

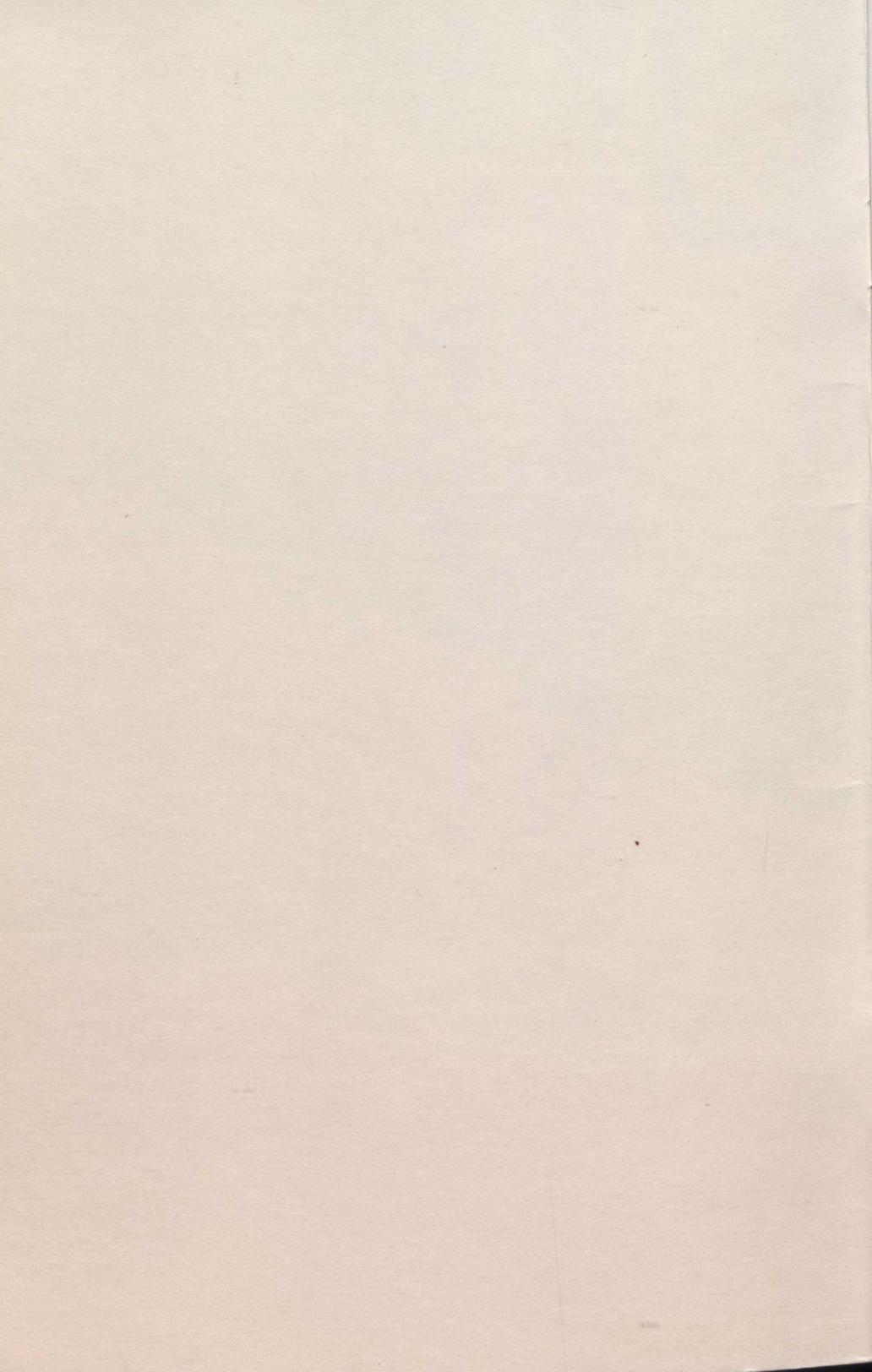
CAL
EA9
S66f
1985

DOCS

Canada

La peinture au Canada

DOCUMENTS
N° 66



La peinture au Canada

Texte de Dennis Reid et David Burnett

43259328

Dept. of External Affairs
Min. des Affaires extérieures

MAY 30 1991

RETURN TO DEPARTMENTAL LIBRARY
RETOURNER A LA BIBLIOTHEQUE DU MINISTERE

Publié en vertu de l'autorisation
du très honorable Joe Clark,
secrétaire d'État aux Affaires extérieures
Gouvernement du Canada, 1985

Publié par la
Section des publications générales
Ministère des Affaires extérieures
Ottawa (Ontario)
Canada K1A 0G2

La peinture au Canada

La première partie du texte, *L'évolution de la peinture au Canada*, a été rédigée par M. Dennis Reid, conservateur d'art canadien ancien au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto.

