité par l'importance accordée aux différentes formes de l'esthétique ¹.

L'enseignement de l'histoire des arts plastiques se fait beaucoup trop, toutefois, à coup de bonne volonté et dépend trop du *goût*, de la *culture* et de la *compétence* de celui qui s'y consacre, souvent à corps perdu. Soyons assurés qu'on ne peut bien enseigner ces matières sans avoir vu les chefs-d'œuvre mêmes ². Il faudrait multiplier les spécialistes en histoire de l'art ; ce sera peut-être possible... sous peu ³.

¹ Il est de mon devoir de rendre témoignage au pionnier de l'histoire de l'art chez nous : M. Jean-Baptiste Lagacé. Depuis quarante-deux ans, à l'Université de Montréal, M. Lagacé s'est attaché à notre éducation artistique. Il a contribué généreusement à ce que nos contemporains parachèvent.

² C'est pourquoi quelques collègues : celui de Saint-Laurent, l'Externat classique de Sainte-Croix, le Scolasticat et le Séminaire Sainte-Croix de Montréal font appel à de rares spécialistes en histoire de l'art et de la musique.

Il est tout à l'honneur du Séminaire de Mont-Laurier — où M. l'abbé Joyal en fut l'instigateur — et à celui de l'Université de Moncton (le R. P. Clément Cormier, c.s.c. y est à la direction des études) d'avoir recours à l'enseignement d'un historien d'art compétent. Cette tendance se généralise et les distances ne comptent plus... grâce à l'avion.

³ Le plus sûr moyen d'atteindre à sa base le primaire et le secondaire, c'est par l'école normale. Là, à l'école normale primaire, un contrôle gou-

PEINTURE CANADIENNE

Signalons, enfin, l'heureuse initiative qu'ont eue certains collèges en organisant, pour leurs élèves et un public restreint, des expositions de peinture canadienne.

Le Séminaire de Joliette fut le premier — à notre connaissance — à inviter nos peintres. Le R. P. Wilfrid Corbeil, c.s.v., y fait œuvre d'éveilleur. Il a même réussi à instaurer au Séminaire un musée de peinture vivante canadienne. C'est renversant : un collège qui a sa galerie de peinture !

L'Externat classique de Sainte-Croix, à Montréal, voulut d'abord initier ses élèves à la peinture ancienne et exposa des reproductions en couleur — en très grand nombre et excellentes — sous le titre de : *Promenade chez les grands maîtres*. Une exposition de peinture de la *jeune génération* eut ensuite un succès marquant.

A Jean-de-Brébeuf, Jacques de Tonnancour — l'excellent professeur de dessin du collège — a tenu une exposition des œuvres de Roberts et une seconde de ses propres toiles.

Le collège de Sainte-Thérèse a présenté cette année des œuvres d'un groupe important de nos peintres où manquait, malheureusement, Pellan.

vernemental s'exerce sur l'enseignement du dessin. A l'école normale secondaire, il se donne des cours de méthodologie en ce domaine des arts. Mais il faudrait des cours réguliers de l'histoire de l'art dans les Grands Séminaires et pour tout postulant à l'enseignement primaire, secondaire ou universitaire.



III — Borduas (Paul-Émile) : *Nature morte aux raisins*,
Musée du Séminaire de Joliette.



IV — Borduas (Paul-Émile) : *Tabitiennne*,
Coll. de M. Luc Choquette, Montréal.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

Le Secrétariat de la Province vient de fonder un prix pour l'encouragement de la peinture dans le Québec. C'est un prix important tel qu'on n'en trouve pas plusieurs.

Ces événements, et bien d'autres que nous nous excusons d'ignorer, établissent que nos éducateurs ne sont pas indifférents aux arts. On a cessé de voir là un luxe dont les Canadiens pouvaient se passer. L'art est un besoin impérieux. Ne contribue-t-il pas à la formation intégrale de la jeunesse ?



L'enseignement du dessin a suscité des controverses qui nous justifient de défendre une doctrine que nous croyons des plus efficaces. Elle aurait grand avantage à se répandre de plus en plus.

Depuis longtemps on enseigne le dessin. Les résultats sont pauvres, toutefois. C'est à se poser la question de l'à quoi bon. L'on a d'ailleurs toujours reconnu que le but d'un tel cours était de former des « artistes », très respectés chez nous. Dès que l'enfant sait tracer une ligne droite à la règle ou de main libre, contourner un cercle d'aplomb à l'aide du compas, il est sacré artiste. Pensez donc ! Ce titre honorifique et gratuit ne manque pas de plaire aux parents du petit prodige. Vanité que tout cela et erreur ; idées à reviser.

PEINTURE CANADIENNE

L'enseignement du dessin ne se fait, ou disons plus justement, ne devrait pas se faire pour monter la tête des enfants et leur laisser croire qu'ils sont arrivés à réaliser des créations. Si le professeur est récompensé par la découverte de réels talents — un sur mille, s'entend, ce serait beaucoup — tant mieux. Mais il ne s'agit pas pour lui de travailler dans cette seule ambition. Tout au contraire.

Les enfants ne sont pas des artistes, mais tous sont doués pour le dessin et la couleur. Nous n'avons pas encore rencontré d'enfants qui ne l'étaient. Or le dessin est une possession de soi au même titre que le langage et l'écriture. Il est une des premières manifestations de l'esprit et de la personnalité chez l'enfant.

Chez l'adolescent encore, qu'il ait douze ou quinze ans, le dessin ne s'élève pas à l'éminente qualité d'une œuvre de maître. Il y manque, cela va de soi, le caractère supérieur qui frappe de son sceau les œuvres achevées de l'*humain* qu'est toujours l'artiste. Il reste que les éducateurs doivent s'intéresser à ce moyen de conquête, à cet instrument de révélation de l'être intime par une prise de possession de plus en plus complète de soi. Et c'est une grave erreur que de trouver ridicules des essais malhabiles mais souvent étonnants de vive spontanéité.

L'enseignement du dessin au Canada n'a guère été compris qu'au profit de l'objet extérieur. Rien pour l'affermissement et l'affranchissement de la personnalité. Le

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

dessin n'est pas un moyen de représentation : il est un moyen d'expression.

Si l'on fait du dessin un procédé d'imitation (reproduction aussi fidèle que possible des objets), l'on donne tout le prestige et l'autorité non à la *personne*, mais à la chose représentée¹. Il me semble que ce n'est pas très intelligent. (Que l'on n'évoque pas le réalisme de certains maîtres du passé. Un Vélasquez ne peignait pas des objets extérieurs — si réels soient-ils dans sa peinture — mais son implacable impassibilité à la vue de ces objets ; c'est-à-dire qu'il exprimait, à leur contact, la caractéristique supérieure de son être.) Parce qu'on ne peut pas voir au delà du réalisme, on ne peut discerner dans l'œuvre la personnalité qui doit tout de même compter plus que la réalité objective. Autrement, c'est le monde à l'envers et les jugements faux qui s'ensuivent.

Développer tout au plus une habileté technique — et encore ! — une habileté photographique, mécanique, serait le but de l'enseignement du dessin ? Quelle œuvre de spécialiste avant la formation générale ! Comme si nous avions mission de préparer tous les étudiants du Canada à quelque art vaguement publicitaire ou au dessin industriel ! En fait combien d'élèves pratiquent

¹ Il est entendu qu'on peut avoir besoin de savoir copier ou reproduire : une dent ou le système pulmonaire, par exemple. Mais il ne s'agit là que d'une aide aux sciences, qui n'a rien à voir avec la question traitée ici.

l'art publicitaire ou le dessin industriel ? Une infime minorité qui doit d'ailleurs compléter sa formation dans des écoles spécialisées.

L'enseignement du dessin bien compris s'adresse à tous, importe à tous : il a une portée humaine, une vertu formatrice.

Le bénéfice de la représentation est plein de leurre¹ et la question est plus grave encore. Non seulement un enseignement faussé n'apporte rien à l'enfant, qui déteste toute déformation — il n'a aucun goût pour un travail disproportionné à son âge —, mais il supprime des dons primordiaux contre lesquels tous se liguent, il semblerait, et tout s'acharne.

M. de la Palisse maintient que l'enfant deviendra un homme. Il ne faut pas vicier l'esprit de l'enfant et l'empêcher de devenir un homme dans la belle et pleine acception du terme. Pensez, pour cela, quelle différence peut exister entre le système d'enseignement qui veut une imitation stricte et une autre méthode que nous nommons, avec Hertel, *personnaliste*.

Celle-ci — nous ne l'avons en rien inventée, François Hertel non plus ; c'est Borduas qui a le plus fait pour la répandre chez nous — vise à respecter la personnalité de l'enfant. Elle pratique ce respect et rien de moins ;

¹ Cela ne veut pas dire que l'enfant d'abord, l'adolescent et le jeune homme ensuite doivent se passer de discipline constructive. Au contraire, comme on le verra à la fin de ce chapitre.

en outre, elle achemine ses facultés à leur épanouissement.

Plusieurs expositions de travaux d'enfants ont démontré le bien fondé de la méthode personnaliste. En Europe, la preuve est faite. Récemment au Canada se sont multipliées de telles expositions, à l'*Art Association of Montreal* : œuvres d'enfants d'Angleterre ou de jeunes Canadiens, sous la direction de M. Arthur Lismer. Nos écoles gouvernementales ont suivi : à l'Ecole du Meuble, durant deux années, des enfants furent confiés au peintre Borduas ; à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec, à Jean-Paul Lemieux. Les résultats les plus éclatants ont été obtenus par le frère Jérôme, c.s.c., au Collège Notre-Dame, et par son ami le frère Sergius, c.s.c., au Collège de Saint-Laurent (tous deux sont des élèves de Borduas). Nous nous en voudrions d'oublier le très bon esprit dans lequel M^{me} Bourbeau fait dessiner les enfants de la Maternelle de Notre-Dame-de-Grâce, ceux de « La Familiale » et, enfin, l'excellent travail qu'accomplit M^{me} Claudine Vallerand à sa Maternelle d'Outremont.

Que déduire de tout cela ? Tous les enfants se ressemblent-ils ? Existe-t-il une base de comparaison entre leurs œuvres ?

Examinons, d'abord, ce qui s'opère chez l'enfant. L'enfant est un poète. Son imagination nous étonne et dépasse parfois ce que l'homme invente de merveilleux. Voyez-le sur la plage : un tas de sable est une montagne,

PEINTURE CANADIENNE

un trou d'eau, un lac, et une cupule de noix, la Grande Hermine. Et ce qu'il en fait de sa montagne, de son lac ! Il en vit, en rêve, y revient le lendemain comme à des présences permanentes. Cette imagination le comble d'ailleurs. Elle crée son monde intérieur qu'il propage autour de lui. La fraîcheur des vers de Saint-Denys Garneau nous en dit quelque chose :

*Ne me dérangez pas je suis profondément occupé
Un enfant est en train de bâtir un village
C'est une ville, un comté
Et qui sait*

Tantôt l'univers

Il joue

*Ces cubes de bois sont des maisons qu'il déplace et des
[châteaux*

*Cette planche fait signe d'un toit qui penche ça n'est
[pas mal à voir*

*Ce n'est pas peu de savoir où va tourner la route de cartes
Cela pourrait changer complètement le cours de la rivière
A cause du pont qui fait un si beau mirage dans l'eau
[du tapis*

C'est facile d'avoir un grand arbre

*Et de mettre au-dessous une montagne pour qu'il soit
[en-haut...*

Voilà ma boîte à jouets

Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements...

*Il vous arrange les mots comme si c'étaient de simples
[chansons*

Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir

A voir que sous les mots il déplace toutes choses

Et qu'il en agit avec les montagnes

Comme s'il les possédait en propre... ¹

En effet, quel poète ! Quelle puissance d'invention inlassable ! Elle tient de son observation, observation qui suit son âge ². Et comme l'enfant voit les choses magnifiées et que rien n'arrête cette possibilité de rêve, tout lui devient aisément transformable. Un monde est son empire. Les choses se rapetissent avec l'âge, reprennent leurs proportions normales ; souvent, ce n'est plus poétique du tout... Cette faculté d'amplification est celle de toute image littéraire ou plastique.

¹ *Le Jeu* par Saint-Denys Garneau, extrait de *Regards et Jeux dans l'espace*, Montréal 1937.

² On se fait illusion souvent sur le développement par le dessin du sens d'observation chez l'enfant. Magnifique moyen, mais qui doit toujours être proportionné à ce que l'enfant, à tel âge donné, peut observer et retenir.

L'enfant est un poète, un poète instinctif¹. Il est toute spontanéité pour longtemps. Or il arrive qu'il engendre les objets les plus mystérieux, fruits de sa vive imagination, exprimés en des formes non pas apprises et récitées par cœur : comme l'enfant est loin de tout académisme. L'intuition qui le régit par intermittences fait naître des associations inattendues de formes et de couleurs qui sont toujours d'un poète. Encore faut-il pour cela le respect de sa sensibilité et non son anéantissement.

La sensibilité de l'enfant est la première faculté à se développer chez l'humain. Cette sensibilité — nous l'avons dit — retenue par une matière confère à celle-ci une qualité neuve et inédite. Par elle l'œuvre vibre, chante en nous, nous émeut. Nul besoin d'une intelligence évoluée pour s'extérioriser par le chant (le chant des oiseaux n'est pas intelligent et ne charme pas moins).

De la sensibilité dépendent les dons-coloristes chez tous les hommes. La meilleure preuve : les enfants, longtemps pure sensibilité, sont de somptueux coloristes. Cela est vrai même si l'on compare leurs œuvres — à ce strict point de vue — à celles des maîtres-verriers du

¹ Nous n'entendons pas que l'instinct, à proprement parler, existe chez l'enfant. La philosophie thomiste enseigne qu'il est pratiquement nul chez lui. Pris dans son sens large, l'instinct peut être une spontanéité, une fraîcheur de l'être, une expression incontrôlée par l'intelligence et dont l'activité ne relève souvent que d'une connaissance sensorielle.

moyen âge ou encore aux peintures des modernes. Le développement mental des enfants est inférieur, leur contrôle intellectuel n'est pas au point, et c'est la différence. Evidemment c'est beaucoup, mais il ne faut pas exiger de l'enfant ce qu'il ne peut pas donner. Il importe, toutefois, de bien voir ce qu'il réussit splendidement ¹.

Ce ne sont pas des barbouillages informes : la qualité dessinée et peinte de leurs œuvres est bien celle qu'ils peuvent donner et elle est excellente à cause de cela même. Pourquoi les astreindre au « fini » qui est contraire à leurs possibilités et que trop de gens considèrent à tort comme l'unique valeur du dessin ? ²

Les formes inventées par l'enfant étant admirablement individuelles et hors de l'ordinaire (jamais elles ne se répètent, si l'enfant est bien guidé), parents et professeurs les méprisent souvent ou en rient. On ne saurait mieux faire pour que l'enfant apprenne à s'enfermer en lui-même et pour que ses facultés se dessèchent. Il a conscience d'être ridicule. Les bonshommes qu'il imagine — ses êtres les plus familiers — n'auront plus droit à la vie. L'enfant perdra son enthousiasme. Il voudra devenir *ex abrupto* un homme, puisque les hommes sont tellement supérieurs et ne voient pas comme lui. Cette

¹ On dit trop de ses œuvres : « C'est bien pour son âge ». On devrait dire : « C'est bien, parce que c'est de son âge ». Pourquoi vouloir que l'enfant dessine comme une grande personne ?

² Cf. Ch. VI.

conquête de lui-même qu'aurait pu donner le dessin rate et il apprend ce précepte terrible : « Quoi faire pour devenir un homme ? Savoir imiter ! »¹

Aussi, obnubile-t-on trop souvent la sensibilité de l'enfant sous un flot de procédés, de trucs de métier enseignés par quelque professeur mal formé. Par l'incompréhension des parents et des instituteurs, l'enfant se fait des lois la plupart du temps fausses (comment pourrait-il en être autrement ?). Il s'impose des règles et des conventions. Il connaît le monde et veut le plagier. Ne lui a-t-on pas appris que tel est l'art ? Et la poésie a fui. Et le poète est mort. Et l'homme ne sera jamais ce qu'il aurait pu être.

Les hommes supérieurs, les grands artistes, eux, surent demeurer instinctifs et frais, spontanés comme des enfants. Voyez les Egyptiens et Matisse. Ils n'en sont pas moins intelligents. Cette intelligence est le garant de la sublimation de leur sensibilité. Car l'œuvre d'art fait appel au tout humain².

¹ Jacques Maritain : *Art et Scolastique*, Louis Rouart et Fils éd., Paris 1927, pp. 90-2 et notes.

² Le R. P. Jean Laramée, s.j., dans *Collège et Famille* (mai 1944, p. 87), exprime cet accord : ... « nous tenons ferme aux principes d'éducation par la raison. Pas la raison qui tue l'instinct, mais qui s'en sert, qui le guide, qui l'épanouit. » Si nous insistons dans un ordre opposé, c'est par réaction. On a tellement écrit que l'intelligence suffisait à tout. Instinct-intelligence, intelligence-instinct, c'est l'ordre de la vie. L'œuvre achevée est due à l'accord, à l'équilibre de ces facultés vers lequel tendent

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

Ne vous paraît-il pas que le dessinateur n'est en possession de lui-même que pour une noble libération ? Le dessin ainsi considéré, quel enrichissement pour une jeune personnalité que de pouvoir déjà posséder son monde intérieur au point de l'extérioriser dans sa pureté frêle ! Cet épanouissement, n'est-ce pas une *humanisation* autrement que la soumission toute tournée vers l'extérieur et pour l'extérieur ?

Donc l'enfant, poète instinctif, pour le moment sensibilité plus qu'intelligence, sait verser son être premier dans une matière qui nous émeut. Homme fait, il est plus intelligence qu'instinct : il saura encore, s'il est resté pur, se manifester en chant, mais en un chant ample et d'un équilibre parfait. C'est alors, et alors seulement, qu'il peut créer l'œuvre qui demeure.

Ces considérations, logiques il nous semble, n'ont guère frappé certains éducateurs. Cela est inconcevable. L'enseignement du dessin tel qu'il existe trop à travers le Canada se fait par tant de procédés commodes que la majorité des professeurs en ont tiré un système. Enseignement aisé, qui ne demande pas beaucoup de jugement ni d'être doué plus que le commun des mortels (ne nous

toute personnalité naissante et, à plus forte raison, toute personnalité ferme. Dans l'âge tendre, la sensibilité est importante et l'intelligence secondaire ; chez le jeune homme et l'homme, l'intelligence doit toujours dominer la sensibilité.

en voulez pas d'être exigeant à l'égard des éducateurs). Voir si les proportions d'un vase sur le papier sont exactes, fidèles à la réalité, est chose des plus faciles. Attribuer des notes d'après l'équation plus ou moins juste entre l'objet reproduit et la réalité est encore peu embarrassant. C'est tout autre chose de donner à l'élève les indications qui lui permettront de s'épanouir, de se développer dans le sens de son talent et de sa personnalité.

Diriger l'élève ? Cela exige quelques explications. Il faut que le professeur de dessin apprenne à découvrir les qualités d'une œuvre d'enfant.

La sensibilité et l'intelligence particulières des enfants se réfléchissent dans leurs copies qui seront toutes différentes par la forme, la couleur, le mouvement, la lumière. Que le professeur oublie le sujet extérieur proposé pour s'arrêter à la qualité primordiale des dessins : leur poétique¹. Sensible à cette valeur essentielle, le professeur sera en mesure de bien guider chacun d'eux. C'est le nécessaire.

Mais le moins qu'on puisse attendre du professeur, c'est qu'il ne nuise pas à ses élèves en substituant à leur

¹ Car l'enfant est d'abord un poète, même avant de savoir l'orthographe et le sens des mots que tout le monde entend. Je pense au *Petit Prince* de Saint Exupéry. L'enfant possède un vocabulaire propre. Son langage, dont le dessin est l'une des expressions, est véritablement d'un poète.

personnalité la sienne propre. Voilà la grande tentation. Il faut toujours se demander devant l'élève : *Est-ce bien le conseil qui lui convient, à lui ?* et non lui dire : *Moi, je fais comme ça.* L'élève n'a que faire de votre solution du problème : il lui faut trouver sa réponse personnelle. Ce qui va à l'un ne cadre pas avec les exigences d'un autre. Chaque technique devient propre si elle est sans cesse inventée et réinventée sur des acquisitions passées.

Le professeur de dessin doit voir à ce que les élèves travaillent librement. Librement, c'est-à-dire sans préjugés imposés par le professeur, sans retouches du professeur. *Sans retouches du professeur.* C'est profondément malhonnête de « finir » des tableaux d'élèves. Travail libre, mais rigoureusement dirigé. Une forte discipline est la clef de cette liberté, de toute liberté. Ce n'est pas le laisser-aller ou le laisser-faire. La tâche que nous proposons est autrement ardue et demande une compétence très grande. Précisons-la à l'instant.

On a crié que la méthode personnaliste était du rousseauisme. Comment le respect de la personnalité serait-il du rousseauisme ? Il ne s'agit pas de laisser l'enfant se développer seul, sans contraintes extérieures. La liberté a toujours de très dures exigences. Cette méthode pourvoit à l'épanouissement normal de l'être humain, selon les libéralités dont Dieu a comblé chacun de nous. Ces dons avortent-ils, sera-ce davantage à la

gloire de Dieu ? Le développement du talent ne va jamais sans discipline. Bien au contraire : c'est l'illustration de la parabole des talents. Ceux à qui il a été donné davantage ont à se préserver davantage pour produire davantage.

La discipline dans l'enseignement du dessin suppose une double action : négative et constructive. La plupart des élèves, mêmes jeunes, arrivent faussés au professeur. Il faut dépister les trucs, les procédés, les simplifications arbitraires, les répétitions d'inventions propres, l'habileté qui n'est qu'habileté. L'enfant qui par paresse désire les trucs donne volontiers dans la redite, n'en sort pas ou n'en sort rien qui vaille. Il faut le mettre en garde contre lui-même et sa facilité. Enorme travail qui peut décourager professeur et élève, mais travail obligatoire.

Pour construire en art il faut plus : une attitude qui révèle la force spirituelle du professeur. Il ne doit pas se laisser imposer des doctrines qu'un homme *intelligent* et *sensible* ne saurait admettre. Il faut la liberté personnelle, liberté de tous préjugés, nous le répétons.

Puis le dynamisme du professeur est un facteur indispensable. Il faut comprendre l'enthousiasme même des enfants et les ancrer dans la joie de la réalisation. Le professeur ne doit pas offrir de complications. Que sa sensibilité soit fraîche pour atteindre en son fond

l'œuvre enfantine. Il faut la compréhension large de l'homme supérieur qui fuit les systèmes. Il trouvera toujours le joint pour poser le problème de manière que l'élève ait tout le travail à faire en vue d'une solution intelligente et sensible. Et tout sera sauvé.

Mais au lieu de protéger la personnalité naissante de l'enfant, on enseigne trop dans nos écoles des procédés. Se tirer de la difficulté du moment semble le seul but. Sans profit aucun. On coule tous les élèves dans les mêmes moules, dans les mêmes solutions. *Enseignons-leur, ils se débrouilleront après...*

La personne humaine n'est-elle pas profondément individuelle ?

Le dessin, la peinture ne s'enseignent pas. Les professeurs vraiment dignes de ce nom ne confient pas des trucs à leurs élèves. Par malheur, « l'enseignement », c'est beaucoup ça. Il faut, au contraire, amener chaque élève, par une grande compréhension des problèmes posés, à les résoudre lui-même. Le seul « enseignement » profitable est une directive.

Il est donc indiscutable que le dessin fortifie chez l'enfant et le jeune homme la vie intérieure. C'est tellement vrai que la médecine se sert du dessin comme thérapeutique. On a redonné aux infirmes, en certains

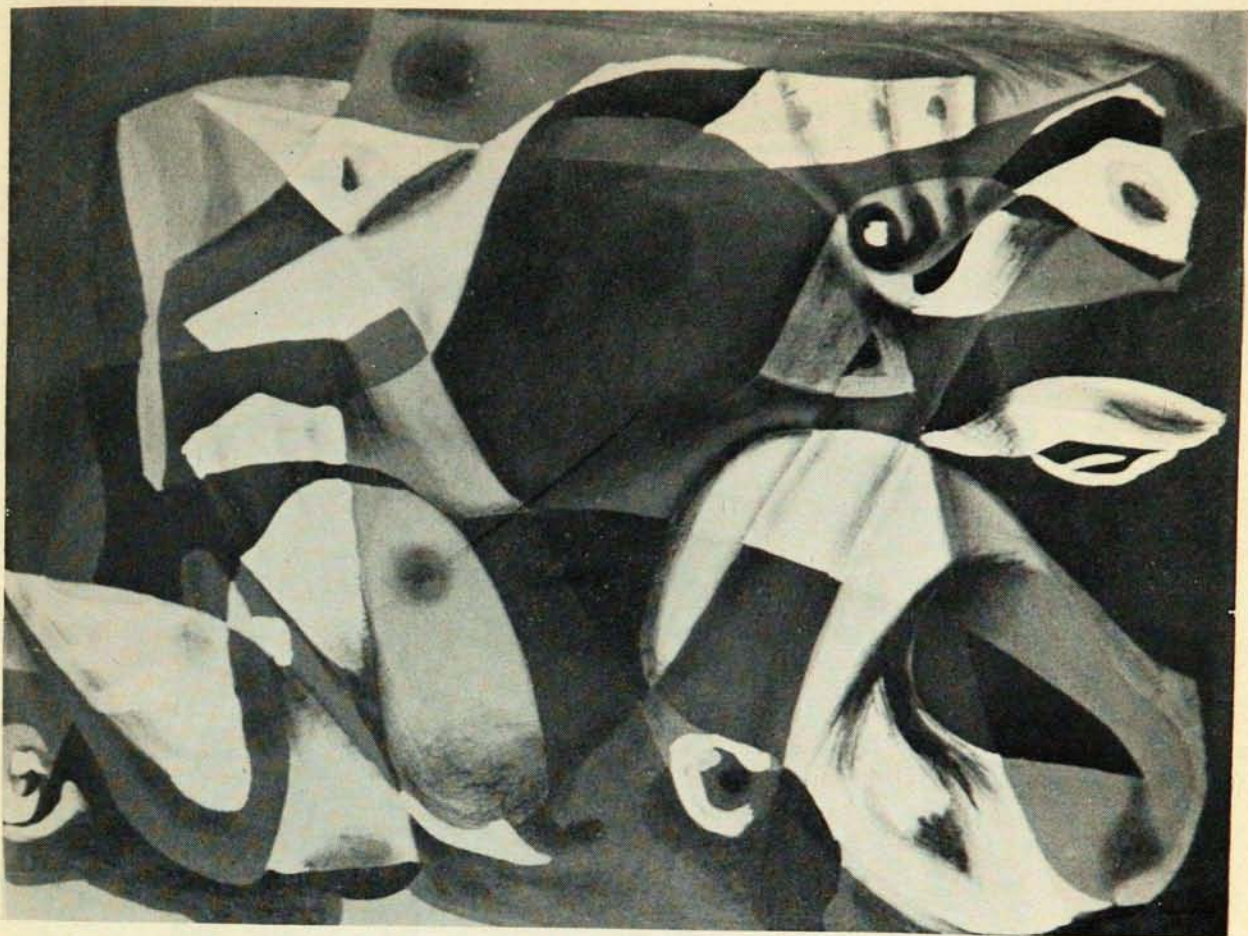
hôpitaux (au *Royal Victoria*, à Sainte-Justine, etc.), le goût de la vie, par ce simple moyen ¹.

Le dessin permet la possession de soi, qui sera d'un grand secours même dans des domaines où il semblerait qu'il n'y ait rien là de commun. Cette formation sera imposée dès le jeune âge. L'enfant aime tellement dessiner, mais on doit le faire dessiner comme il le peut et non comme un adulte qu'il n'est pas encore. Ne le rendons pas ridicule.

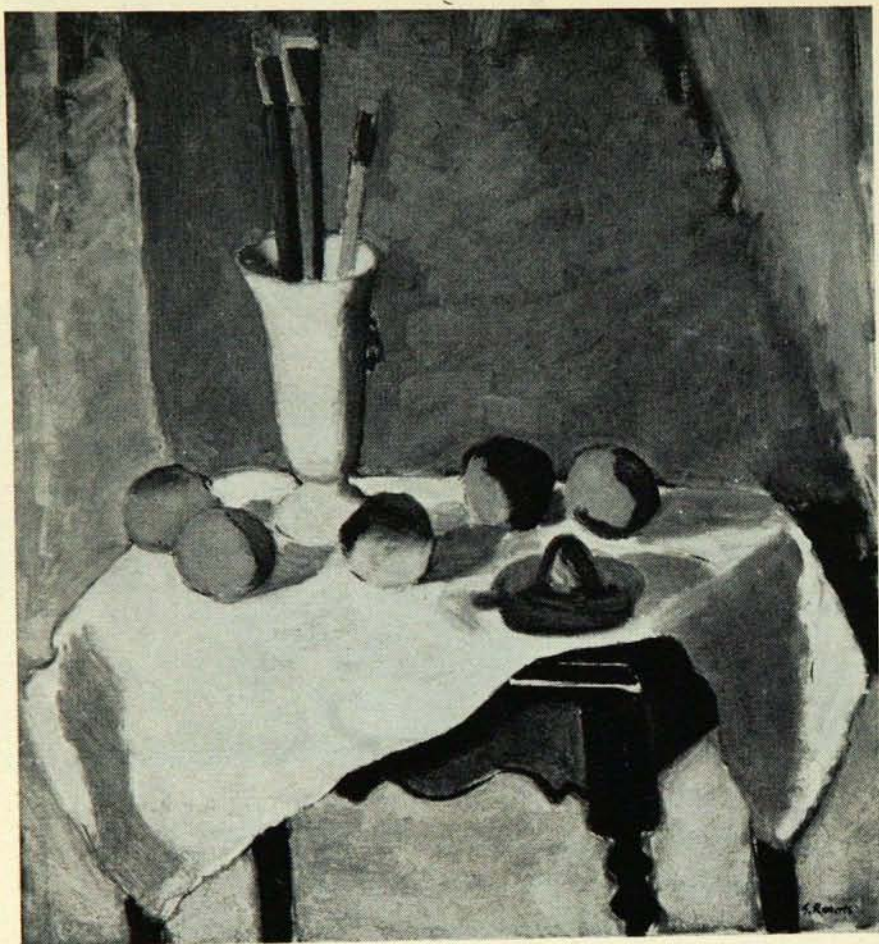
Logiquement, l'homme fait conservera et réalisera ses dons s'il a su préserver la spontanéité de son enfance. Ses actes sont riches maintenant de l'entière possession de lui-même. Chez lui l'intelligence ordonne l'instinct. Le pont entre les facultés s'établit sans encombre, sans diminution, sans atrophie, parce qu'il y a eu, grâce à une excellente méthode, le respect de la personnalité enfantine.

Il n'est pas d'autre justification nécessaire à la valeur de la méthode personnaliste. Au lieu de fausser l'enfant dès ses débuts, nous aurons des êtres prêts à la conquête d'eux-mêmes et de la vie. Des enfants auront maintenant le bonheur d'accéder à l'essentiel poétique.

¹ Ces cours furent confiés au peintre Brandtner à l'hôpital *Royal Victoria*. Il a obtenu des résultats plus que satisfaisants. Sous l'instigation de M^{me} Stanley May et de M^{lle} Racicot, à l'hôpital Sainte-Justine, M^{lle} Huguette Bigras y poursuit intelligemment sa tâche difficile.



V — Borduas (Paul-Émile) : *Abstraction no 22* (gouache),
appartient à M. Jacques Beaulieu, Montréal.



VI — Roberts (Goodridge) : *Nature morte aux pinceaux*,
Coll. du Dr Albert Jutras, Montréal.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART

Le dessin a donc un pouvoir d'emprise et de révélation de soi, comme l'écriture et le langage. En fait, c'est un langage. On doit lui accorder une très grande importance dans l'ensemble des matières enseignées à l'école primaire. On doit exiger, pour cette tâche difficile, le plus compréhensif des professeurs de chaque institution, le plus vivant, celui qui est supérieur. C'est-à-dire celui dont l'esprit est le plus en harmonie avec les grandeurs du passé et celles du siècle que nous vivons.

LA TRADITION

La tradition se forme par une série d'acquisitions à laquelle le passé confère une autorité unique. Mais rien ne doit demeurer dans le passé. Car les éléments qui le constituent ne sauraient être hors de la vie. Les fleurs évanouies et séchées des souvenirs immédiats ou lointains ne sont qu'illusions sentimentales. On tourne dans des formules, évocatrices peut-être, mais point vivantes ; formules qui entraînent de tout leur poids rétrograde une orientation sans amarres. Devoir au passé n'implique pas qu'on doive s'y confiner. Aucune tradition ne s'est ainsi établie. Ne puiser que dans l'acquis, se mêler et s'empêtrer dans les bandelettes d'une momification alarmante arrête et fige l'évolution. Cela ne peut donner rien de bon.

Si la tradition ne porte pas ses fruits, n'est pas tournée vers l'avenir, elle est morte. Elle conserve aux objets une valeur-musée tout au plus, c'est-à-dire qu'on se trouve en présence d'une chose qui fut belle, que l'on

doit vénérer et qui ne sert plus à rien. La tradition ne crée pas des objets pour les *prisons de l'art*. Elle engendre la vie, celle d'aujourd'hui et celle de demain, car elle fut celle d'hier... Est traditionnel celui qui se souvient, aime et respecte le passé, vit de plain-pied avec le présent et construit l'avenir ¹.

Combien se trompent sur un traditionalisme systématique. Combien se lamentent sur le passé de nos pères oublié ! *Que c'était magnifique autrefois ! Que ces époques reculées étaient heureuses ! Que de choses splendides nos pères produisirent ! Quels réels artistes ils eurent pour les servir ! Que ce n'est plus comme dans le temps !* etc., etc. Aussi, pour répondre à tant de regrets, surgit le ferme désir de refaire ce que nos pères ont trouvé. Organiser nos maisons à l'image des leurs, s'entourer de copies de ce qu'ils ont aimé apparaît comme un sûr moyen de pérennité. Que cela est mal comprendre !

Comment être traditionnel en imitant ? Ne l'est-on pas plutôt en construisant sur les acquisitions d'autrefois ? Le passé fut splendide ; il fut nécessaire. Il a eu ses beautés, mais il allait vers l'avenir. Et c'est la leçon qu'il nous donne ; la plus efficace, celle que nous devrions retenir. Il faut dépasser ce qui nous est cher et ce que

¹ M. Jean-Marie Gauvreau définit la tradition : « évolution rationnelle suivant les exigences du siècle où l'on vit ».

LA TRADITION

nous respectons. Il faut parfaire en épanouissement. Vérité de la vie, vérité de l'art. Comment s'applique-t-elle à l'étude de la peinture canadienne ?

Il est possible de préciser l'évolution de la peinture canadienne. Elle aboutit à James-Wilson Morrice et Ozias Leduc avant de donner nos grands « modernes ». Elle fut préparée, depuis les débuts du Canada par des milliers d'artistes. Consciencieusement, du XVII^e au XIX^e siècle, ils livrent leur métier de peintre. Chacun dans son orbite immédiate poursuit une recherche qui ne fut pas très souvent, il est sûr, pleinement récompensée, mais qui compte. Ils prirent possession du domaine par une série de jalons hésitants. Ces transformations humaines ressemblent à des monticules de sable qui s'affaissent pour recommencer un peu plus loin ; puis, avec acharnement, on s'élève jusqu'au moment où le sol s'affermirait et soutient les grands artistes qui voient au delà. Nous trouvons ces images dans Guillaume Apollinaire :

*Certains hommes sont des collines
Qui s'élèvent d'entre les hommes
Et voient au loin tout l'avenir
Mieux que s'il était le présent
Plus net que s'il était passé...*

PEINTURE CANADIENNE

*Voici s'élever des prophètes
Comme au loin des collines bleues
Ils sauront des choses précises
Comme croient savoir les savants
Et nous transporteront partout ¹.*

Il existe un lien entre les peintres d'aujourd'hui et ceux du passé. Tous ont expérimenté et traîné des débris qui oblitérent plus ou moins leurs apports constructifs. Ceux du passé ont été ce qu'ils ont pu être honnêtement, dans des siècles difficiles et subjugués par des idoles européennes étouffantes pour leur faiblesse. Ils ont été présents lorsqu'il était difficile d'être présent. Ils ont été la *permanence* sans la joie qu'apporte la solution de problèmes posés dans l'essentiel. Leur volonté déterminée de tenir le coup, d'avoir confiance, fut leur grand mérite. Ils croyaient en la vertu de ce qu'ils apportaient et qu'ils surestimaient. C'était parfois à peine plus que leur présence... Caractères canadiens qui trouveront leur plénitude dans notre peinture du XX^e siècle.

Plus près de nous, cette constance ne se maintient pas sans surprises. Deux soubresauts factices et concomitants à l'avènement Morrice-Leduc piquent la cu-

¹ Guillaume Apollinaire : *Collines*, extrait de *Calligrammes*, N.R.F., Paris, 1925.

riosité : le *Groupe des Sept* et celui des *Peintres de la Montée Saint-Michel*. Ces artistes — d'une gloire et d'un éclat guère partagés — sont parmi les derniers reflets des expériences du passé en quête d'une expression d'art régionaliste.

Le groupe des Sept de Toronto eut une importance et un retentissement démesurés. Disons-le tout de suite : nous voyons en eux des *intentions de modernisme* que ne soutiennent aucunes qualités vraiment grandes. Ils furent des modernes avortés. Leur action est tout extérieure, elle ne baigne pas dans l'humain et n'aborde pas le problème pictural dans son essence.

Voyons. Peut-il suffire, pour produire tout simplement de la bonne peinture, de se déplacer du milieu torontonien et, havresac au dos, de parcourir les solitudes nordiques de notre pays, *loin de la civilisation et de ses néfastes effets* ? D'illustres exemples français — nous pensons, entre autres, à Gauguin — ont pu leurrer nos campeurs-peintres. Ce n'était pas pour fuir un milieu vide que Gauguin chercha les solitudes bretonnes puis tahitiennes, mais pour se trouver lui-même, face à la nature vierge de pays grandioses, austères ou primitifs. La hantise et la poursuite de Gauguin pour oublier la leçon apprise (afin d'être parfaitement lui-même) n'ont rien de commun avec l'attirail lourd de procédés, de trucs de métier très-impressionnistes-vieillis que les peintres du Groupe des Sept n'oublièrent aucunement en

terre lointaine et froide. Là, non pas épurés, mais affermis dans leur croyance, ils trouvent *le vide décoratif qui n'est plus pictural*¹. Evasion du problème remis indéfiniment à demain.