La deuxième partie, *La peinture au Canada depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale*, est l'œuvre de M. David Burnett, conservateur indépendant et expert, ex-conservateur d'art canadien contemporain au Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Les œuvres d'art représentées dans la présente publication appartiennent au Musée des beaux-arts du Canada. On ne peut les reproduire, sous quelque forme que ce soit, à moins d'y être autorisé par le musée qui, dans ce cas, procurera le matériel nécessaire aux intéressés. Ceux-ci doivent adresser leur demande d'autorisation écrite au service suivant:

Droits de reproduction et ventes
Musée des beaux-arts du Canada
Ottawa (Ontario)
K1A 0M8

Min. des Affaires extérieures

MAY 30 1981

RETOURNER À LA BIBLIOTHÈQUE DU DÉPARTEMENT
RETURN TO DEPARTMENTAL LIBRARY

On peut reproduire le texte de cette brochure en toute liberté (texte intégral ou extraits) en en donnant la date de parution, mais il est formellement interdit d'en reproduire les photos. Les brochures appartenant à la série *Documents* peuvent s'obtenir auprès des ambassades, hauts-commissariats ou consulats du Canada. Dans les pays où le Canada ne jouit d'aucune représentation diplomatique, prière de s'adresser à la Section des publications générales (adresse ci-dessus).

Partie 1 — L'évolution de la peinture au Canada

La présence de l'homme sur ce territoire qui est aujourd'hui le Canada date probablement de 25 000 ans, époque des premières migrations, en provenance du nord-est de l'Asie, à travers les étendues gelées de la mer de Béring. L'homme aurait-il commencé depuis lors à s'exprimer par des images dans cette partie du monde? C'est fort probable; toujours est-il que, jusqu'à une date récente, nous avons de la peine à comprendre ce qui a survécu des premières œuvres picturales canadiennes et, surtout, à déchiffrer les pictogrammes et les peintures sur peau d'animal ou sur écorce d'arbre qu'on peut trouver à travers le pays. Autre certitude : il est évident que les premiers colons européens ont apporté avec eux un langage visuel entièrement nouveau, sans aucun lien avec les formes aborigènes.

Peintures religieuses

La peinture selon la tradition de l'Europe occidentale, qui allait inspirer pour ainsi dire tout ce qui devait se faire au Canada par la suite, fut introduite en septembre 1654, date de l'arrivée à Québec du premier peintre installé à demeure, l'abbé Hugues Pommier (1637-1686). Ce prêtre, qui se trouvait être également peintre, demeura au pays pendant cinq ans avant de retourner en France. Deux ou trois tableaux lui ont été attribués, mais nous ne connaissons aucune œuvre dont on puisse dire, avec certitude, qu'elle est de sa main. De fait, cette incertitude s'étend à toute la période de la Nouvelle-France.

Le monastère des Ursulines, à Québec, possède une toile grandiosement intitulée *La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle-France*, qui est un beau et mystérieux symbole de la place de l'art sous le régime colonial français. L'une des rares œuvres d'art du XVII^e ou du XVIII^e siècle à avoir survécu à de nombreux incendies, cette toile représente un humble autochtone, complètement nu sous un manteau orné de fleurs de lys, emblème de la France, agenouillé respectueusement, sur les rives du Saint-Laurent, aux pieds d'une femme majestueuse, symbole de la France, qui lui enseigne la foi chrétienne. Pour illustrer ses prédications, elle lui montre une peinture représentant la Trinité entourée de la Sainte-Famille et, comme pour souligner qu'il ne s'agit que d'une image, elle désigne du doigt le ciel où l'on peut voir la véritable Sainte-Famille. Sur la gauche de l'Indien, se trouvent deux chapelles primitives, et à la droite du personnage représentant la France, on peut voir le navire à bord duquel ce dernier a traversé l'océan.

Nous ne savons pas qui est l'auteur de ce tableau, mais il est habituellement attribué au frère Luc, le seul artiste qui ait travaillé en Nouvelle-France et dont l'œuvre soit liée à coup sûr au maître courant de la peinture française. Commandée en 1666 pour l'église des jésuites, par les Hurons qui s'étaient établis tout près, sa personnification de la France a les traits d'Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, qui a exercé la régence pendant la minorité de son fils, de 1643 à 1660, précisément pendant cette période de zèle missionnaire que symbolise le tableau. Si l'on en juge par son style, l'œuvre illustre, par excellence, la peinture provinciale de la deuxième moitié du XVII^e siècle; c'est une imitation naïve et sobre des grands chefs-d'œuvre symboliques de Rubens ou de Poussin. Néanmoins, elle représente simplement et sans détours les intentions les plus nobles des premiers colonisateurs européens de la vallée du Saint-Laurent, et proclame, également sans ambages, le rôle fondamental que la culture et, particulièrement, la peinture françaises devaient jouer dans la réalisation de ces intentions.