Les Sept ont fui leur monde intérieur (recherche contraire à celle que Gauguin a réussie, et combien totalement). La désorganisation de la matière a chez eux quelque chose d'effarant. Elle veut aller quelque part et ne sait où : la réalité se bariole de couleurs en tous sens. Il faut à ceci une exception, et quelle exception ! Lawren Harris dresse d'immenses espaces frigides aux contours mous qui tentent désespérément de faire solide. Chez d'autres la forme se décompose dans la lumière et la légèreté est sans relations avec le primesautier. Nous pensons à Lismer, aux œuvres récentes de Varley. Seul, Jackson se soustrait à la sévérité de ces jugements. L'assourdissement de sa palette, le tourment de son dessin retiennent quelque émotion...

Antoine de Saint Exupéry affirme : *Que l'on soit absent dans la pièce voisine, ou sur l'autre versant de la planète, la différence n'est pas essentielle*². Les Sept ont été absents au septentrional comme ils sont absents parmi nous.

¹ Jacques de Tonnancour.

² Antoine de Saint Exupéry : *Lettre à un Otage*, Brentano's, New-York, 1943.

Les peintres de la Montée Saint-Michel — que les Sept nous pardonnent de les rapprocher d'eux, si illustres — ne sont pas très éloignés de l'art des Sept. Oh ! leur destinée est moins brillante et moins tapageuse, peut-être aussi moins prétentieuse. Nous ne les aurions peut-être jamais connus s'ils ne s'étaient résignés à sortir de leur ombre. Ce fut leur grand soir qui intrigua à cause du mot *Montée* ; à cause, aussi, de *Saint-Michel*.

Ces peintres, on les voudrait plus sensibles. Ici et là, dans leurs tableaux, jouent quelques centimètres de peinture réelle. Ces richesses conjuguées en un seul homme et en une seule œuvre offriraient quelque joie à nos yeux. Aucun de ces peintres ne dépasse l'autre, mais nous verrions bien Georges Delfosse à leur tête, leur mage à tous. Dominant mieux la matière peinte — seul coloriste de sa génération, croit Marcel Parizeau — Delfosse leur ressemble. Dans ses vastes peintures allégoriques, Borduas prétend qu'on aurait plaisir à découper les pièces qui chantonnent et à les distribuer. Question de quantité et d'échelle ? Non. Les peintres de la Montée Saint-Michel échappent à l'esprit, à l'ordre impérieux.

James-Wilson Morrice est notre premier peintre d'esprit vivant et d'envergure. Jamais avant lui le Canada n'avait connu une telle figure, un poète qui vibrât si intensément et qui touchât d'une corde plus humaine.

Morrice ne rejette pas le passé ; il n'ignore pas

PEINTURE CANADIENNE

l'affirmation de ses contemporains. A ce passé et à leurs essais, il donne une assiette que nul autre ne sut imposer. Eternel voyageur, il trouvait, sous tous les climats, sa permanence et la nôtre gratifiées splendidement. Quel fait extraordinaire !

Les intentions étroites ou excellentes et même saintes, ne lui parlent pas. Il pousse la peinture dans son domaine propre, au delà d'une tristesse végétative et piétinante. Toujours, admirablement, la peinture lui suffit. Il ne cherche pas dans le sujet une évasion. Il demande aux ressources de la peinture une orchestration, des arrangements de valeurs où tout est suggestion. Sa peinture est pleine d'un humanisme que notre passé a toujours pressenti s'il n'en a su extraire, en une pure tradition picturale, la quintessence. Sa peinture n'est pas un véhicule quelconque, mais un ordre équilibré supérieur.

Elle est réalité et apparence. Morrice sait choisir et mettre en vedette le durable qui sourd d'épisodes mesquins de la vie quotidienne. Il sait élaborer des tous inédits, comme la plante tire du sol des fruits à elle propres.

Morrice procède par correspondances et par accords, car il est fin harmoniste. Toutefois sa peinture tient du développement le plus normal et de la simplicité du devoir quotidien. Elle atteint un absolu de régions calmes,

qui ne sacrifie rien à l'extérieur. Notre âme s'engage dans la tendresse toujours chaude de sa passion.

D'une destinée autre, Ozias Leduc est le poète. Il oscille entre le talent du peintre et un idéalisme dont il n'a jamais su ou voulu se départir.

Il y a dans la peinture de ce mystique un désir secret ou avoué de lien avec le passé : celui que préférèrent les préraphaélites, d'une candeur si arbitraire. Son élégance séraphique s'apparente à la leur. Est-elle chez lui plus agréable ? Des corps revêtus de splendeur auréolent son œuvre. Partout l'archange de la pensée projette sa langue mystique. Ni anecdotier ni sentimental, Leduc déploie sur les murs, malgré des soins minces et des intentions petites, de grandes images qui ne sont jamais mièvres. Si sa matière étincelle parfois en paillons et en bouquets de tons, une certaine misère plastique reste profondément au service d'une aristocratie religieuse, et par trop ésotérique.

Cet analyste est à la poursuite de la force divine qui embellit tout et glorifie tout. Il revêt la vie et l'homme d'une inertie d'éternité. Pourquoi faut-il que ce mysticisme ne soit pas toujours plastique ?

Une conscience attentive le guide à travers un naturalisme attardé aux détails, et qui trouve partout son plaisir. Des souvenirs chargés font des choses entières mais sans plénitude. Pour Leduc tout sort de l'étude ou

du scrupule. On sent trop ses moyens d'expression et l'accessoire : ils nuisent à l'harmonie du chant. Par ailleurs, la pâte s'étale, onctueuse et large. Son dessin a quelque chose de pointu et s'inscrit en un système de facettes aisé.

Somme toute, trop de procédés d'atelier, trop de lectures inquiètes pour découvrir ce qu'une vision, une attitude juste et une franche contemplation de la nature, étayée par des conseils bienveillants, auraient mieux donné. Car longtemps Leduc s'est développé en vase clos, loin d'une atmosphère, d'un milieu favorables. Il est vrai — et nul plus que lui ne l'éprouva — que cette ambiance n'était pas très vive au moment de sa formation. On se fatigue de donner toujours et de ne jamais recevoir.

Leduc est la loyauté personnifiée. Il appartient peut-être plus à l'histoire de la culture qu'à celle de la peinture. Il a tendu, sa vie durant, beaucoup plus à l'éternité qu'à la vie même. Il retrace les songes d'une élite supérieure d'hommes et non des préoccupations plus communes et plus vastes.

Morrice et Leduc sont donc dans la tradition. Ils permirent mieux que tous les autres une stabilité qui rassure. La tradition persiste en s'ennoblissant. Avec un succès inégal et intermittent, ils se sont détachés d'inquiétudes limitées pour viser un absolu et régner parfois

LA TRADITION

dans l'universel. Morrice et Leduc sont loin du régionalisme de nos pères. Ils sont les premiers des nôtres à se libérer du passé pour atteindre plus haut, l'humain. Les jeunes générations de nos peintres reçoivent d'eux le legs traditionnel. Leurs œuvres auront l'ampleur qui situe au niveau de la vie et des recherches du reste des hommes. Glorieusement nous serons en concours d'échanges et de gracieuseté. Le passé a permis que nous soyons le présent et l'avenir.



VII — Roberts (Goodridge) : *Paysage* (aquarelle),
Coll. de M. Gérard Lortie, Montréal.



VIII — Cosgrove (Stanley) : *El Rebozo* (gouache).

QUELQUES CONTEMPORAINS

Morrice et Leduc ont élevé, à leur point de condensation, les désirs de notre passé. Ils ont rendu possible l'acte libre des contemporains. Jeunes, ceux-ci le sont. Leurs œuvres prennent place, pour la plupart d'entre eux, dans les dix dernières années. Ce qu'ils nous présentent ne compte pas par le travail — qui lui ne doit jamais transparaître dans l'œuvre — ni par le temps. Nos peintres anciens ont créé moins que ceux-ci en dix années. Le temps et le travail ne sont pas facteurs productifs en soi. L'histoire de la peinture au Canada l'atteste constamment.

Les faits prouvent que certaines expériences tentées par les maîtres d'aujourd'hui l'avaient été déjà, mais de façon incomplète, inachevée. De cet inachevé qui n'est pas la marque du génie, mais le signe d'un lent développement. Tout peut être remis en cause chez nous et poussé plus loin. L'homogénéité de la recherche ressort des fortes personnalités qui la poursuivent. Au contraire, si les hommes sont faibles, tout s'émiette autour d'eux.

Certes, entre ce qui avait été entrevu et la clarté d'un dénouement rigoureux, il y a toute la différence du néant à l'être. Le passé hésitant s'achève dans le présent. Il était nécessaire que les risques fussent pris pour faire jaillir des choses autres et belles. Chacun des maîtres de la peinture vivante au Canada, dans un domaine précis, élimine la compromission, termine l'incertitude, érige en qualité. Ils nous rendent à la vie pleine par ce qu'ils édifient, car leur rôle n'a rien de négatif. Chacun nous exhausse dans un monde plus vaste ¹.

John Lyman est puissance plastique. Par elle, il dévoile les dispositions les plus retranchées de sa sensibilité. Car une œuvre de Lyman est aussi loin du textuel — malgré les apparences — qu'une abstraction même.

Quel goût aristocratique de la mesure, de l'équilibre, et à tel point que cet acquis — exprimé dans une matière sensible — le résume tout entier. Essentiellement, John Lyman est construction plastique qui n'a rien de commun avec le constructivisme conformiste. Construction *enfantine* charmante de ses œuvres aux alentours de 1913, construction épanouie sous le signe et l'ardeur de la raison vers le premier quart du siècle, et construction qui se

¹ Nous voulons dire ici ce que chacun des maîtres de l'heure nous donne et ne gêner en rien leur évolution. Il nous sera peut-être possible de préciser un jour la courbe de leur recherche. Pour la plupart d'entre eux elle est loin d'être accomplie.

QUELQUES CONTEMPORAINS

détend — tout en étant fort drue — dans les toiles plus récentes.

Chez les inquiets, le graphisme est anguleux ; chez Lyman *le bonheur est circulaire*. Sa plastique ondule en caresses, en enlacements, en sinuosités, et toute mollesse en est absente. Des paysages aux formes ramassées, des femmes dans la plénitude de la chair deviennent de belles sphères dans l'espace : l'œil ne semble pas capable d'en capter toute la rondeur volumineuse... et regrette.

L'expression plastique de Lyman est d'ordre universel, parce que physique, animale presque et cependant intellectuelle. Le cérébral l'équilibre, parfois de façon rigoriste, et alors la diminue.



Borduas nous introduit dans le fief de toute intellectualité. Peintre et penseur, il ressemble à son maître, Ozias Leduc, et s'en distingue. Non que la probité et la conscience de cet admirable philosophe perdent quoi que ce soit en passant du maître au disciple. Leduc a résolu, mieux que n'importe lequel de ses contemporains, les problèmes qui se posaient à son époque. Il a été l'intelligence de ceux qui nous ont précédés. Borduas reprend les problèmes et disserte volontiers de théories qu'il exploite toujours brillamment.

Son action fouille en profondeur. Elle est moins généralisée et peu généralisable. Il serait toutefois malheureux que le lien qu'il établit entre lui et ceux qu'il forme si généreusement dégénérât en incompréhension ou en orgueil. Ne serait-il pas salutaire de se rappeler que pour Breton le surréalisme est la réalité du plus grand nombre : *que j'ai voulu mettre à la portée de tous...* Mais pourquoi ne pas faire la leçon à Breton ?

Borduas nous ouvre aussi un univers poétique infini, et c'est ce qui importe et nous ravit. Quel prestigieux rêveur ! Un poète plus vibrant que tout ce que nous avons eu dans notre littérature et ailleurs, un poète puissant et libre, un poète tourmenté qui nous transporte, à son gré, au cœur des énigmes mêmes du rêve, et là, nous impose l'irradiante beauté des êtres qu'il concrétise par sa sombre et vigoureuse émotion. Sa sensibilité, si profondément individuelle, est proprement picturale et d'une richesse inénarrable. Le passé murmurait des airs légers et modulait à voix basse ; Borduas remplit le présent d'un chant aux résonances d'une telle ampleur qu'il se répercutera inlassablement. Borduas est le poète.



Roberts maçonne de vrais paysages peints. Depuis toujours notre pays se prêtait à la *peinture*, avec ses « neiges craquantes » et le coloris varié de ses « forêts

QUELQUES CONTEMPORAINS

automnales ». Selon leur habileté ou leur virtuosité, les peintres du passé en avaient tiré tous les aspects photographiques possibles. Le caractère ne pouvait guère en ressortir puisqu'au lieu de peindre un sentiment propre, ils cherchaient l'imitation extérieure, ou tout au plus, le jeu de la lumière sur les choses ¹. Ils avaient affiné leur œil quand les Impressionnistes avaient dépassé l'observation consciencieuse et projeté toutes les phases de la lumière physique sur les choses. Il semblait qu'il n'y eût plus rien à dire dans le paysage.

Roberts vint et nous révéla à nous-mêmes. Nous ne savions rien de la nature canadienne, de notre paysage laurentien et des Rocheuses, car rarement ils s'achevaient en peinture. Ce n'est pas de l'extérieur que se transmet l'âme d'un pays. Roberts est plus canadien, en étant lui-même, que tous nos paysagistes ². Par sa force de pénétration, il élève sa peinture et la peinture au point que ses toiles définissent nettement le décor aussi bien que la vie qui s'y écoule. Roberts donne au paysage des

¹ Ou encore peignaient-ils des sentiments propres, mais sans grande répercussion. Un Coburn est personnel, certes, mais pas très humain. Ce n'est pas parce qu'un plus grand nombre de personnes l'acceptent au Canada qu'il devient excellent. Nous dirions même que ça pourrait être la preuve du contraire ; car, aujourd'hui, chez nous comme ailleurs, la meilleure peinture n'est pas celle qui est reconnue telle par la majorité. Le petit nombre de gens avertis a bien des chances de tenir la vérité, si prétentieux que cela semble.

² Jacques de Tonnancour : *Roberts, L'Arbre*, Montréal 1944.

assises permanentes, celles qu'il a extraites de sa contemplation. Il a manqué à nos paysagistes la grandeur et l'humilité que Roberts possède à un très haut point. Il est devant la nature d'une si rayonnante ferveur, d'une telle sincérité ! Il a façonné une âme à la matière.



Stanley Cosgrove nous fait le cadeau de lui-même. Sous n'importe quel climat, à n'importe quel contact, sa fine personnalité se retrouve semblable à elle-même, épanouie dans la ligne dessinée, sans brusquerie ni contraintes. — Nous ne comprenons pas comment il peut échapper à tout... et pour quel avantage. — De par trop vaporeuse et claire, sa matière se solidifie graduellement ; de flottante, son écriture des formes se fixe, tel un pendule lent et plein dans ses oscillations. Comme chez nos pères, une timidité native et une distinction, qui ne se démentent jamais, font qu'il n'a aucun désir exagéré de grandeur. Son beau chant est modeste et mélodieux ; il est parfois tenu, mais jamais absent d'aucune de ses œuvres. Tout chez lui déborde de charme. Il laisse percer en certaines toiles une vigueur qui n'a plus rien de l'esthète et témoigne d'une santé étale. Cosgrove nous fait le cadeau de lui-même.

Fortin débuta par de merveilleuses inventions, par le plaisir d'un découpeur d'images enchantées dont il

QUELQUES CONTEMPORAINS

associait les morceaux avec une verve intarissable. Puis il criait à tue-tête ses mêmes harmonies dans l'espace, un espace de brio. Il eut trop d'affection pour quelque idée fixe pour que son art ne s'en ressentît point. De vivante sa peinture est devenue académique ; et d'ailleurs, n'est-il pas depuis peu académicien ?

Mary Bouchard, primitive de Charlevoix, sans école, sans formation extérieure, est l'exemple de la plus authentique peinture, étrangère aux fabrications surfaites. Elle est le prototype d'une multitude des nôtres qui sont tombés dans l'oubli et qui étaient sûrement aussi doués qu'elle. Le primitivisme fut populaire à toutes les époques de notre histoire. S'il se perd tôt, c'est qu'il n'a pas rencontré les soins qui l'auraient perpétué. Nos artisans d'hier et d'aujourd'hui ont les mêmes qualités qui fleurissent à travers l'œuvre de Bouchard. La même naïveté, la même nature fraîche, frêle et pure.

Louise Gadbois nous a donné le charme. C'est par là que son talent est le plus captivant : il s'épanouit à l'abord de l'être humain et des choses. Parfois, l'acuité d'une observation, qui va de la méchanceté à la condescendance, réussit des desseins tout nouveaux chez nous et spécialement dans un art aussi périlleux que celui du portrait.

PEINTURE CANADIENNE

Jori Smith nous a dotés d'une vigueur rare chez les femmes. Aujourd'hui, elle patauge en liesse dans une matière grasse. Une habileté masque peu son ingénuité rouée, même si parfois la sensibilité fait danser la petite merveille.

Marian Scott fixe sur de vastes espaces ses combinaisons spéculatives. L'ordre qui préside à l'œuvre se manifeste sans indéfectibilité et sans grande émotion. Il faut être heureux, nous le présumons, de se trouver là en contact avec les inventions scientifiques du XX^e siècle, si rassurantes.

Goldberg est un charmeur qui ne se donne jamais complètement ; Brandtner, un brutal et violent amalgameur de tons qui gueulent leur harmonie et leur droit à l'existence ; Muhlstock est plus compliqué, moins direct et tendre. Kingsley, d'Ottawa, se cherche avec courage.

En toute simplicité, Surrey nous livre son intimisme. Superficiel, anecdotier, illustrateur souvent plus que peintre, il exerce, malgré ces défauts, une fascination qui nous l'attache en ses paysages délicieux et délicats.

Eldon Grier et Jean-Paul Lemieux pourraient compter s'ils avaient des inquiétudes plus générales et consé-

QUELQUES CONTEMPORAINS

quentes. Harrison est toujours prêt pour le grand envol. Eveleigh atteint arbitrairement l'abstrait. Il joue, avec trop de facilité, de la ligne et de la couleur. Ses recherches subtiles troublent par leur immobilité...



Enfin, Pellán, avec une envergure propre à lui seul, nous apporte la joie créatrice. Avant lui nous ne savions guère la grandeur d'engendrer des êtres pour le plaisir insatiable des yeux. Nous étions tout incertitude et lui atteste catégoriquement. Nous étions inconstants et préoccupés de menus problèmes, quand il a la stabilité en propre et la largeur de toute vision. Nous étions romantisme et imitation, quand il est invention et science claire. Nous étions toujours à court, nous retranchant dans la commodité de découvertes déjà faites, quand il ne cessait de concevoir, de se renouveler splendidement. Nous cherchions en dehors de la peinture et dans l'historiette et l'anecdote, quand il est la peinture. Nous posions les problèmes par l'extérieur ; lui, dans le concret et jamais vainement, car il est l'être fort, le prototype de la vie déployée journellement sous nos yeux.

La création de Pellan est dynamique. Elle irradie d'un foyer puissant et se communique en enthousiastes productions. Sa vie est radio-activité insurpassable et qui le sera, chez nous, peut-être pour toujours. De son œuvre et de sa personne émane une force vitale éminemment productrice : nécessité de la peinture. Pellan nous apporte la joie, dans ce qu'elle a de plus élevé : sa fin créatrice.

Elle a tout expérimenté des écoles contemporaines : elle l'a guidé à travers le fauvisme, le cubisme et le surréalisme. Aussi, Pellan fait-il pleinement de la peinture qui ne s'inquiète d'aucune dénomination¹. Était-ce si facile ? L'ordre supérieur réalise un couronnement d'œuvres toujours nouvelles par le chef-d'œuvre...²



Ces peintres canadiens sont reconnus. Iront-ils plus loin ? Parachèveront-ils autre chose, et quoi ? Di-

¹ D'ailleurs, les dénominations par écoles de peinture — qui n'étaient peut-être que classifications de professeurs et commodités théoriques — ont de moins en moins cours. Depuis 1925, il n'en est plus de nouvelles, c'est-à-dire après celles de l'expressionnisme et du surréalisme.