Vers 1670, l'importance des missions avait grandement diminué et l'on s'intéressait surtout aux établissements blancs en pleine croissance où l'on avait manifestement besoin de peintres de talent pour décorer les nouvelles églises dans le goût français d'alors. Malheureusement, une petite localité ne pouvait se permettre d'avoir à demeure un artiste de calibre, de sorte que, généralement, l'on faisait venir de l'extérieur un peintre compétent pour une période de travail intensif. C'est ainsi que le frère Luc (1614-1685) est devenu l'étoile autour de laquelle tournaient les astres moins brillants des débuts de la peinture canadienne. Religieux, comme tous les peintres de Nouvelle-France au XVII^e siècle, le frère Luc était, de loin, le mieux formé de tous. Il arriva à Québec en août 1670 et y resta environ quatorze mois pour concevoir et superviser la construction d'une chapelle pour les récollets et peindre un certain nombre de tableaux religieux, dont un grand retable qu'il exécuta pour cette même chapelle. Exposée actuellement à l'Hôpital général de Québec, cette *Assomption* est un vigoureux exemple du baroque classique français. Manquant un peu de profondeur, d'un modelé plutôt lourd, et un peu guindé, voire maladroit par comparaison aux œuvres contemporaines réalisées en France, ce tableau devait apparaître, en 1671 à Québec, comme l'image même de la beauté assortie d'un profond sentiment religieux.

Au début du XVIII^e siècle, la Nouvelle-France compte ses premiers peintres n'appartenant pas au milieu ecclésiastique. Ceux-ci sont les témoins de la sécularisation graduelle de la colonie au fur et à mesure de sa croissance. Paradoxalement, malgré un intérêt grandissant envers la peinture, la qualité des œuvres ne progressa pas et le nombre des peintres n'augmenta pas. Il s'agissait, en fait, d'artisans préposés aux divers aspects de la décoration des églises, dont certains peignaient également des portraits frustes et des ex-voto

charmants et naïfs. Ils étaient formés par apprentissage, tradition qui présidait à l'enseignement de tous les métiers et qui s'est perpétuée au Québec jusqu'au XX^e siècle. Il n'y eut jamais assez de peintres en Nouvelle-France pour justifier une autre forme d'organisation, et ce n'est qu'après la conquête britannique de 1760, dans la sphère plus vaste et plus séculière de l'Amérique du Nord britannique, qu'une telle évolution sembla nécessaire, voire souhaitable.

Première étape dans l'organisation de l'enseignement des arts

La première organisation publique qui s'est proposée d'encourager les arts fut le *Halifax Chess, Pencil and Brush Club* (club d'arts et d'échecs), fondé en 1787. En ce temps-là, le port de Halifax — ville coloniale et poste militaire dont la création ne datait que de trente-huit ans — ne comptait aucun artiste professionnel, et les membres du club, gentlemen qui considéraient que de peindre des aquarelles à la manière anglaise et à temps perdu était l'un des raffinements de la civilisation, provenaient exclusivement de la classe aisée. Cette société privilégiée encouragea l'installation à demeure du premier artiste professionnel de Halifax, Robert Field (1769-1819), un Anglais qui avait étudié à la *Royal Academy School* de Londres avant d'émigrer aux États-Unis en 1794. Travaillant sur tout le littoral atlantique comme miniaturiste et comme portraitiste à la manière de Reynolds et de Romney, maîtres anglais de sa jeunesse, Field s'établit à Halifax de 1808 à 1816, date à laquelle il avait épuisé les possibilités du marché local, puis se rendit à Kingston, en Jamaïque, autre avant-poste colonial britannique.

L'œuvre de Field, est particulièrement appréciée pour sa représentation des premiers notables de la société de Halifax. Elle n'est qu'une des nombreuses manifestations provinciales du portrait à l'anglaise qui prévalait dans tout l'empire britannique, mais elle témoigne du désir des personnalités locales d'entretenir des liens profonds avec la culture picturale de la métropole. Le manque de réalisme de telles aspirations à cette époque est attesté par le fait que le *Halifax Chess, Pencil and Brush Club* cessa de se réunir en 1817, peu après le départ de Field.