² Nous pensons aux très belles illustrations des *Iles de la nuit* d'Alain Grandbois ; nous pensons aux tableaux, si personnels, que Pellan en a tirés ; à *Symphonie* qui appartient à M. Maurice Corbeil.

QUELQUES CONTEMPORAINS

sons-le catégoriquement : ce qu'ils ont fait est énorme et beau. Ils nous ont permis d'être, et pour tous. Bien choisie, une exposition de nos œuvres peut figurer avantageusement dans n'importe quel lieu. (Voyez l'exposition organisée en Amérique du Sud par son Excellence l'ambassadeur Jean Désy : elle corrobore cette affirmation.) Ce n'est pas quantité négligeable, et nous n'aurions pu réussir cela il y a vingt ans.

Notre peinture sera-t-elle encore plus grande demain ?

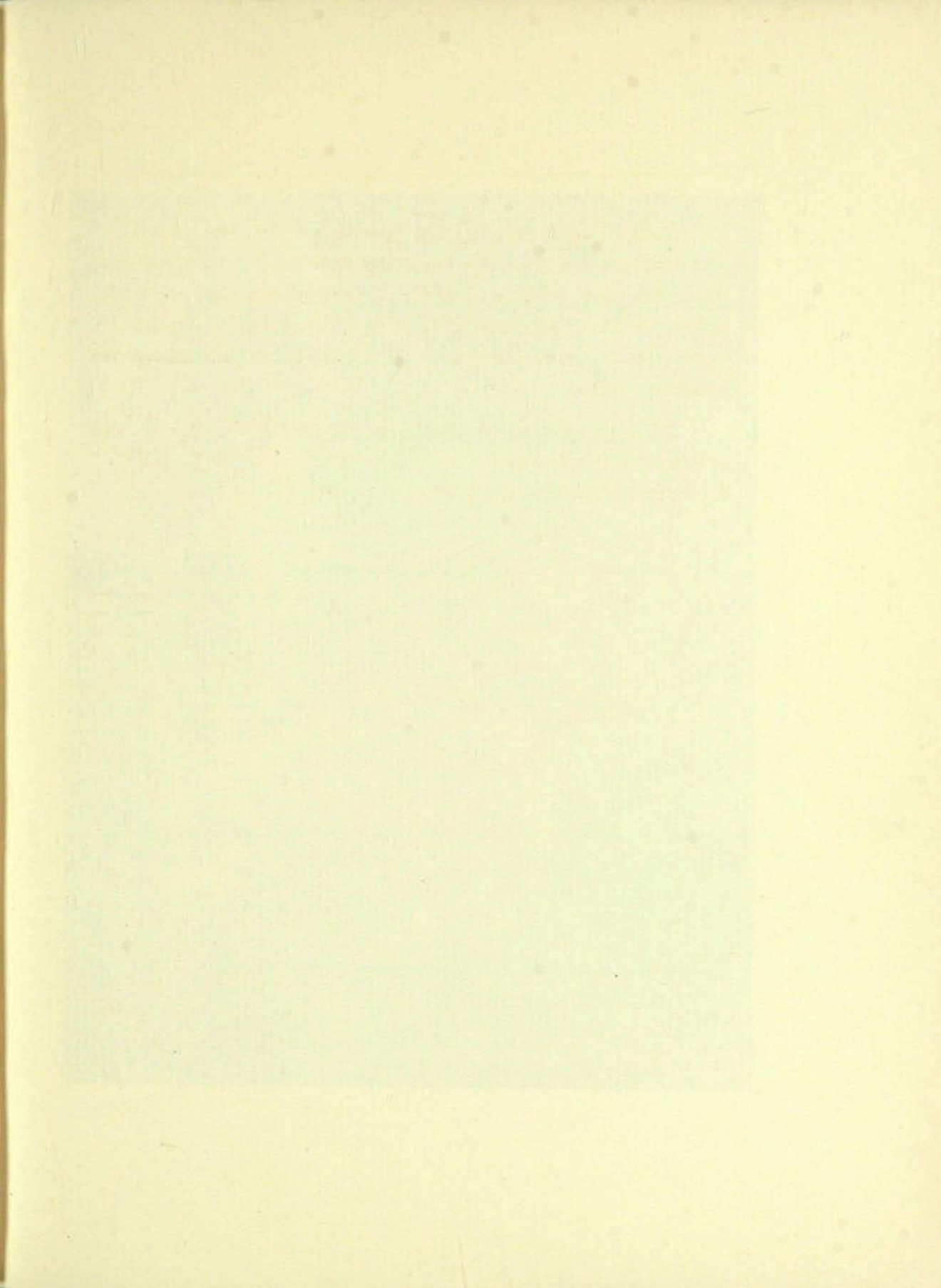
A quoi bon se cacher qu'elle se trouve, en ce moment, dans une impasse ? Il s'y dessine des tendances qui s'acharnent à dévoyer ce qui était devenu sain : elles gênent plusieurs de nos artistes. Ne serait-ce pas la rançon d'une supériorité nouvelle ? Car, la vie est brutalement exigeante, plus exigeante après l'accomplissement.

Quelle puissance opèrerait pour nous faire contourner cette impasse ? Non pas une foi en nos possibilités matérielles seules. Nous l'avons eue, et elle fut nécessaire. Quelle autre nous conduira au delà ? Loin de nous le désir de faire appel à quelque idée sociale sans robustesse et sans avenir. L'œuvre doit d'abord et avant tout s'imposer par sa *qualité*. Le patriotisme naîtra de lui-même lorsque les chefs-d'œuvre se multiplieront chez nous. Ne sont-ils pas la raison de toute fierté ?

PEINTURE CANADIENNE

Il faut peut-être que se dresse à l'horizon canadien une spiritualité, une mystique spirituelle. Il faut sûrement que tous nos artistes tendent à leur plénitude. La révélation de notre peuple se fera à travers cet achèvement. Cette force de cohésion et d'ordre pourra atteindre les valeurs réelles.

Si nos œuvres se distinguent par leur vie, il leur manquerait une cible d'attrait passionné vers laquelle tant de virtualités ne peuvent aspirer en vain.





IX — Surrey (Phil) : *Paysage des Cantons de l'Est.*



X — Eveleigh (Henry) : *Portrait de Kit Shaw.*

LA JEUNE PEINTURE

Les maîtres de la peinture canadienne ne poursuivent pas leur marche seuls. Ils ont encouragé toute une jeunesse et reconnu en elle de vrais peintres. Ces jeunes gens sont sortis de Borduas, de Pellan, de Roberts — de leur enthousiasme et de leur discipline.

Un certain nombre de peintres de cette génération se groupaient à Montréal sous le nom de Sagittaires¹. Ils exposèrent leurs œuvres en commun. Le titre de sagittaire leur convenait. Ils étaient directs comme la flèche, droits au but et libres. Leur peinture, personnelle et vivante. Cette exposition fut pour eux une prise de conscience. Pour le public, un événement important.

Plusieurs d'entre eux montraient une peinture verte et en santé, qui augurait bien de leur carrière. L'année

¹ Les Sagittaires sont : Marian Aronson, Fernand Bonin, Gilles Charbonneaux, Marcel Coutlée, Charles Daudelin, Gabriel Filion, Denyse Gadbois, Louis Gauvreau, Pierre Gauvreau, Julien Hébert, André Jasmin, Louis Labrèche, Fernand Leduc, Réal Maisonneuve, Lucien Morin, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Françoise Sullivan, Jacques G. de Tonnancour, Guy Viau, Adrien Vilandré, François Vinet.

PEINTURE CANADIENNE

suivante, ce groupe, auquel se joignaient Jean-Paul Mousseau et Antoine Roy, exposait à l'Externat Classique de Sainte-Croix, rue Sherbrooke, et obtenait un franc succès.

A Québec, Madeleine Laliberté et Benoit East ont de belles personnalités. Leurs amis produisent, eux aussi, une peinture sympathique et quelque peu timide. Il y a également le groupe des « Innocents » de Toronto — ce que cette ville a produit de meilleur.

Enfin, en juin dernier, grâce à l'excellente compréhension de Pellan, ses élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal affichaient des toiles qui étaient nouvelles de caractère et d'éclat. Peinture débarrassée des jus-Renaissance et qui, d'une base fraîche et pure, partait à la poursuite de la vie ¹.

Situons brièvement quelques-uns des jeunes peintres.

Marcel Baril est un ardent mystique caricatural chez qui se donnent rendez-vous quelques latentes pré-occupations religieuses de toujours. Il fera des tableaux franchement prenants le jour où il pourra équilibrer le côté par trop littéraire de son tempérament et la qualité peinte de ses œuvres.

¹ De ce groupe retenons les noms de : Beaulieu, Benoit, Bergeron, Charette, Charpentier, Clark, Cousineau, Faille, Gingras, La Vallée, La Verrière, Parent, Sullivan, Totaro, Vallerand.

Jean Benoît, le plus marquant des élèves de Pellan, est déjà un artiste personnel. Il a une imagination fantastique. Son dessin n'est jamais quelconque s'il enferme quelque monotonie. Aborder un vaste problème n'est pas pour lui une épreuve hasardeuse : il est peu de jeunes qui sachent en faire autant, si ce n'est Charles Daudelin.

Fernand Bonin — élève de Borduas, lui — est un peintre troublant. Il sort tout de la nuit. Non qu'il s'y perde, et non qu'il s'y donne : il est un de ces instinctifs qui semblent à court et qui trouvent toujours quelque chose à fredonner. Parfois il a du primitif un métier petit et patient ; parfois sa touche est décidément large. Sa sensibilité joue d'un émail de lave riche. Il ne sait pas toujours si l'harmonie est juste et, certes, l'illustration d'ouvrages littéraires n'est pas du tout son fait.

Charles Daudelin est le plus lyrique des peintres de la jeune génération. Il en est le plus sensuel. Il y a longtemps qu'il a mis de côté les facilités du tableautin pour s'attaquer, avec un succès inégal, aux grandes compositions. Ses « abstractions », dont certaines sont très solides, tiennent plus de l'effusion que du spirituel. Elles m'apparaissent parfois des trajectoires illimitées. Rien entre ses mains ne change pour quelque vulgarité de forme. Ses peintures s'imposent en valeurs tactiles : il est inventif modelleur de la glaise. Il trouve sans cesse

des formes inédites, et parfois bien étranges, mais toujours senties.

Gabriel Filion ne fait pratiquement que de l'« abstraction ». Il y déploie une sûreté qui émerge d'un froid équilibre cérébral. Il n'y a chez lui aucun laisser-aller. Sa nature ardente est toute tendue, très tendue et très fière. Elle ne lui permet pas de se tromper. Mais le risque ne lui est pas étranger ; le risque qui est la porte ouverte à la merveille. Le poète le convie à :

Perdre

Mais perdre vraiment

Pour laisser place à la trouvaille.

Denyse Gadbois œuvre trop dans l'atmosphère de Louise Gadbois, sa mère. Elle a tout pris ce qu'elle pouvait à l'école maternelle. La grâce qui se dégage de ses toiles est douée et la composition — fait assez exceptionnel — n'est jamais hésitante chez elle. Ses premiers tableaux étaient excellents. Pourquoi travaille-t-elle si peu ?

On peut dire que la peinture de Pierre Gauvreau n'existe pas. Il y a mille et une excuses à cela, car le talent ne lui fait pas défaut. Son dessin est sûr. Quelle souplesse et quelle élégance, quelle sensibilité et quelle compréhension d'une forme !

LA JEUNE PEINTURE

Les œuvres d'André Jasmin ont une largeur qui n'hésite jamais à prendre catégoriquement possession de l'espace. Il ne faut pas en conclure, cependant, à la nécessité d'une vigueur parfois contraire à son tempérament. Il faut réintroduire dans l'œuvre la passion qui lui manque. Il faut fuir le procédé, mettre à contribution une sensibilité qui anime et rayonne.

Fernand Leduc est toute rigueur intérieure. Mais celle-ci ne s'explicite pas. Son surréalisme est illusoire. Pour être surréaliste il faut d'abord qu'une œuvre soit une. Sa peinture ressemble trop à celle de Borduas, par l'aspect seulement, car elle est pleine de contraintes. Les intentions n'arrivent qu'à de consciencieuses contentions. La pensée de Borduas peut être nécessaire à une vie spirituelle, mais... De beaux dessins prenants, mystérieux et fins, sont une joie réelle, la plus complète que Leduc ait donnée.

Lucien Morin est obsédé par les problèmes de la matière. De sèche sa peinture devient riche : elle n'est plus antipathique. Les équilibres qu'il organise sont ordres intimes dont l'importante raison d'être illumine parfois le tableau. Morin essaie arduement de concilier l'écriture d'une forme quadridimensionnelle et la beauté de la pigmentation. Il y aurait encore avantage, pour résoudre le problème, à revenir sur l'étude des objets-natures.

Jean-Paul Mousseau est le disciple du R. F. Jérôme, c.s.c. Quelle vocation préservée par une compréhension qui s'affirme en témoignage. En effet, Mousseau, le plus jeune peintre de tous ceux-ci, poursuit ses recherches qui l'enrichissent et l'intensifient merveilleusement. Il n'a point failli un instant à la définition d'une peinture sensible : sa vibrante inquiétude ne l'a jamais conduit à sa perte dans un monde en deuil duquel s'épandent des êtres tellement séducteurs.

Pierre Petel a tous les dons. Il en a aussi la facilité. Il le sait et il a le magnifique courage de se refuser à lui-même la joie de montrer ses œuvres multiples jusqu'au jour où elles seront libérées. Quelle générosité dans le sacrifice !

Jeanne Rhéaume semblait un cas désespéré de la peinture. Après être passée par des influences diverses — celle de Roberts, entre autres, dont elle fut l'élève — subitement elle trouve. Elle fait maintenant de la *peinture*. Fraîcheur, spontanéité, sens décoratif plein ; il lui manque la variété...

Nous avons confiance qu'Antoine Roy se révélera un jour... et c'est le plus que nous puissions dire.

A Jacques de Tonnancour, il faut faire une place à part dans la jeune génération. Quelque peu plus âgé que ses confrères, il a peint plus qu'eux et mieux. Il est sorti de Roberts et de Matisse. Le *Portrait de M^{me} G.*,

LA JEUNE PEINTURE

si robuste, et celui de M^{me} Roberts sont d'une aisance et d'un aplomb rares. La beauté d'écriture de ses œuvres échappe à l'inquiétude et déploie une force qui n'est plus factice. Un véritable peintre !

Avec quelle franchise se présentaient les premières œuvres de Guy Viau. D'elles se détachent de l'imperturbable, une naïveté sûre d'elle-même et de son effet, une solidité d'harmonie peu connue. Puis une année se passe et tout devient intellectuel dans une série de paysages de Saint-Hilaire où la lumière découpe les choses à la manière de Marc-Aurèle Fortin. Puis c'est la résolution de se ressaisir...

Ceux-ci et bien d'autres ont un talent évident avec ce qu'il comporte de certitude et de tâtonnements ; tous font de la peinture authentique. Est-ce que de beaucoup d'autres jeunes ou vieux peintres on peut en dire autant ?



Les jeunes gens ont toutes les exigences. Admirables exigences de la jeunesse ! Et ces exigences commencent par où elles le doivent. Par eux-mêmes. Souvent on exige davantage parce que l'on n'a pas connu la difficulté de l'entière réalisation. La jeunesse est exigeante pour ceux qui l'ont formée, qui ont concouru à ce qu'elle soit ce qu'elle est et éprise des préoccupations

de l'art et de la vie. Leurs maîtres doivent-ils attendre autre chose que cette exigence ? Certes point de la reconnaissance, cette chose *périmée* que des jeunes gens ne sont jamais prêts à accorder à personne. La reconnaissance n'a peut-être pas sa raison d'être. Ils auront à donner à ceux de demain ce que d'autres leur ont donné : c'est la vie. Leurs successeurs demanderont davantage, seront encore plus durs pour eux qu'ils ne le furent pour eux-mêmes, et c'est ainsi que de grandes choses se feront dans l'art canadien. L'évolution s'en précipitera, de très lente qu'elle était.



Il faut être de graves, de grands artistes, jamais satisfaits. Toute œuvre doit être le fruit d'un *impératif catégorique*, toujours ; le résultat d'une urgence inévitable. Devenir de sérieux jeunes hommes imbus d'un esprit équitable de liberté, celle d'une personnalité forte, est un noble but. La liberté n'est pas seulement dans les paroles et dans les gestes, elle est de l'être et par lui dans l'œuvre. C'est là qu'il importe qu'elle soit d'abord. La bohème ne peut en être qu'une conséquence, les « folies » des jeunes gens ne sont que fugues nullement obligatoires, inexcusables si elles n'ont pas pour contrepartie un véritable fond.

Les hommes aux premiers plans dans la bataille attrapent peut-être les coups. C'est la récompense d'être là ; et n'est-ce pas suffisant ? Parmi ceux qui attaquent, il en est qui le font franchement et qu'il faut estimer. Ils sont une nécessité, une raison d'être honnête envers soi-même. Il en est d'autres qui poussent chacun hors de soi pour le *plaisir* de le faire. On ne peut, à leur égard, aisément demander à la jeunesse le sacrifice d'un silence absolu : ce serait mal la connaître. Aussi, se refuse-t-elle à leurs compromissions.

Trop de quarts de lettré *mesurent* tout chez nous et spécialement encore les choses qu'ils connaissent le moins. Ils sont nuisibles. Est-ce tellement sujet de scandale qu'il y ait des jeunes et des moins jeunes qui se croient des dispositions innées pour tout aborder, tout soupeser et tout condamner de ce que chacun fait ? Ils ont pour excuse que « ça ne leur plaît pas ». Le jugement vaut l'autorité acquise par le goût et l'étude. Quelle autorité ont-ils ?

L'artiste ne fait pas de l'art pour plaire ou déplaire, mais pour se satisfaire lui-même. Autrement il est un monstre. Il travaille pour lui d'abord et ensuite pour les autres qui ne le jugent pas à la légère.

Quel idéal de se former au contact de ses préférences. Choix d'une influence ne veut pas dire soumission bête et aveugle aux procédés d'un maître. Seules les affinités électives sont possibles d'enrichissement. Le médiocre sombrera toujours dans une influence : tel est son lot. Le véritable artiste en ressort plus personnel et épuré. Mais combien cela est difficile et lourd même : cette élection ne facilite rien, bien au contraire.

Ce qu'on préfère ardemment devient ardu. Il faut du courage pour être un peintre vivant, pour vivre une simple vie d'artiste. Beaucoup l'ont, ce courage : il est indomptable. Il les place sur les *lignes des hauteurs de notre époque*, selon les mots de Focillon. Ils ont vu beaucoup de choses, beaucoup appris par ce qu'ils ont vu, et, toujours, ils se retrouvent eux-mêmes à travers ces acquisitions devenues leur être.



Il est nécessaire, il nous semble, d'apprendre à dessiner, pour un temps, les choses de très près, très exactement, de façon très serrée. *Savoir pour pouvoir*, disait Courbet. On ne peut donner une forme autre et personnelle à un objet sans une connaissance scientifique ou intuitive de la nature. Ce qui fait l'arbitraire de nombre de déformations, c'est l'absence sous-jacente de connaissance.

LA JEUNE PEINTURE

Mais pour rien au monde — et en aucun cas — cette connaissance est un but. Ceci importe primordialement. La connaissance est un consciencieux intermédiaire pour atteindre à une poétique.

En cela le peintre procède à l'encontre de l'enseignement académique qui se retranche dans sa science et n'en déborde pas. C'est pour lui une fin. Il faut conseiller la connaissance pour que le peintre devienne poète. L'académique va à l'imitation par des moyens et buts connus : le bon peintre prend ces truchements pour parvenir à la création.

Et lorsqu'il en est maître, ce fond permanent soutient les constructions les plus libres. La connaissance indispensable est là... Croyez-vous que les déformations de Michel-Ange, ce monde de titans qu'il a fait surgir de la préhistoire de son être, soient arbitraires ? Elles sont toujours plausibles et admirables grâce à l'immense science du plus grand peintre de la Renaissance. Celle-ci n'a d'égale que sa qualité de rêve et d'invention.



Certains jeunes font trop volontiers des « abstractions » (ce vilain mot pour la chose la plus concrète qui soit ; disons plus justement : art non-figuratif). Ils n'en sentent pas assez l'urgence. Le contact avec la nature est longuement nécessaire. L'art non-figuratif est chose

grave. Il ne peut être vidé impunément de son contenu spirituel et sensible. Ne faut-il pas être pleinement maître de ses moyens pour l'aborder sans pauvreté ?

Chacun doit continuer à travailler dans son sens propre. Pour quelques années, le non-figuratif peut être funeste à certains. Le temps des « abstractions » est celui de la maturité... la maturité peut avoir tout âge.



L'esprit sectaire règne par malheur chez les jeunes gens. On peut apprécier leur entrain, mais moins leurs jugements aveugles. Qui opte pour Pellan ne saurait être l'ami de Borduas. *Quel est le plus grand des deux : est-ce Pellan, est-ce Borduas ?* Et l'on part, étendard sur l'épaule, et fi du reste de l'univers ! L'on a arrêté que — voyez-vous ça d'ici — : Pellan depuis peu était moins intéressant, Borduas était stagnant depuis les gouaches de '42 ; et l'on prend violemment parti, scolairement.

Pourquoi ne pas laisser à la critique ses lourdes responsabilités ? Les jeunes peintres auraient-ils fait naître dans l'esprit du public que la peinture vivante était une peinture de clan, quand, en fait, ils savent très bien que c'est *la peinture*. Car il est étonnant — et c'est pourquoi le public abondait si volontiers dans ce sens — comme les gens doutent peu qu'il puisse y avoir de la bonne et de la mauvaise peinture. Evidemment le titre de beaux-

LA JEUNE PEINTURE

arts ne suffit pas à la justifier dans un sens ou dans l'autre.

Ce n'est la faute de personne si nous n'avons pas été gratifiés antérieurement de grandes œuvres peintes. Les contemporains ne peuvent rien contre le fait qu'elles partent de Morrice.



Les jeunes ont souvent une ambition et une tenacité admirables, qui peuvent être les signes d'une valeur intrinsèque. Sans ces qualités rien ne grandit. Cette raison d'être des forces vitales ne se vend pour rien au monde. C'est elle qui leur permettra d'être toujours jeunes, de toujours produire supérieurement.

Cette tenacité et cette ambition supposent un travail constant. Serait-ce bon de rappeler toutefois les mots de Lucien Dubech : *Beaucoup de travail est à la portée d'un médiocre. Ce qui n'est à la portée que d'un maître est de n'employer que la fleur des procédés* ? Eviter la besogne pour la besogne ! Réfléchir longuement, poser devant son esprit le problème et définir les solutions armes en mains, en n'oubliant pas cette chose difficile entre toutes et que Stevenson exprime ainsi : *Le grand art est d'omettre*¹. Le grand art est de choisir, de savoir

¹ M. Jean-Marie Gauvreau aime à citer la phrase d'Henri Pourrat : « Le beau n'est pas le difficile, s'il est difficile d'arriver au beau ».

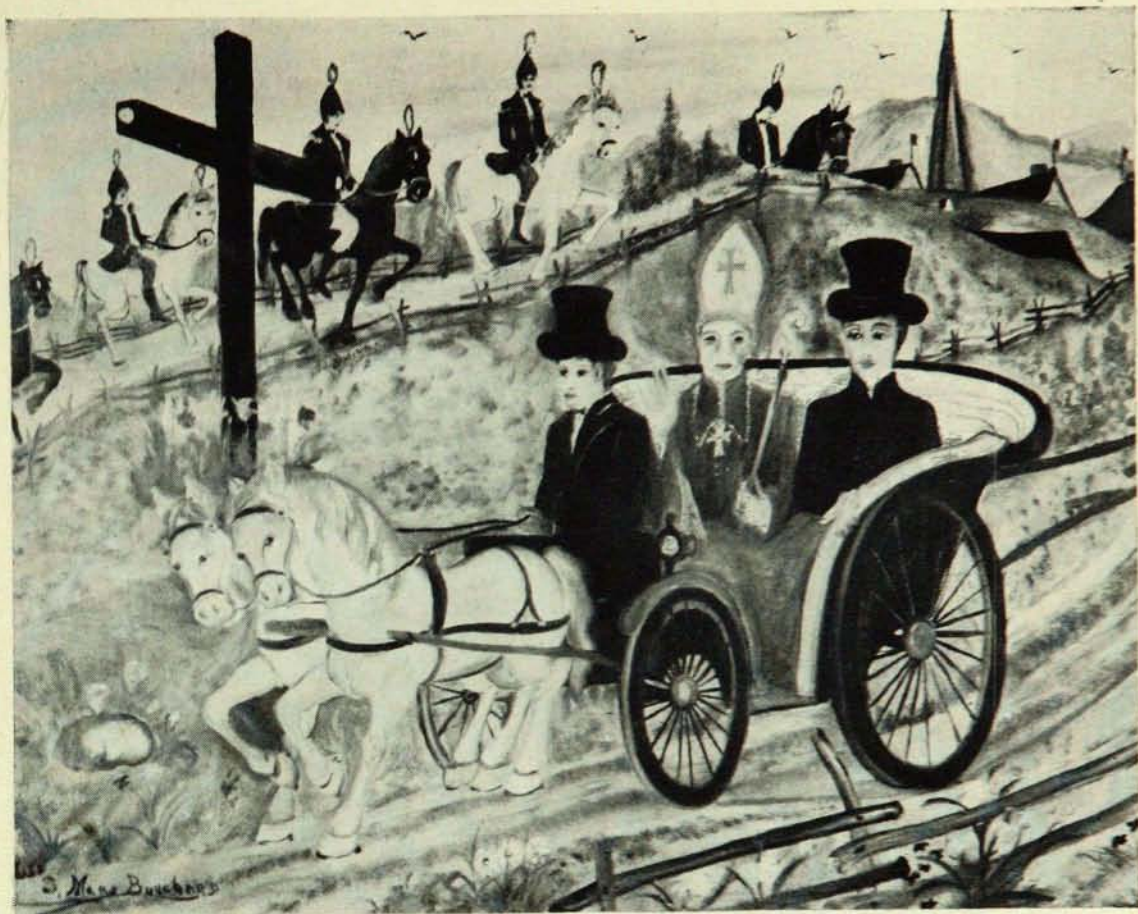
si telle association de forme ou de couleur est plus harmonieuse que telle autre, de discerner à quel moment tout est à refaire... ou tout est fait.



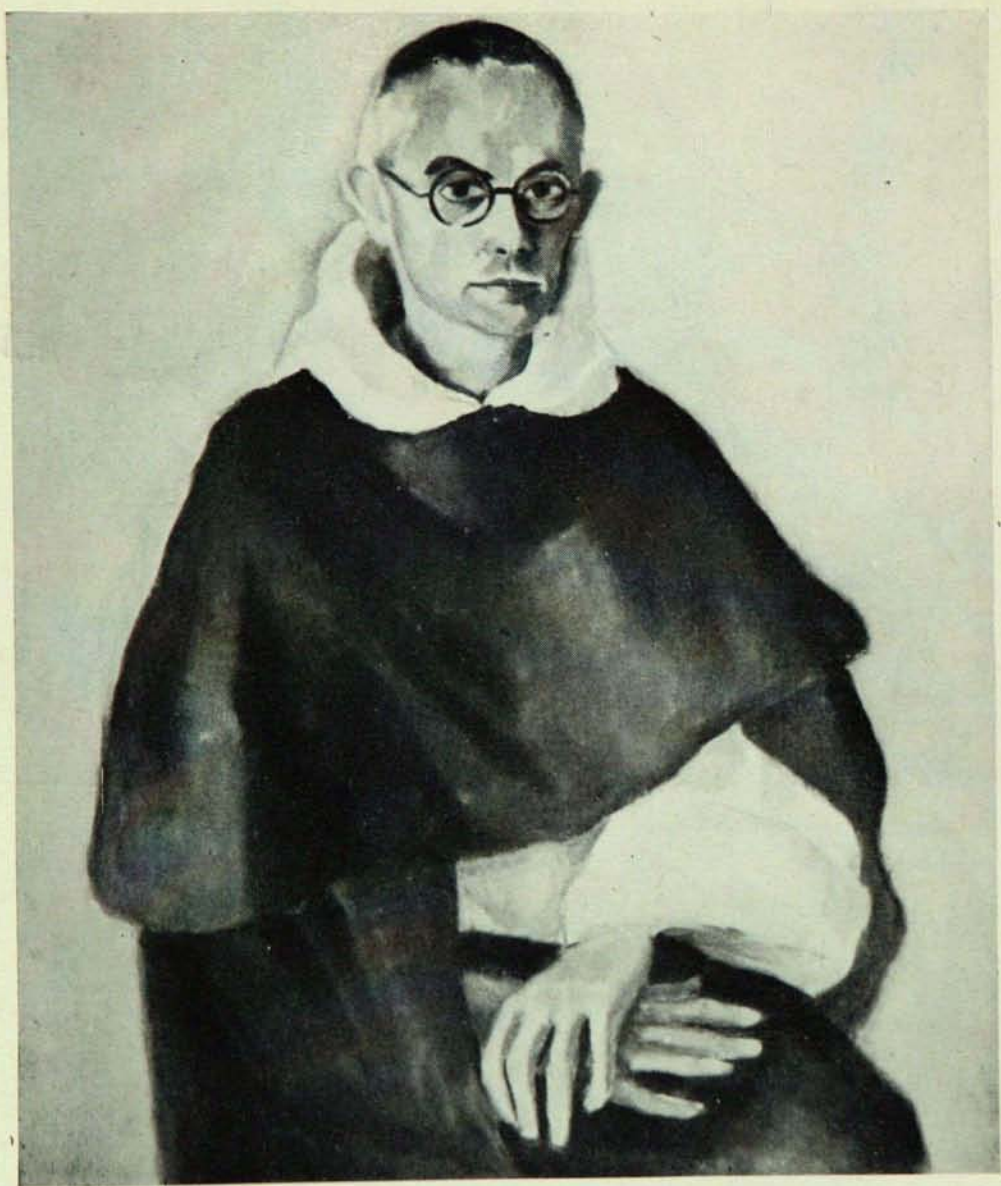
Certains jeunes gens ont appris la joie de vivre, la joie de réaliser. Rien n'est moins gai qu'un jeune homme en son for intérieur. Ses exultations et son rire saccadé cachent une profonde tristesse. Triste, il l'est de tout ce qui remue en lui et tend à devenir forme, lui. Et qu'il ne sait encore arracher de lui-même. Tant de choses nuisent à la franchise de l'expression. Il a l'audace, et il le sait. L'audace, nécessaire à son âge, est une manifestation guère trop prise au Canada, mais que tout excellent pédagogue comprend et admet chez la jeunesse.

C'est pourquoi elle croit que, si elle n'est pas révolutionnaire à vingt ans, sa vie est ratée. Un jugement mieux posé et le temps se chargeront de la *normaliser*, cet affreux mot et cette chose nécessaire. Car il faut *être vrai avec audace et grandeur : audace et grandeur*.

L'audace pour l'audace n'apporte rien qui dure, et par conséquent n'en vaut pas la peine. Une audace fondée est belle comme la nécessité : tout peut sortir d'elle.



XI — Bouchar (Mary S.) : *La Visite de l'Évêque*,
Coll. de Mme Emilien Gadbois, Montréal.



XII — Gadbois (Louise) : *Portrait du R. P. Marie-Alain Couturier, o.p.*

■

Il faut que les jeunes artistes organisent plusieurs expositions de leurs œuvres. Mais il ne faut pas que certains souffrent du *mal d'exposition*. Il serait sage plutôt de retourner chez soi, à son travail. Se remettre humblement devant la nature qui, si l'on est modeste devant elle, révèle à chacun la vie. Montrer ses œuvres à qui peut aider et en accepter les conseils. Se vexer de conseils amicaux n'est pas bon signe. Tous, toujours, nous avons besoin de directives.

Pour chacun, cinq, huit ou dix années de labeur, et davantage, ne seront pas trop pour parvenir à se trouver soi-même, à se forger un métier, celui d'une personnalité solide. Ces années seront celles du tri entre ceux qui ont quelque chose à dire et ceux qui, illusoirement, se sont crus des peintres (malgré l'excellence des toiles qu'ils aient pu produire).

■

Les jeunes peintres tiennent, et doivent tenir, à la modicité de leur prix. Le public restreint qui achète leurs œuvres, et qui les aime bien, est pauvre ou peu fortuné. C'est le sort de ceux qui prisent les belles choses. Il y a une consolation à cela : les riches ont des fortunes et aussi les plus médiocres œuvres d'art. Ils ont les académiques qu'ils paient très chers, et n'en ont jamais pour leur argent.

PEINTURE CANADIENNE

Un certain public, sûr de son goût et plein de bonne volonté, leur a fait l'amitié de venir à eux. Au Canada, d'ici cinq, huit ou dix ans, il n'y aura pas en grand nombre de réels collectionneurs¹ de peinture vivante. Il faudra attendre beaucoup des jeunes générations, qu'elles soient en mesure d'acquérir la peinture qu'elles sauront défendre. Elles la jugent déjà sérieusement.



Un grand nombre des nôtres ont eu confiance en la jeunesse de chez nous ; ils continuent d'avoir confiance en elle. Ils ont trouvé de belles qualités dans ses œuvres mais leur reconnaissance n'a rien d'une consécration définitive.

¹ Nommons-en quelques-uns : Dr Antonio Barbeau, MM. Victor Barbeau, Joseph Barcelo, Jules Bazin, Gilles Beaugrand, Claude et Guy Beaugrand-Champagne, Gérard Beaulieu, Paul Beaulieu, M^{me} Lucienne Boucher, Réal Benoit, Gilles Bernard, Mrs. W. A. Black, Jr., D^r Jules Brahy, D^r Roméo Boucher, MM. Raymond Boyer, Luc Choquette, R. P. Wilfrid Corbeil, c.s.v., Mrs. C. Currie, D^r René Dandurand, M. Marcel Dugas, D^r Paul Dumas, M. Robert Elie, Miss E. Fisher, M. Emilien Gadbois, M^{lle} Yvonne Gagnon, Miss Elizabeth Gairdner, M^{me} Henri Gariépy, M. Jean-Marie Gauvreau, Mr. A. J. Hazeland, Mr. John Humphrey, D^r Albert Jutras, M. Paul Larocque, D^r Charles Le François, M^{me} Françoise Loranger-Simard, M. Gérard Lortie, D^r Albéric Marin, D^r G. R. McCall, M. Robert Mosse, M. Don O'Donnell, Mr. R. C. Oliver, MM. Gérard et Marcel Parizeau, Yves Prévost, Gérald Rhéaume, Jacques Simard, Phil Surrey, Marcel Théoret, Jacques de Tonnancour, Pierre et Charles Elliott Trudeau, Roger Vigneau...

LA JEUNE PEINTURE

Ils ont eu conscience que leur attitude a été celle qu'il fallait et ils ont affirmé que cette jeunesse avait fait plus qu'aucune autre en ce pays. Nulle n'a produit mieux, en effet. Et chacun de ceux qui, de loin ou de près, a favorisé l'éclosion de jeunes personnalités, a éprouvé le besoin de le dire libéralement.

Par votre probité et par votre franchise, jeunesse de notre pays que nous aimons, vous êtes l'une des raisons de notre activité et de notre vie !

Notre optimisme à votre égard ne peut mieux se traduire qu'en la généreuse et constructive pensée¹ du R. P. Couturier, o.p. qui, lui aussi — nous savons à quel point —, vous estime : *Aucun des Sagittaires n'a trente ans, et c'est un grand bonheur pour eux : quand on vieillit, on s'aperçoit que la jeunesse est, hélas ! de tous nos biens le seul qui soit entièrement irremplaçable. Mais il est admirable de constater qu'il faille l'avoir perdu pour faire cette découverte à laquelle la rigueur de pensée de M. de la Palisse eût amplement suffi. Nous sommes pleins d'illusions.*

Je trouve donc que c'est une idée excellente d'avoir ainsi fixé au talent de ces peintres une limite d'âge, et cette limite de l'avoir fixée très bas. Parce que par là, on manifeste clairement une vérité importante — et qui

¹ Extrait d'une allocution prononcée par le R. P. Couturier, o.p., à l'ouverture de l'Exposition des Sagittaires, en mai 1943.

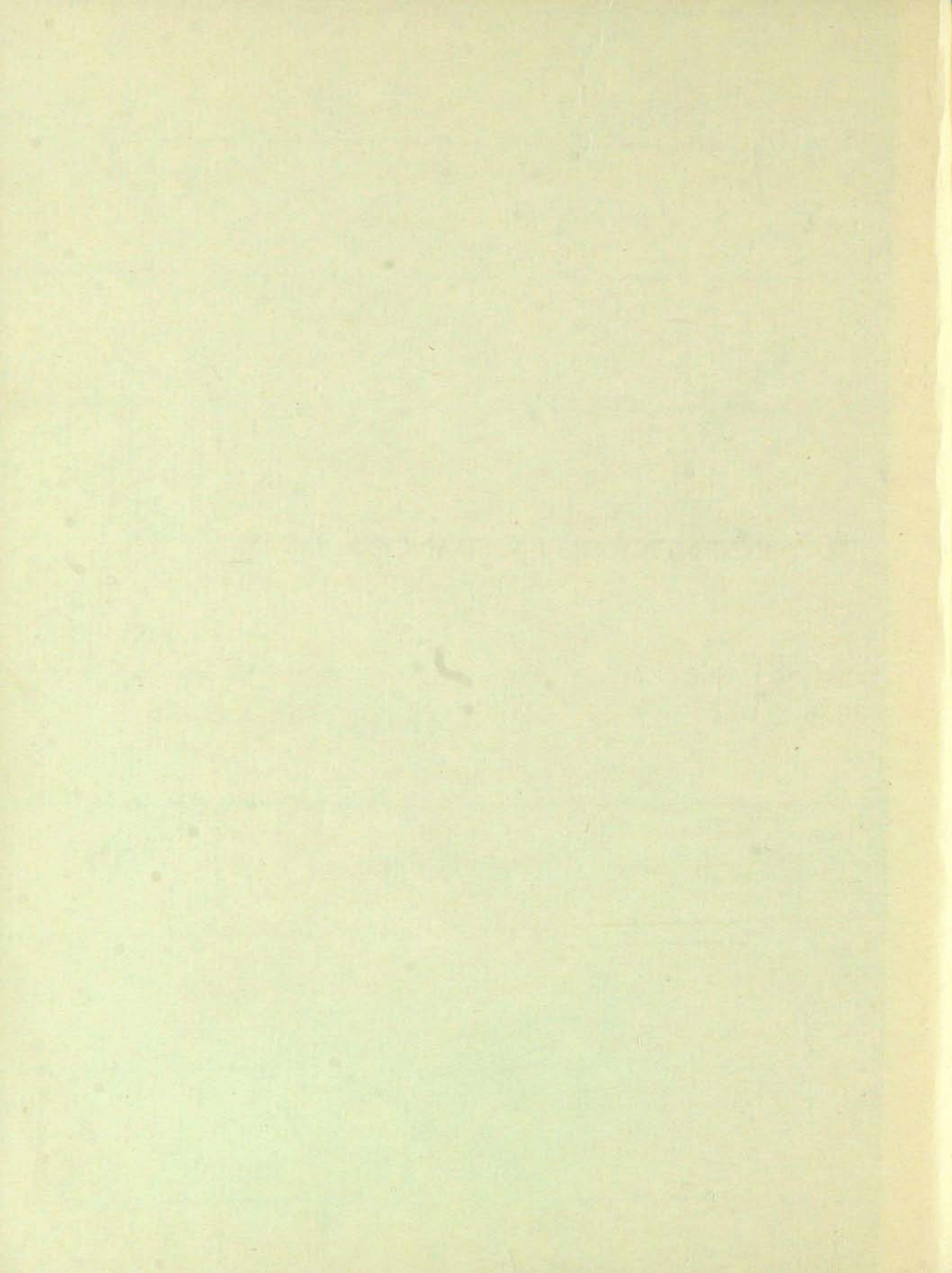
est, en même temps, une vérité très impopulaire ; cette vérité c'est que le temps et l'expérience et la science et même le travail n'apportent à peu près rien à un artiste. Ce qu'un peintre peut apprendre d'un autre peintre, il peut l'apprendre, en huit jours. Mais ce qu'il y a en lui de vraiment précieux, cette extrême singularité, qui est la seule chose qui nous importe en lui, il aura à la défendre et la sauver toute sa vie, et tous les jours... Ce pur diamant, c'est sa jeunesse.