La situation n'était pas plus brillante, durant les premières décennies du XIX^e siècle, dans le reste de l'Amérique du Nord britannique, et cela, malgré la présence occasionnelle d'un peintre de talent tel que William Berczy (1744-1813). Ce dernier est arrivé en 1794, à la tête d'un groupe de colons allemands venus s'établir dans le Haut-Canada, mais devant l'envergure de la spéculation foncière, il décida finalement de se retirer pour travailler comme peintre et architecte à Montréal et à Québec. Une population aussi faible que celle de la colonie, dispersée sur un territoire aussi sauvage, ne pouvait faire vivre des artistes professionnels. Pourtant, l'époque des années 1820 à 1840 nous a légué de nombreux portraits décoratifs et pleins de caractère. Quel-

que peu naïfs, avec des formes précises et un modelé intense, ces portraits font preuve d'une vigueur authentique bien que, œuvres d'itinérants qui s'établissaient dans les centres importants pendant un mois ou deux, ils aient peu contribué à créer un art ayant ses propres caractéristiques.

Premières aquarelles

Parallèlement aux travaux des portraitistes itinérants et des décorateurs d'églises du Bas-Canada (Québec), une autre activité artistique avait acquis une grande popularité : la peinture de paysages, selon la tradition pittoresque en faveur chez les Anglais de bonne famille. Les officiers de l'armée et de la marine impériales avaient une formation de topographe et, durant leur affectation au Canada, la peinture de paysages fut, pour beaucoup d'entre eux, un passe-temps des plus sérieux. Le lieutenant-colonel James Cockburn (1779-1847), par exemple, a laissé des centaines de charmantes aquarelles illustrant les voyages qu'il accomplit à travers le Haut-Canada et le Bas-Canada au cours des dix années où il fut affecté à Québec (1825-1835 environ). On trouvait aussi de bons aquarellistes chez les civils. C'est ainsi que George Heriot (1759-1839), qui habita Québec de 1791 à 1816 — il était nommé, en 1800, sous-ministre des Postes pour l'Amérique du Nord britannique —, a parcouru, lui aussi, l'Amérique du Nord britannique de Detroit à Halifax en brossant des centaines de merveilleuses peintures de paysages. Pourtant, malgré ses vingt-cinq années de séjour à Québec, Heriot ne semble pas avoir contribué à l'instauration d'une tradition. La plus grande partie de ses œuvres, tout comme celles des officiers britanniques, prit le chemin de l'Angleterre.

Artistes professionnels

Vers le milieu du XIX^e siècle, en raison de l'immigration continue des années trente et quarante, Montréal et Toronto devenaient des centres d'une certaine importance culturelle, dont chacun disposait d'un petit nombre d'artistes professionnels. En 1834, on tenta d'établir une association d'exposition à Toronto : la *Society of Artists and Amateurs of Toronto* (Société des artistes professionnels et amateurs de Toronto) organisa donc une exposition mais ce fut la seule. Cependant, à la suite de l'augmentation du nombre de peintres, on tenta de nouveau, vers le milieu du siècle, de créer une tribune régulière pour les professionnels. La *Toronto Society of Arts* (Société des arts de Toronto) fut établie en 1847. La première exposition réservée aux œuvres d'artistes professionnels eut alors lieu; on en organisa une seconde l'année suivante. Il n'y avait pas beaucoup d'artistes à Toronto, de sorte que des itinérants américains qui avaient acquis une certaine renommée dans le Haut-Canada furent invités à exposer. Deux portraitistes qui venaient de s'installer dans la ville étaient également du nombre des exposants. Paul Kane (1810-1871) pré-

senta quelques-uns de ses premiers tableaux indiens lors de l'exposition de 1847. Plus tard, en 1848, il présenta une exposition solo, ce qui marquait une nouvelle étape dans l'appréciation de la peinture par le public torontois.

C'est en 1847 qu'un groupe d'artistes montréalais organisa la *Montreal Society of Artists* (Société des artistes de Montréal). Tous professionnels, ils tournèrent le dos aux expositions temporaires en faveur de la création d'une galerie « permanente » au *Mechanics' Institute*. D'après la liste des membres, on constate que, comme à Toronto, il fallut faire appel à des artistes de l'extérieur pour grossir les rangs des exposants, et que les itinérants étaient les bienvenus. En outre, dans une ville comme dans l'autre, aquarelles topographiques et portraits abondaient. Les natures mortes, les paysages classiques à l'huile et les scènes historiques étaient tous effectués à partir de reproductions gravées ou n'étaient que des copies réalisées à l'occasion de voyages en Europe.