Mais on a tort de parler ainsi : hélas non, ce n'est pas un diamant, c'est à peine un peu d'eau pure. Pure et précieuse comme un diamant, elle est incertaine et coulante comme un peu d'eau dans la main. Cette fraîcheur de l'être, cette candeur du don de soi, cette intégrité inconsciente d'elle-même, cette possibilité encore sans limites des êtres jeunes, tout les menace en ce monde. Et c'est pourquoi, bien plus qu'une réalité « temporelle », la jeunesse doit être une force spirituelle, une puissance de l'âme. Disons-le simplement : dans un artiste, elle doit s'identifier avec la liberté. Ce qui en lui limite et tue la liberté, termine et tue la jeunesse. Et il ne sauvera rien de lui-même, ni sa jeunesse, ni les fruits de son expérience s'il ne maintient pas en lui, tous les jours, les exigences d'une liberté absolue : liberté vis-à-vis de la réalité, liberté vis-à-vis des autres, liberté surtout vis-à-vis de lui-même et de ses réussites antérieures. C'est la grande leçon des vieux maîtres : les œuvres les plus

LA JEUNE PEINTURE

jeunes de Rembrandt, de Titien, de Greco, de Renoir, de Matisse et de Picasso, et de Cézanne, ce sont les œuvres de leur vieillesse, parce qu'elles sont les plus libres. Les maîtres ne donnent pas de recettes, ils nous apprennent au contraire, à les redouter et à les fuir : ils nous enseignent le courage, l'audace, le risque, la volonté d'une aventure sans limites. Cette aventure-là, il est bon d'avoir vingt ans pour l'entreprendre, mais il faut se souvenir qu'à cinquante et à quatre-vingts ans, ce sera encore la même aventure, les mêmes risques, et que jusqu'à la fin, ce sera encore à reprendre et à recommencer, comme si l'on avait vingt ans.

RAYONNEMENT DE LA FRANCE



Le rayonnement de la France sur le Canada n'est heureusement pas nouveau. Par ses meilleurs interprètes, d'année en année, la pensée française s'essaimait. Les conférences de l'Institut Franco-Canadien, de l'Alliance française et de l'Acfas ont apporté à notre pays une vie intellectuelle.

Dans le domaine de l'art, depuis les voyages de Maurice Denis, d'Henri Focillon et de Marcel Aubert, trois hommes nous ont marqué de leur générosité. L'abbé Le Coutey, reprenant les idées de Maurice Denis, venait au Canada dans le but de fonder des *Ateliers d'art sacré*. Ces ateliers ne prirent pas forme, malgré l'intelligence, le tact et la finesse de l'abbé Le Coutey. Nous n'étions pas prêts alors pour la réalisation. Mais l'idée semée, il y a quelque sept ans, fleurit aujourd'hui. Des jeunes prêtres canadiens et quelques laïques viennent de jeter les bases, cette année même, d'ateliers du genre ¹. Chacun de ces jeunes gens est à acquérir sa formation artistique

¹ Ateliers canadiens d'art sacré.

ou religieuse. Ils se sont réparti les métiers d'art ainsi que l'organisation spirituelle et matérielle. Dans quelques années, ces ateliers fonctionneront normalement. Dieu sait si notre art religieux a besoin d'une renaissance.

Plus près de nous, deux Français d'envergure : le R. P. Couturier, o.p., et Fernand Léger devaient confirmer nos possibilités présentes. Le père Couturier, dont le dynamisme et les idées nettes et franches ont fait sauter bien des gens, était, tout comme l'est Fernand Léger, l'appui sûr dont nous avons besoin à ce moment précis de notre évolution. Ces deux hommes — qu'aucun intérêt personnel n'animait — nous rassurèrent sur la valeur de nos réalisations. Chose qu'il était bon d'apprendre d'autres, et qui clarifiait nos positions. Ils nous mirent en garde contre les dangers qui nous menaçaient.

L'un et l'autre furent en France des maîtres. Le père Couturier, directeur de la revue *L'Art Sacré*, peintre-verrier (à Notre-Dame de Paris, à Chartres, etc.) et critique d'art écouté ; Fernand Léger, l'un des plus solides artistes du XX^e siècle. Il ne s'agit donc pas de gens qui ont fait faillite chez eux et échouent au Canada à défaut de trouver mieux ailleurs. Ils vinrent, officiellement invités, et revinrent parce que désirés.

Ces deux hommes ont été d'accord pour reconnaître la qualité de la peinture vivante au Canada, pour l'estimer la seule peinture canadienne, pour en admettre

les transformations subites et étonnantes. Ils nous ont encouragés de leur présence, de leur action, de leur pensée. Ils nous ont aidés à tenir le coup contre les académismes qui sont aussi violents au Canada qu'ailleurs. Tous deux firent chez nous une œuvre éminente. Ils ont eu de plus le mérite de risquer dans notre bataille quelque chose de leur ardeur et de leur prestige... Nous sommes et demeurons leurs obligés.

Leur présence parmi nous a suscité bien des discussions sur la peinture moderne. Bien des objections également. Nous en prenons occasion pour réfuter quelques-unes des plus typiques qui se posent en Europe et pour nous.



On a accusé souvent le « moderne » d'être celui qui rejette tout le passé en bloc et qui affirme que seule son époque a du bon.

Rien de plus faux. Le mot « moderne » n'a pas d'autres sens que ceux d'être supérieur et de son siècle. Léonard de Vinci était moderne, ni plus ni moins que Matisse l'est aujourd'hui. Le moderne n'est pas celui qui nie le passé. Il est, en fait, le continuateur de ce passé. On ne continue pas en ruinant, mais en renouvelant. C'est le sens de la tradition dont les modernes sont les défenseurs.

Comme les peintres d'autrefois, ils apportent quelque chose au passé et le tournent vers l'avenir. Les modernes prisent autant toutes les œuvres supérieures du passé qu'ils aiment celles d'aujourd'hui. Ils sentent le lien qui unit le passé au présent. Ceux qui ne peuvent pas priser et aimer Picasso, Léger, Klee, n'aiment pas plus Rembrandt, Vélasquez et Michel-Ange. Les raisons qui les feraient s'éprendre des maîtres d'aujourd'hui et des maîtres anciens sont en fonction de la qualité des œuvres de part et d'autre. Qualité qu'ils ne peuvent même pas entrevoir. Ce qui leur plaît chez les maîtres anciens, ce n'est pas ce par quoi ces maîtres sont grands, mais exclusivement la représentation, l'aspect fini et propre de leur peinture (valeurs secondaires et rien d'essentiel). S'ils avaient senti la poétique des anciens, ils éprouveraient également la beauté des modernes.



Tout le monde veut comprendre la peinture, n'est-ce pas ? Laissons Picasso répondre.

Tout le monde veut comprendre la peinture. Pourquoi n'essaie-t-on pas de comprendre le chant des oiseaux ? Pourquoi aime-t-on une nuit, une fleur, tout ce qui entoure l'homme, sans chercher à les comprendre ? Tandis que pour la peinture, on veut comprendre. Qu'ils comprennent surtout que l'artiste œuvre par nécessité ;

qu'il est, lui aussi, un infime élément du monde, auquel il ne faudrait pas prêter plus d'importance qu'à tant de choses de la nature qui nous charment mais que nous ne nous expliquons pas. Ceux qui cherchent à expliquer un tableau, font la plupart du temps fausse route. Gertrude Stein m'annonçait, il y a quelque temps, joyeuse, qu'elle avait enfin compris ce que représentait mon tableau : trois musiciens. C'était une nature morte.

Comment voulez-vous qu'un spectateur vive mon tableau comme je l'ai vécu ? Un tableau me vient de loin ; qui sait de combien loin, je l'ai deviné, je l'ai vu, je l'ai fait, et cependant le lendemain je ne vois pas moi-même ce que j'ai fait. Comment peut-on pénétrer dans mes rêves, dans mes instincts, dans mes désirs, dans mes pensées, qui ont mis longtemps à s'élaborer et à se produire au jour, surtout pour y saisir ce que j'ai mis, peut-être, malgré ma volonté ?

Picasso tient à l'essentiel dans le contact avec le tableau : que celui-ci émeuve le spectateur. Cela est plus important — et combien Picasso a raison — que de comprendre comment un tableau est fait. Mais la pensée du maître espagnol n'élimine pas du tableau son contenu intellectuel pour en faire une chose exclusivement sensible. L'intelligence supérieure de ce grand artiste se manifeste partout à travers son œuvre d'une terrifiante lucidité. Comprendre est l'acte par excellence d'un tel

génie. Etre ému devant les œuvres est capital pour le spectateur (un art qui n'émeut pas n'est pas un art). Ni d'un côté ni de l'autre il ne saurait y avoir abstraction pure.



Comment expliquer le divorce qui existe entre le public et l'artiste moderne ? Qui a tort, qui a raison, et, public et artistes seront-ils irréconciliables ?

Remontons aux débuts du XIX^e siècle lorsque le divorce s'ébauche. La séparation entre l'artiste et le public a été d'abord commencée par le public même. Le bourgeois - XIX^e siècle, mis en face des pas considérables que les écrivains et les peintres font faire à l'art, se refuse à suivre le mouvement jugé dès le début hors la loi commune. Le bourgeois se cabre de plus en plus. Il tient ses positions. Plus il se retranche des transformations nouvelles, plus il demeure en arrière et plus il s'éloigne de la vie. Celle-ci continue son évolution, et d'autant plus rapide.

Ce public bourgeois abandonne donc les artistes à eux-mêmes ; il hait autant le romantisme d'Ingres que celui de Delacroix, le *réalisme* de Courbet et de Manet. Il ne trouve aucune joie aux impressionnistes, à Gauguin, Van Gogh ou Cézanne. Ce public bourgeois n'ose rien

en art. Il préfère à tout un réalisme étroit, bien reconnaissable, pondéré et où le fin mot de l'art est le sentimental et le joli.

La reproduction de la nature se fait par une habileté technique qu'il met au-dessus de tout. Pour lui l'artiste est foncièrement un homme de pratique. Son jugement se limite à reconnaître dans l'œuvre la recette qui l'a faite. Le bourgeois codifie l'enseignement, et comme il est homme de bien, les Institutions d'Etat et les écoles adoptent cette systématisation de l'effort humain. Ils se fourvoient ensemble. A tel point qu'entre eux et l'artiste il n'y a plus de contact.

A cinquante ans de distance, il est possible d'entrevoir combien le bourgeois du XIX^e siècle a eu tort. Que de gloires il a méconnues. Il n'est que des ignorants avérés pour ne pas savoir la grandeur de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud, ou celle d'un Courbet, d'un Manet, d'un Van Gogh, d'un Cézanne.

Seuls sont demeurés ceux que le bourgeois n'a pas prisés. Ne comptent pas ceux qu'il a estimés. Nous avons là la preuve que l'adaptation aux œuvres géniales, qui devançant toujours une époque, fut impossible à ce public.

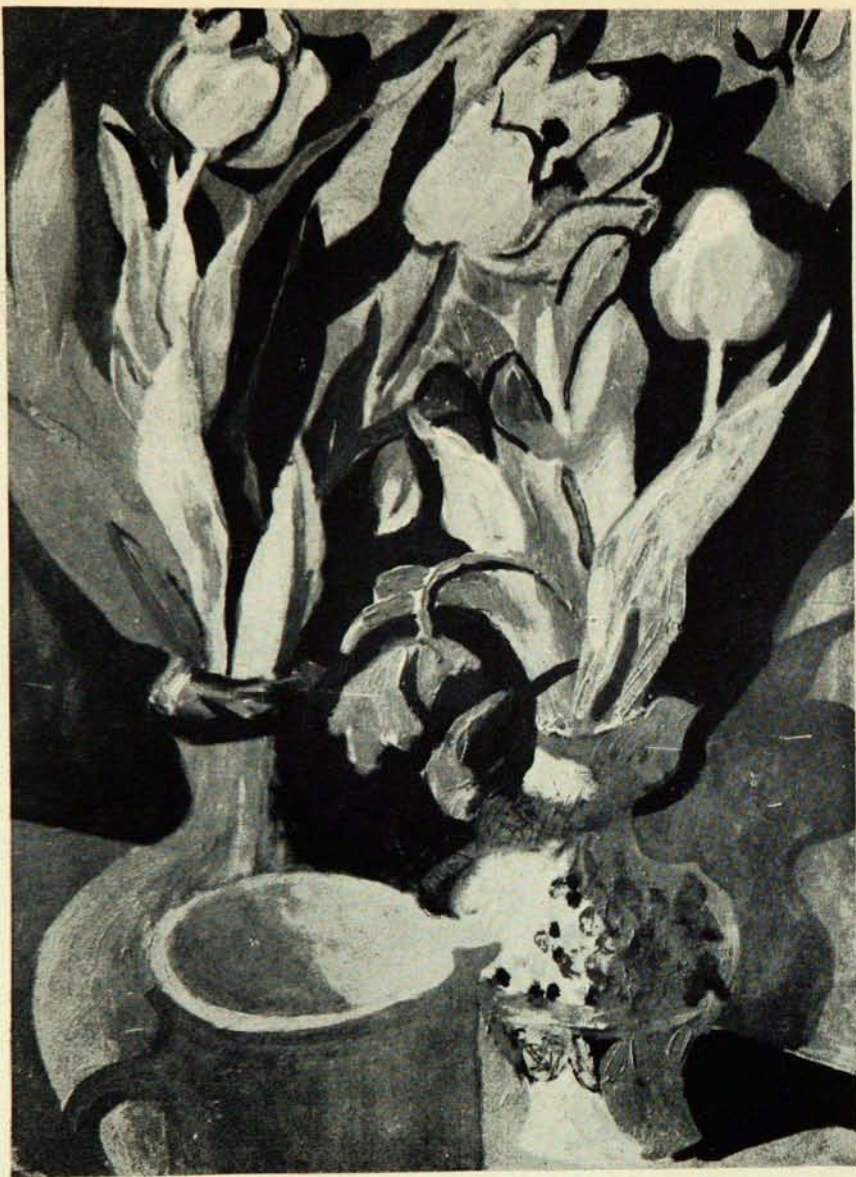
La séparation du public et de l'artiste n'est pas un fait nouveau du XIX^e siècle, indubitablement. Si l'on

remonte plus loin dans l'histoire des arts, on se fait peu d'illusion sur le consensus universel, au moyen âge par exemple, ou chez les Egyptiens. Les peuples du moyen âge étaient très ignorants : la culture étant aux mains des clercs, et les connaisseurs d'art, une élite. En Egypte, l'art était aulique.

Ce qui nous fait beaucoup douter du jugement contemporain sur les œuvres d'un Picasso ou d'un Léger, c'est ce que ce même public se paie en fait d'œuvres d'art. Le signe du goût chez les gens cultivés d'aujourd'hui sont les donzelles de Louis Icart, *en pointe sèche, ma chère !* chefs-d'œuvre des cadeaux de noces ! Ou encore des reproductions, et quelles reproductions, qui *ornementent* les salons de nos mondaines. La maison est le reflet des individus qui l'habitent : cela ne vous fixe-t-il pas dans tous les cas échéants ? Nous vous assurons que, pour donner tant de droits, c'est bien mince. Droits pour décréter ex cathedra la valeur ou l'impossibilité extravagante des œuvres d'aujourd'hui. Nous vous demandons de quel côté est vraiment l'extravagance ? Nous, nous préférons autre chose et de plus l'autorité de Focillon, Huyghe, Salmon, Raynal, Michaux, Zervos, Rey, Geoffroy, Caillois, G. Bataille, Apollinaire, Tériade, Breton, Péret, Le Corbusier, Clive Bell, Faure, Reverdy, Klingsor, Gleizes, G. Bazin, Fosca, G. Rivière, Coquiot et des Maritain...



XIII — de Tonnancour (Jacques G.) : *Portrait de Mme Goodridge Roberts.*



XIV — Pellán (Alfred) : *Les Tulipes*, Musée de la Province de Québec.

On a crié contre la couleur pure des modernes !

Pour arriver après tant de faux mélanges propagés par les académiques du XIX^e siècle, tant d'avilissement de la couleur terne, inharmonieuse, veule, pour parvenir à la simplicité, à la pureté, à l'essentiel de la couleur, du dessin, de la poétique, il a fallu la vertu que confère une vocation inébranlable. Il a fallu à Matisse, à Léger, un retour aux couleurs primaires, qui est l'un des faits les plus renversants et les plus considérables de conséquences heureuses du XX^e siècle. Enfin, on liquidait les jus-Renaissance qui n'étaient plus qu'entre les mains des plus mauvais peintres au monde : un Bonnat, un Chabas et tant d'autres. Ceux-ci paraissaient continuer la tradition : leur peinture, d'aspect, ressemblait à celle du passé. En fait c'étaient Matisse et Léger qui, malgré l'audacieuse nouveauté, et à cause même de cette audacieuse nouveauté, perpétuaient la tradition qui, toujours, ajoute au passé. Elle permet la vie, l'évolution.

Construire un monde de l'essentiel, un monde toujours jeune, semblait forcément, à cause de la grandeur de l'œuvre, chose étrange et inacceptable au public qui désire se reconnaître, c'est-à-dire retrouver dans l'œuvre *ses petites préférences*.

On dit très souvent que l'art moderne est un art de fumistes.

Sûrement, si des artistes tels que Picasso ou Dali s'amuse à tromper le public, leurs œuvres ne peuvent pas être sérieuses et de valeur ! Croyez-vous ? Que les modernes aient utilisé des trucs de publicité, que l'on ait organisé la vente de leurs toiles de façons commerciales très intelligentes, cela est fondé. Il est également vrai que ce n'est pas nouveau. D'autres artistes avaient créé un précédent. Rembrandt lui-même ne dédaigna pas ce petit commerce. Il est non moins vraisemblable que l'annonce faite de tout produit ne peut avoir en soi une force réelle. Que les produits annoncés soient des remèdes ou des tableaux (nous nous excusons de la comparaison auprès de nos amis pharmaciens). Même une œuvre médiocre de Picasso, de Léger, de Cézanne, vaut au delà de n'importe quelle œuvre académique. Picasso, Léger, Cézanne ne sont pas toute la peinture d'aujourd'hui. Toutefois ceux qui la refusent, la dédaignent en bloc et plus particulièrement Picasso, Léger, Cézanne.

Qu'il y ait eu des peintres qui ont tiré parti du snobisme des gens, cela ne change rien à l'ensemble de la peinture. Il faut que le snobisme serve à quelque chose. C'est tellement bête le snobisme que s'il peut éveiller l'intérêt des non-snobs autour des œuvres d'aujourd'hui, pourquoi ne pas en profiter ? Pour une fois il aura fait œuvre pie.

Un Français, comme il s'en trouve plusieurs au Canada, me disait : *Qu'un jeune pays comme le vôtre donne dans des arts aussi exagérés que le cubisme et le sur-réalisme, c'est triste. En Europe, passe encore.*

Pourquoi nier notre possibilité à l'universel qui, lui, serait acceptable pour l'Europe tout au plus ? Pourquoi ne pas reconnaître à notre pays une évolution quelque peu comparable à celle de l'art d'Europe ? Nous avons le privilège, comme nous avons essayé de le démontrer dans notre introduction, d'être sur un pied relatif d'égalité à tels points de vue, dans la recherche des arts, avec l'Europe d'aujourd'hui. De plus nous ne voyons pas bien, si cela est mauvais pour l'Europe, comment ça pourrait être bon pour nous ou vice versa.

Au fond de toute objection, il y a habituellement un manque avoué de connaissances, et ce monsieur français nous disait en nous quittant : *Il faudra un jour que vous m'expliquiez ces différentes écoles modernes.* Nous ne savons pas si nos explications l'éclaireraient beaucoup, mais nous savons qu'il n'est pas un seul cas de bonne volonté et de sensibilité non préjugée qui soit demeuré réfractaire. Il faut l'état de grâce et une généreuse adhésion. Cette histoire d'initiation en est une, au fond, de connaissance, de contact — celle de toute intimité. Il faut une parité de passion, une réceptivité intelligente. Et tout ira bien. Connaît-on si aisément la chimie ou l'algèbre sans les avoir fréquentées

pour un bon moment ? Pourquoi exige-t-on de l'art une possession entière la première fois que l'on regarde une œuvre ?



L'art moderne déforme la réalité, prétend-on. On aime mieux la réalité non-déformée : donc à bas l'art moderne, car il est contre nature.

C'est vite dit et vite fait. Précisons d'abord que la *déformation* dans l'art n'est pas une chose nouvelle. Certains le pensent. Une ignorance complète de l'histoire seule jette aux œuvres d'aujourd'hui ce terme de mépris. Sait-on que, de tout temps, il y a eu chez les Egyptiens, les Assyriens, les Egéens, les Chinois, les Hindous, les Mexicains, les Kmers, les Nègres, et chez les peuples du moyen âge, tout comme dans les temps modernes, cette *fameuse déformation* ?

Déformer veut dire, tout simplement, donner une forme qui n'est pas anatomiquement parfaite à un être représenté. C'est un terme péjoratif qui implique une idée de diminution des choses transformées, et que nous détestons. L'artiste n'est pas un éteignoir mais un poète. La philosophie thomiste a dans son langage le mot *informé* qui est très expressif : *donner une forme autre. Donner une forme autre* que celle de la nature, cela n'est pas contre nature et faux.

La vérité dans l'œuvre d'art n'est pas de représentation mais d'expression : l'histoire des arts le prouve. Le peintre le plus réaliste, Manet par exemple, n'a jamais tendu à autre chose. Son *Olympia* (Louvre) n'est pas d'abord et avant tout une femme couchée et nue, mais l'écriture chinoise d'une forme animée par un occidental. Ce sont les Grecs et c'est, dans notre pays, la popularité que l'on accorde à l'étude des langues mortes, qui nous font illusion : la nécessité permanente et indéracinable dans les esprits d'une forme représentative. Encore que tout l'art grec n'est pas à ce point figuratif. Elie Faure dans le petit livre si fascinant qu'il a écrit sur *Soutine*, est clair : *Si les Grecs, et l'Europe à leur suite, ont eu le sentiment passionné des formes anatomiquement parfaites, il n'y a aucune raison pour que l'ordre à établir dans une expression de ces sentiments ait éternellement pour base une eurythmie identique, ou même semblable, à celle qu'ont découverte les Grecs.*

De toute œuvre d'art, la nature est la grande inspiratrice ; mais elle n'en est pas la fin. On peut dire que la nature est le point de départ de l'art, non son point d'arrivée. *Plus l'œuvre d'art s'éloigne de la nature dont elle est inspirée, plus elle a de chance de vie profonde*, pense Henri Focillon ¹. *Parallèle à la nature* (Venturi) ; *comme l'amandier fleurit* (Cézanne).

¹ Henri Focillon : *La peinture, XIX^e et XX^e siècles* (Laurens), Paris 1927-8.

Est-ce que l'art n'a pas de loi ? Est-il enfant de Bohême ?

Certes l'art a des lois. Ces lois ont ceci de particulier qu'elles ne valent pas *in abstracto* ; elles ne portent que si elles sont réanimées par chaque peintre et pour chaque tableau. C'est ce qui fait dire à Jean Cocteau : *Les lois de l'art restent prises dans l'œuvre*. Elles ne servent pas pour d'autres.

Les lois qui s'énoncent sont seules les plus générales : celles de l'harmonie, de la proportion, de l'unité, etc. Ce qui a donc compté pour un peintre à un moment ne saurait comme tel produire à un autre moment. Car l'art se refuse à la répétition (quoiqu'il y ait nombre de médiocres qui ne font que cela et se *trouvent* tout heureux de se *retrouver* inlassablement).

Les Grecs ont fait une loi qui s'appelait un canon. Tant que ce canon a été pour Polyclète ou Lysippe un objet de perpétuelle découverte, il a été excellent, et sa règle, de même, vivante. Mais ceux qui ont repris les données de Polyclète ou de Lysippe n'ont engendré que de l'académisme : ils ont répété et non pas trouvé. Un autre canon était possible, mais non point celui-là.

Ne disons donc pas que l'art moderne est sans lois. Il a les siennes comme tous les arts du passé, et opérantes de même. Ce n'est pas parce que l'on *juge* que des formes n'expriment aucune harmonie ou aucune proportion,

selon des préjugés bien ancrés, qu'elles sont condamnables.



On concède que la peinture moderne est belle de couleur. Mais qu'ont-ils fait du dessin, ces malheureux modernes ?

Une affirmation aussi catégorique est dangereuse. Ne se rend-on pas compte du fait que le dessin est la chose la plus difficile à évaluer en tout art ? Un seul critère, dans l'idée du public, suffit toutefois pour en déterminer la teneur. Le dessin est, paraît-il, le tracé d'un objet en une ligne précise qui révèle la plus grande sûreté. Si l'on trace le tout d'un seul coup, ça c'est la merveille !

Nous voulons bien que la légende attribue à Giotto ce tour de force. Mais le dessin est aussi multiple que les hommes eux-mêmes. Il est l'image de la personnalité. Il n'est pas aussi facile à jauger que cela. Le dessin n'est donc pas unique, mais infini. La qualité essentielle d'un dessin, c'est qu'il soit compris et sensible. Essayons, en le regardant, d'éprouver cela.



Les œuvres modernes se présentent à nous sans aucun « fini » ?

Le fini s'exprime en technique nette, en précision de contour, en contexture léchée, que l'art du passé a popularisés et qu'on veut retrouver nécessairement aujourd'hui. Or ces données furent reprises par les peintres académiques seuls.

Cette perfection du métier dans laquelle on fait résider toute la tradition picturale, cette précision, n'est qu'une des valeurs secondaires de la peinture, valeur nullement essentielle à l'œuvre d'art. Car elle peut relever de l'aspect extérieur des formes seulement.

Le R. P. Couturier, o.p., dans *L'Art Sacré* du mois de septembre 1938, précise : *Ce qui a fait le malheur et la grandeur de l'art indépendant de notre temps, c'est d'avoir eu à restaurer les valeurs essentielles de l'art et que cette restauration ait dû se faire au détriment de certaines valeurs secondaires (précision dans la représentation et le rendu, perfection du métier et du fini) qui sont précisément les seules auxquelles la majorité du public puisse être sensible et par lesquelles il soit touché. Et comme ces valeurs-là étaient justement maintenues par les « officiels » (Membres de l'Institut, Prix de Rome, Médaillés des Salons) qui étaient d'ailleurs bien incapables de maintenir rien d'autre, la confusion des esprits a été complète, et c'est à peine si nous commençons d'en sortir.*

Le « fini », du reste, n'est pas la seule technique de

la peinture ancienne. Cette technique était admirable tant qu'elle fut l'objet de recherche, et partant vivante. Mais il est indéniable qu'elle s'est abâtardie au cours du XIX^e siècle au point de n'être plus qu'entre les mains des plus mauvais peintres, les plus académiques qui soient. Ils s'attachèrent à l'aspect et négligèrent leur poétique.

*Sous le signolage, sous la complication d'un métier reconnu comme honnête et qui donne au talent le plus médiocre une sorte de probité, probité qui en cache toutes les bassesses et les compromissions*¹, sous l'amas trompeur des anecdotes, des petits sujets potiniers ou malsains, des fantaisies des colifichets et de bric-à-brac, cette « honnête » peinture « finie » n'oublie que l'essentiel : être de la peinture.



On dit souvent que des enfants pourraient peindre aussi bien que les modernes.

Nous laissons Marcel Parizeau répondre à cette objection : *Hélas ! on souhaiterait qu'enfin il ne soit plus nécessaire de rappeler ce qu'est l'artiste : un enfant qui garde à l'âge d'homme — homme fait, mûr d'esprit et de corps — la fraîcheur de son imagination enfantine,*

¹ Focillon : op. cit.

la spontanéité, la sensibilité que perdent les autres non protégés par les libres rêves et par l'éloignement des luttes matérielles. Les bons peintres de notre époque ont su garder, à travers leur science, cette ingénuité, cette candeur indispensable ¹.



Est-ce qu'une peinture qui ne représente rien peut être une bonne peinture ?

Une peinture est constituée d'une matière et de deux éléments essentiels qui la régissent : une conception (par conséquent relevant de l'intellect) et une sensibilité ; c'est-à-dire du tout humain. L'ordre intellectuel agence les formes en volumes selon un mouvement et un rythme particuliers, et cela dans une certaine lumière. La sensibilité agit de pair avec l'intelligence en chacune des opérations et confère à l'œuvre le chant. Cette concrétisation seule touche intellectuellement et sensiblement.

Nous ne voyons rien dans cette définition qui suppose la représentation ou la figuration. Il y a des époques où la figuration apparaît dans le tableau, il en est d'autres où elle n'existe pas. A certaines époques la figuration et l'« abstrait » sont concomitants.

¹ Marcel Parizeau : *Pellan*, article paru dans *Le Canada*, le 17 octobre 1940, page 2.

Il y a du grand art qui ne représente rien, ni bête ni homme (la sculpture musulmane, par exemple). Les artistes de la préhistoire ou ceux de l'époque minoenne grecque n'ont pas attendu les modernes pour faire de l'art non-figuratif.



Votre argumentation porte à faux puisque vous dites que, si un tableau représente quelque chose, il n'est pas beau.

Nous ne disons pas cela. Ce n'est pas parce qu'un tableau est représentatif — de Michel-Ange ou de Picasso — qu'il est « beau » ou « laid ». Mais plutôt parce que « bien » et davantage du Michel-Ange ou du Picasso. Admettons qu'il y ait là un jugement plus difficile à porter que de constater si la toile est figurative ou non.



« Vos » modernes manquent d'habileté !

Faire résider toute la puissance d'un artiste dans l'habileté est l'une de ces exagérations qui a fait son temps. N'est pas habile qui veut, il est vrai. D'autre part, il faut mépriser profondément l'habileté qui n'est qu'habileté. La merveille des modernes, c'est d'être habiles sans en avoir l'air. La maîtrise technique s'acquiert, s'additionne et se retrouve d'une œuvre à l'autre. L'habi-

PEINTURE CANADIENNE

leté chez les modernes est sous contrôle spirituel et sensible. Elle est vivifiée à chaque moment de la fabrication. Autrement elle ne vaudrait rien.

N'allons pas croire qu'elle n'existe pas chez les plus grands. Ce serait dire que Picasso n'a pas de connaissances et que les académiques les ont toutes. La science des académiques est un système qui leur permet de répéter à volonté ce qu'ils désirent. La science de Picasso est toujours à refaire et il n'en fait pas ce qu'il *veut*, mais ce qu'il *peut*. Les génies de tous les temps n'ont jamais pu procéder autrement.

La multitude des recherches de Picasso poussées en tous sens escamote son habileté de virtuose, la régénère, la rend sensible, c'est-à-dire vivante. Si la critique condamne tant l'habileté aujourd'hui, c'est que trop souvent l'on y sombre et qu'un tour de bras remplace l'âme qui n'a plus sa fonction et sa raison d'être dans l'activité qui se développe mécaniquement. Mais de là à nier la nécessité d'une habileté sous contrôle, il n'en saurait être question. La gaucherie de Cézanne cache une science profonde.



Et que d'autres objections, d'autres, d'autres qui n'enlèvent rien à rien, qui aiguissent l'esprit de combat et s'achèvent en courtoisie de part et d'autre... n'est-ce pas ?

CONCLUSION



XV — Pellé (Alfred) : *Fleurs*,
appartient à M. Charles Elliott-Trudeau, Montréal.



XVI — Pellán (Alfred) : *Surprise académique*, Coll. de M. Maurice Corbeil, Montréal.

Seule une ignoble incompréhension peut reprocher à notre peinture quelque affinité française. La France du XX^e siècle est le plus merveilleux chef-d'œuvre intellectuel et artistique qui soit au monde. L'univers entier lui doit toujours quelque chose.

Parce que nous sommes français d'esprit, et que nous serons tous, Canadiens, de plus en plus latins — pour reprendre en l'interprétant une idée de John Lyman — nous avons pu édifier et nous pourrons construire dans l'ordre d'une pure tradition.

Notre peinture ne plagie pas celle de la France. Elle vit d'une générosité culturelle que perpétuellement elle individualise. Cette culture, nos artistes se l'assimilent. Ils en font leur bien et l'Ecole de Paris est universelle¹.

Aux tenants du régionalisme — et pour qui l'à-côté et l'accessoire étaient des individuations propres — il

¹ R. P. Marie-Alain Couturier, o.p. : « Vers une peinture canadienne », Revue dominicaine, octobre 1944, pp. 158-165.

semblera que nous n'avons plus rien qui nous distingue. Cette manière de voir est courte. Ce n'est pas le secondaire qui signifie. La supériorité situe l'œuvre dans l'universel, et partant la rend vraiment humaine. A plus tard est remis l'avènement d'une école de peinture autochtone. N'est-ce pas, tout de même, fort satisfaisant, que nous nous y acheminions ?

Notre humanisme sera différent alors — n'en soyons pas inquiets — de tout autre. Ne regrettons donc rien et réjouissons-nous, au contraire, qu'il nous soit donné ce qui nous arrive...

Nous voudrions dire, enfin, nos liens profonds, en citant du beau chant : *Collines*¹, quelques strophes d'Apollinaire qui mourut pour son pays. Ce poème prend une importance grave au moment où nous touchons la victoire d'une guerre horrible et dont la France sortira plus grande que jamais. En elle la vie ne peut périr, car son rayonnement n'est pas las de répercussions :

*Il vient un temps pour la souffrance
Il vient un temps pour la bonté
Jeunesse adieu voici le temps
Où l'on connaîtra l'avenir
Sans mourir de sa connaissance*

¹ Op. cit.

CONCLUSION

*C'est le temps de la grâce ardente
La volonté seule agira
Sept ans d'incroyables épreuves
L'homme se divinitera
Plus pur plus vif et plus savant*

*Il découvrira d'autres mondes
L'esprit languit comme les fleurs
Dont naissent les fruits savoureux
Que nous regarderons mûrir
Sur la colline ensoleillée*

*Profondeurs de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers*

*Des bras d'or supportent la vie
Pénétrer le secret doré
Tout n'est qu'une flamme rapide
Que fleurit la rose adorable
Et d'où monte un parfum exquis.*

INDEX

A

Abatis (L'), 21.
 Abstraction, 109, 138...
 Academia dell'Incaminati, 28.
 Académisme, 22, 23, 25, 29, 134, 140.
 ACFAS, 121.
 Alliance française, 121.
 Amérique du Sud, 93.
Amérique française, 39.
 Anderson, (Marian), 37.
 Angelico (Fra), 28.
 Apollinaire (Guillaume), 71, 128, 146.
 Arbre (Editions de l'), 32, 39, 87.
 Aronson (Marian), 99.
Art et Scolastique, 58.
Art et Catholicisme, 32.
 Art Association of Montreal, 38, 53.
Art sacré (L'), 122, 136.
 Art vivant, 25, 29, 30, 31.
Assyriens, 132.
Ateliers d'art sacré, 121.
Ateliers canadiens d'art sacré, 121.
 Aubert (Marcel), 121.
Avenir de l'architecture au Canada, 39.
 Ayre (Robert), 39.

B

Barbeau (Dr Antonio), 114.
 Barbeau (Victor), 114.
 Barcelo (Joseph), 114.
 Beaux-Arts (Ecole des), 53, 100.

Baril (Marcel), 100.
 Baroque (siècle du), 27.
 Bataille (Georges), 128.
 Baudelaire, 127.
 Bazin (Germain), 128.
 Bazin (Jules), 114.
 Beaugrand (Gilles), 39, 114.
 Beaugrand-Champagne (Claude et Guy), 114.
 Beaulieu (Mlle), 100.
 Beaulieu (Gérard), 114.
 Beaulieu (Paul), 114.
 Beder (Jack), 37.
 Beethoven, 41.
 Bell (Clive), 128.
 Bellefleur (Léon), 37.
 Benoît (Jean), 100, 101.
 Benoît (Réal), 114.
 Bergeron (Marcelle), 100.
 Bernard (Gilles), 114.
 Bigras (Mlle Huguette), 64.
 Black (Mrs W. A. Jr.), 114.
 Bonin (Fernand), 37, 99, 101.
 Bonnat (Léon), 129.
 Borduas (Paul-Emile), 37, 39, 52, 53, 75, 85, 86, 99, 101, 103, 110.
 Botticelli, 28.
 Bouchard (Mary S.), 37, 89.
 Boucher (Mme Lucienne), 114.
 Boucher (Dr Roméo), 114.
 Bourbeau (Mme G.), 53.
 Bourgeois (le), 126.
 Brahy (Dr Jules), 114.
 Brandtner (Fritz), 64.
 Breton (André), 86, 128.
 Boyer (Raymond), 114.

C

Caillois (Roger), 128.
 Calligrammes (d'Apollinaire), 72, 146.
 Canada (Le), 39, 138.
 Canon, 134.
 C.A.S., 37.
 Caravage, 27.
 Carrache, 27.
 Cercle Universitaire, 38.
 Cézanne, 33, 117, 126, 127, 130, 133, 140.
 Chapdelaine (Maria), 21.
 Charbonneaux (Gilles), 99.
 Charette (Hélène), 100.
 Charlevoix, 89.
 Charpentier (Janine), 100.
 Chartres, 122.
 Chesterton (G. K.), 9.
 Chinois, 132.
 Choquette (Luc), 114.
 Clark (Marcelle), 100.
 Coburn, 87.
 Cocteau (Jean), 134.
 Collection art vivant, 39.
 Collectionneurs, 114.
 Collège et Famille, 58.
 Collège de Rigaud, 46.
 Collège de Saint-Laurent, 46, 47, 53.
 Collège de Sainte-Thérèse, 48.
 Collège Jean-Brébeuf, 48.
 Collège Notre-Dame, 53.
 Compagnons de saint Laurent (Les), 46.
 Conférences, 121.
 Collines (d'Apollinaire), 146.
 Contemporains (Quelques), 81.
 Contemporary Arts Society, 37.
 Coquiot (Gustave), 128.
 Cormier (R. P. Clément, c.s.c.), 47.
 Cosgrove (Stanley), 37, 88.
 Corbeil (Maurice), 93, 114.
 Corbeil (R. P. Wilfrid, c.s.v.), 46, 48, 114.
 Courbet (Gustave), 36, 108, 126, 127.

Courrier du Dimanche, 36.
 Cousineau (Alberte), 100.
 Coutlée (Marcel), 99.
 Couturier (R. P. Marie-Alain, o.p.), 31, 38, 115, 122, 136, 145.
 Critiques, 39, 40.
 Cubisme, 131.
 Currie (Mrs C.), 114.

D

Dali, 130.
 Dandurand (Dr René), 114.
 Daniel (Pierre), 39.
 Daudelin (Charles), 37, 99, 101.
 Décoratif (vide), 74.
 Déformation, 132.
 Delacroix, 35, 126.
 Delfosse (Georges), 75.
 Denis (Maurice), 121.
 Dessin, 49, 135.
 Désy (Son Excellence Jean), 93.
 Devoir (Le), 39.
 Discipline, 61, 62, 99.
 Dominion Gallery (Montréal), 38.
 Doyon (Charles), 39.
 Dubech (Lucien), 111.
 Dugas (Marcel), 114.
 Dumas (Dr Paul), 39, 114.

E

East (Benoit), 100.
 Ecoles, 27, 29.
 Ecole de Paris, 145.
 Ecole des Beaux-Arts, 53, 100.
 Ecole de peinture autochtone, 146.
 Ecole du Meuble, 53.
 Ecole normale primaire, 47.
 Ecole normale secondaire, 47, 48.
 Ecole primaire, 46, 47.
 Ecole secondaire, 46, 47.
 Egéens, 132.
 Egyptiens, 58, 128, 132.
 Elie (Robert), 39, 114.
 Enseignement, 29.
 Enseignement de l'art, 43.
 Enseignement du dessin, 46, 48, 49.

Expositions, 37, 38, 48, 99.
Externat Classique de Sainte-Croix,
47, 48, 100.
Eveleigh (Henry), 37, 91.

F

Faille (Jacqueline), 100.
Fainmel (Marguerite), 37.
Familiale (La), 53.
Faure (Elie), 128, 133.
Fauves (Les), 29.
Figuration, 138.
Filion (Gabriel), 99, 102.
Fini (le), 133, 136, 137.
Fisher (Miss Elizabeth), 114.
Focillon (Henri), 36, 108, 121, 128,
133.
Forbes (Kenneth), 30.
Fortin (Marc-Aurèle), 88, 105.
Fosca (François), 128.
France, 119, 145, 146.
Fumistes, 129.

G

Gadbois (Denyse), 37, 99, 102.
Gadbois (Emilien), 114.
Gadbois (Louise), 37, 38, 89, 102.
Gants du Ciel, 39.
Gagnon (Mlle Yvonne), 114.
Gairdner (Miss Elizabeth), 114.
Garneau (Saint-Denys), 54.
Garipey (Mme Henri), 114.
Gauguin (Paul), 40, 41.
Gauvreau (Jean-Marie), 70, 111,
114.
Gauvreau (Louis), 99.
Gauvreau (Pierre), 37, 99, 102.
Geoffroy (Gustave), 128.
Gingras (Marcel), 100.
Giotto, 135.
Girard (Henri), 39.
Gleizes, 128.
Goldberg (Eric), 37, 90.
Grandbois (Alain), 21, 93.
Grandmont (Eloi de), 39.
Grands Séminaires, 48.
Greco (El), 117.

Greco, 35, 133, 134.
Grier (Eldon), 37, 91.
Groupe des Sept, 19, 73.

H

Habileté, 139, 140.
Halifax, 19.
Harris (Lawren), 74.
Harrison (Allan), 37, 91.
Hazeland (A. J.), 114.
Hébert (Julien), 99.
Héneault (Gilles), 39.
Hertel (François), 39, 52.
Heward (Prudence), 37.
Hindous, 132.
Homme éternel (L'), 9.
Houle (R. P. Paul-Emile, c.s.c.), 46.
Humain (l'), 50, 145.
Humanisation, 45, 59.
Humanisme, 146.
Humphrey (Jack), 37.
Humphrey (John), 114.
Huyghe (René), 128.

I

Icart (Louis), 128.
Iles de la nuit (Les), 21, 93.
Impasse, 93.
Indépendants (Les), 38.
Informer, 132.
Ingres, 35, 126.
Innocents (Groupe des), 100.
Instinct, 56.
Institut (Membres de l'), 136.
Institut scientifique Franco-cana-
dien, 121.
Intelligence, 41, 138.

J

Jackson, 74.
Jasmin (André), 37, 99, 103.
Jean-de-Brébeuf (Collège), 48.
Jérôme (R. F., c.s.c.), 53, 104.
Jeu, 55.
Jeune peinture (la), 48, 97.

Joliette (Séminaire de), 48.
Journal (Le), 39.
 Journalistes, 38.
 Journaux, 39.
 Joyal (M. l'abbé Aimé), 47.
 Joyal (Paul), 39.
 Jus-Renaissance, 100.
 Jutras (Dr Albert), 114.

K

Kennedy (Sybil), 37.
 Klee (Paul), 124.
 Kingsley (Albert), 90.
 Klingsor, 128.
 Kmers, 132.

L

Labrèche (Louis), 99.
 Lagacé (Jean-Baptiste), 47.
 Lamarche (R. P. Antonio, c.s.v.), 46.
La Nouvelle Relève, 39.
 La Palme (Robert), 38.
La Presse, 39.
 Laramée (R. P. Jean, s.j.), 58.
L'Arbre (Les Editions de), 32, 39, 87.
 Larocque (Paul), 114.
 Laurentides, 87.
 La Vallée (Denyse), 100.
 La Verrière (Jacqueline), 100.
Le Canada, 39, 138.
 Le Corbusier, 128.
 Le Coutey (abbé André), 121.
Le Devoir, 39.
 Leduc (Fernand), 39, 99, 103.
 Leduc (Ozias), 71, 72, 77, 78, 79, 83, 85.
 Le François (Dr Charles), 114.
 Legault (R. P. Emile, c.s.c.), 46.
 Léger (Fernand), 122, 124, 128, 129, 130.
 Legs traditionnel, 79.
Le Jeu de Saint-Denys Garneau, 55.
Le Jour, 39.
 Lemieux (Jean-Paul), 53, 91.
 Le Moyne (Jean), 20, 21, 22.

Le Sens de l'art de Gaultier, 40.
Lettre à un Otage de Saint Exupéry, 74.
Le Quartier Latin, 39.
 Lismer (Arthur), 53, 74.
 Lockerby (Mabel), 37.
 Lois de l'art, 134.
 Lortie (Gérard), 114.
 Lyman (John), 37, 39, 84, 85, 145.
 Lysippe, 134.

M

Maisonnette (Réal), 99.
 Mal d'exposition, 113.
 Mallarmé, 127.
 Manet (Edouard), 126, 127, 133.
Manifeste réaliste, 36.
 Marin (Dr Albéric), 114.
 Maritain (Jacques), 58, 128.
 Maritain (Raïssa), 128.
 Maternelle de N.-D.-de-Grâce, 53.
 Matisse (Henri), 58, 104, 117, 123, 129.
 May (Mme Stanley), 64.
 Mayman (Bernard), 37.
 Mc Call (Dr G. R.), 114.
 Méthodologie, 48.
 Mexicains, 132.
 Michel-Ange, 28, 109, 124, 139.
 Michaux, 128.
 Minoen, 139.
 « Moderne », 123, 139.
 Moncton (University S.-Joseph des RR. PP. Sainte-Croix), 47.
 Mosse (Robert), 114.
 Montée Saint-Michel (Peintres de la), 73, 75.
 Mont-Laurier (Séminaire S.-Joseph de), 47.
 Moreau (Gustave), 29.
 Morgan (Henry & Co.), 38.
 Morin (Lucien), 37, 99, 103.
 Morrice (James-Wilson), 39, 71, 75, 76, 79, 83.
 Mousseau (Jean-Paul), 37, 100, 104.
 Moyen âge, 132.
 Mozart, 41.

Muhlstock (Louis), 37, 90.
Musées provinciaux, 38.
Musées fédéraux, 38.
Musulmane (sculpture), 139.

N

Nationalisme, 22.
Nègres, 132.
Non-figuratif, 109.
Non-snoobs, 130.
Normale (école), 47.
Notre-Dame (Collège des RR. FF.
Sainte-Croix), 53.
Notre-Dame-de-Grâce (Maternelle
de), 53
Notre-Dame de Paris, 122.
Nouvelle Relève (La), 39.

O

Objections contre l'art moderne, 123.
O'Donnell (Don), 114.
Ontario, 20.
Oliver (R. C.), 114.
Olympia (Louvre), 133.
Ordre intellectuel, 138.
Ottawa, 19, 90.

P

Palais Montcalm (Québec), 37.
Parent (Mimi), 100.
Parizeau (Lucien, éd.), 21.
Parizeau (Gérard), 114.
Parizeau (Marcel), 39, 75, 114, 137,
138.
Pellan (Alfred), 37, 39, 48, 91, 92,
93, 99, 100, 101, 110, 138.
Petel (Pierre), 104.
Péret (Benjamin), 128
Périodiques anglais, 39.
Personnaliste, 52.
Picasso (Pablo), 117, 124, 125, 128,
130, 139, 140.
Plaidoyer pour l'art moderne, 39.
Pointe sèche, 128.

Polyclète, 134.
Pourrat (Henri), 23, 111.
Poussinistes, 35.
Préhistoire, 139.
Préraphaélites, 77.
Presse (La), 39.
Primitifs, 39, 89.
Prix du Secrétariat provincial, 49.
Public, 126.

Q

Quartier Latin (Le), 39.
Québec, 19, 20, 37, 39, 49, 100.

R

Racicot (Mlle), 64.
Raphaël, 28, 41.
Raynal (Maurice), 128.
Rayonnement de la France, 119.
Réalisme, 126.
Réfutation des objections contre
l'art moderne, 123.
Regards et Jeux dans l'espace, 55.
Régionalisme, 21, 145.
Rembrandt, 35, 41, 117, 124, 130.
Renaud (Louise), 37, 99.
Renoir (Auguste), 117.
Rey (Robert), 128.
Reverdy (Pierre), 128.
Revue, 39.
Revue dominicaine, 145.
Rhéaume (Jeanne), 99, 104.
Rhéaume (Gérald), 114.
Rimbaud, 127.
Rivière (Georges), 128.
Roberts (Goodridge), 37, 39, 48, 86,
87, 88, 99, 104.
Rocheuses (les), 87.
Romantisme, 126.
Romains, 35.
Rousseauisme, 61.
Royal Victoria (hôpital), 64.
Roy (Antoine), 100, 104.
Roy (Yvonne), 99.
Rubinistes, 35.

S

Sagittaires (les), 37, 99, 115.
 Sainte-Croix (RR. PP.), 46, 47, 48, 100.
 Sainte-Croix (Externat classique de), 47, 48, 100.
 Saint Exupéry (Antoine de), 60, 74.
 Saint-Hilaire, 105.
 Sainte-Justine (hôpital), 64.
 Saint-Laurent (Collège de), 47.
 Sainte-Thérèse (Collège de), 48.
 Salmon (André), 128.
 Savard (abbé Félix-Antoine), 21.
 Saucier (Dr Jean), 38.
 Scott (Marian), 37, 90.
 Scolasticat Sainte-Croix, 47.
 Seath (Ethel), 37.
 Secrétariat de la Province, 49.
 Seiden (Regina), 97.
 Séminaire de Joliette, 46, 48.
 Séminaire de Mont-Laurier, 47.
 Séminaire Sainte-Croix, 47.
 Sept (Groupe des), 19, 73, 74.
 Sergius (R. F., c.s.c.), 53.
Signes de maturité dans les lettres canadiennes, 21.
 Simard (Mme Françoise Loranger-), 114.
 Simard (Jacques), 114.
 Smith (Jori), 90.
 Snobisme, 130.
 Société d'art contemporain, 37.
 Soutine (Kaim), 133.
 Spiritualité, 94.
 Stein (Gertrude), 125.
 Stevenson, 111.
 Sullivan (Françoise), 99, 100.
 Surréalisme, 86, 92, 103, 131.
 Surrey (Phil), 37, 90, 114.

T

Tériade (E.), 128.
 Théoret (Marcel), 114.
 Thomisme, 56.

Titien, 28, 117.
 Tonnancour (Jacques G. de), 37, 39, 48, 74, 99, 104, 114.
 Toronto, 19, 100.
 Totaro (Assunta), 100.
Toucher terre, 23.
 Tradition, 67, 145.
 Trudeau (Charles Elliott), 114.
 Trudeau (Pierre Elliott), 114.

U

Universel (l'), 20, 23, 131, 146.
 Université de Montréal, 47.

V

Vallerand (Claudine), 53.
 Vallerand (Madeleine), 100.
 Van Eyck, 34.
 Van Gogh (Vincent), 126, 127.
 Varley, 74.
 Vélasquez, 35, 51, 124.
 Venturi (Lonello), 33, 133.
 Verlaine, 127.
Vers une peinture canadienne, 145.
 Véronèse, 28, 35.
 Victoria, 19.
 Vinci (Léonard de), 28, 123.
 Viau (Guy), 37, 99, 105.
 Vigneau (Roger), 114.
 Vilandré (Adrien), 99.
 Vinet (François), 99.

W

Wiselberg (Fanny), 37.

Y

Younger (Piercy), 37

Z

Zervos (Christian), 128.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- I — Morrice (James-Wilson) : *Plage à Saint-Malo*,
Art Association of Montreal.
- II — Lyman (John) : *Bermudes*,
Galerie nationale du Canada, Ottawa.
- III — Borduas (Paul-Emile) : *Nature morte aux raisins*,
Musée du Séminaire de Joliette.
- IV — Borduas (Paul-Emile) : *Tahitienne*,
Coll. de M. Luc Choquette, Montréal.
- V — Borduas (Paul-Emile) : *Abstraction no 22 (gouache)*,
appartient à M. Jacques Beaulieu, Montréal.
- VI — Roberts (Goodridge) : *Nature morte aux pinceaux*,
Coll. du Dr Albert Jutras, Montréal.
- VII — Roberts (Goodridge) : *Paysage (aquarelle)*,
Coll. de M. Gérard Lortie, Montréal.
- VIII — Cosgrove (Stanley) : *El Rebozo (gouache)*.
- IX — Surrey (Phil) : *Paysage des Cantons de l'Est*.
- X — Eveleigh (Henry) : *Portrait de Kit Shaw*.
- XI — Bouchard (Mary S.) : *La Visite de l'Evêque*,
Coll. de Mme Emilien Gadbois, Montréal.
- XII — Gadbois (Louise) : *Portrait du R. P. Marie-Alain Couturier, o.p.*
- XIII — de Tonnancour (Jacques G.) : *Portrait de Mme Goodridge Roberts*.
- XIV — Pellan (Alfred) : *Les Tulipes*,
Musée de la Province de Québec.
- XV — Pellan (Alfred) : *Fleurs*,
appartient à M. Charles Elliott-Trudeau, Montréal.
- XVI — Pellan (Alfred) : *Surprise académique*,
Coll. de M. Maurice Corbeil, Montréal.

TABLE DES MATIERES

PREFACE	Page 11
---------------	---------

INTRODUCTION :

Le « milieu » de la peinture canadienne — raisons — ce qui se fait ailleurs — existence d'une culture canadienne ? — existence d'une peinture canadienne ? — Jean Le moyne — le régionalisme, l'universel et l'humain	page 17
---	---------

Ch. I — ACADEMISME ET ART VIVANT :

L'Académisme — apparition des Ecoles d'art au XVII ^e siècle — formation avant et après — la doctrine — distinctions entre académisme et art vivant — fondation au Canada de la <i>Société d'art contemporain</i> et la défense de l'art vivant — les expositions et la réaction du public — journaux — revues — critiques d'art — publications d'esprit nouveau	page 25
--	---------

Ch. II — L'ENSEIGNEMENT DE L'ART :

Nécessité d'une culture artistique au Canada — culture et érudition — réforme de l'enseignement — Ecole normale primaire — Ecole normale secondaire — intérêt pour les arts dans divers collèges — Prix du secrétariat provincial pour la peinture — formation intégrale par l'art — l'« enseignement » du dessin	page 43
---	---------

Ch. III — LA TRADITION :

Importance de la tradition — ce qu'elle n'est pas — ce qu'elle est — peinture ancienne et peinture d'aujourd'hui — le lien — tendances avortées de « modernisme » : le Groupe des Sept et les Peintres de la Montée Saint-Michel — épanouissement de la tradition : James-Wilson Morrice et Ozias Leduc — le legs traditionnel	page 67
--	---------

Ch. IV — QUELQUES CONTEMPORAINS :

Le legs Morrice-Leduc et la tradition picturale — ce que chaque peintre nous apporte — Lyman — Borduas — Roberts — Cosgrove — Fortin — Bouchard — L. Gadbois — Jori Smith — M. Scott — Goldberg — Brandtner — Muhlstock — Kingsley — Surrey — Grier — Lemieux — Harrison — Eveleigh — Pellan — l'impasse — une spiritualité ? — une mystique ? — tendre à sa plénitude page 81

Ch. V — LA JEUNE PEINTURE :

Elèves de Borduas, de Pellan et de Roberts — Les Sagittaires — les jeunes de Québec, de Toronto — Baril — Benoit — Bonin — Daudelin — East — Filion — D. Gadbois — P. Gauvreau — Jasmin — M. Laliberté — F. Leduc — Mousseau — Morin — Petel — Rhéaume — de Tonnancour — Viau — considérations sur la jeunesse — conclusion : extrait d'un texte du R. P. Marie-Alain Couturier, o.p. ... page 97

Ch. VI — RAYONNEMENT DE LA FRANCE :

Institut scientifique Franco-canadien — Alliance française — ACFAS — Henri Focillon — Maurice Denis — Marcel Aubert — l'abbé André Le Coutey — R. P. Marie-Alain Couturier, o.p. — Fernand Léger — Ateliers canadiens d'art sacré — action constructive — objections et réfutations : la peinture moderne en Europe et au Canada page 119

CONCLUSION :

Nous sommes Français ? nous sommes latins ? assimilation — ce qui nous distingue — notre humanisme — hommage à la France page 143

INDEX page 149

TABLE DES ILLUSTRATIONS page 155

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 10 JANVIER
1945 SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE
SAINT-JOSEPH, À MONTRÉAL POUR
LE COMPTE DES ÉDITIONS PASCAL.

BNQ



000 389 081