Paul Kane avait déjà présenté ce type d'œuvres à ses débuts avec la *Society of Artists and Amateurs of Toronto* en 1834, mais en 1847, au lieu de reprendre des thèmes qui renforçaient ses liens culturels avec les valeurs traditionnelles de l'ancien continent, il présenta des scènes indiennes observées lors de ses voyages dans l'Ouest et mettant en relief des particularités de la vie canadienne prise dans ce qu'elle avait d'original. Pour la *Montreal Society of Artists*, c'est Cornelius Krieghoff (1815-1872), né aux Pays-Bas et formé en Allemagne, qui joua ce rôle, laissant entendre, dans ses scènes de la vie paysanne indienne et canadienne-française, que le Canada offrait aux artistes une variété de thèmes suffisante. De toute façon, Montréal s'est révélée incapable d'assurer la persistance de sa première société d'artistes professionnels; deux ans après sa création, en 1849, celle-ci ne comptait plus que deux membres, et Krieghoff s'installa à Québec en 1853.

Contrairement à Montréal où, de 1840 à 1860 environ — événement marquant et unique de toute son histoire — la collectivité anglophone prédomina, la ville de Québec, encore que siège de la principale garnison britannique au Canada, est restée fortement attachée à la culture française. Elle jouissait, en outre, de son prestige de capitale, ayant été le centre administratif de la Nouvelle-France et, de 1851 à 1855, ainsi que de 1859 à 1865, la capitale du Canada-Uni. Les traditions locales purent y survivre aux vagues successives d'immigration, ce qui donna à un artiste comme Joseph Légaré (1795-1855) la stabilité que seul un minimum de sécurité peut procurer. Le fait que la décoration des églises créait une demande continue d'œuvres d'arts explique que — même s'il ne s'agissait que de copies — les artistes parvenaient toujours à vivre de leur travail.

Légaré était un homme remarquable qui avait acheté une grande collection de tableaux des XVII^e et XVIII^e siècles apportés au Canada par deux prêtres français. Ces peintures avaient été acquises en France de spécula-

teurs qui avaient participé au pillage des édifices religieux lors de la Révolution française. Légaré avait appris à peindre en restaurant et en copiant ces tableaux et s'était fait un revenu en vendant les copies ou, pendant une certaine période, en les exposant dans son musée privé à Québec. Il collectionnait également des reproductions gravées. On dirait qu'il avait décidé de retrouver à lui seul le patrimoine pictural européen menacé par la conquête anglaise et par, phénomène plus subtile dû à la distance et au temps, la détérioration des liens qui unissaient l'Europe à la colonie. Parallèlement, Légaré appliqua son style baroque, provincial et presque « primitif » à des thèmes canadiens, sachant qu'il créait quelque chose d'unique. Le succès de son initiative est confirmé par la dynastie de peintres qu'il a fondée : son apprenti, Antoine Plamondon (1802-1895), puis l'apprenti de celui-ci, Théophile Hamel (1817-1870), et enfin l'apprenti de ce dernier, Napoléon Bourassa (1827-1916), ont dominé l'art du portrait et de la décoration d'églises au Québec pendant le reste du siècle.

Dès 1850, la vie culturelle des régions anglophones du pays avait rapidement gagné une certaine stabilité. La création d'institutions de mieux en mieux assises pouvait, semble-t-il, compenser le manque de traditions locales. En somme, les immigrants apportaient leurs coutumes, recréant au besoin certaines institutions dans le Nouveau Monde. Toutefois, cette formule ne réussissait pas toujours. Rien n'assurait que les sociétés d'exposition qui, au cours des premières décennies du XIX^e siècle, florissaient dans les villes provinciales anglaises auraient du succès au Canada. Mais on eut recours à de nouveaux moyens de stimuler la vie artistique quand la demande le justifiait. C'est ainsi que chaque année, dès 1846, la *Upper Canada Provincial Exhibition* (Foire provinciale du Haut-Canada), bien qu'elle fût avant tout une foire agricole et industrielle, décernait des prix par domaine artistique et, à partir de 1852, par catégorie professionnelle. Des tendances analogues se sont développées dans le Bas-Canada peu après 1850 et, en 1860, on tenta pour la première fois d'établir une galerie d'art publique.

Artistes et collectionneurs

L'*Art Association of Montreal* (Association artistique de Montréal), qui a donné naissance au Musée des Beaux-Arts de Montréal, fut fondée par un groupe d'éminents anglophones. S'inspirant de modèles anglais et américains et, avant tout, collectionneurs d'art, ceux-ci avaient des objectifs particuliers et définis, notamment l'organisation régulière d'une exposition annuelle de tableaux prêtés et la création d'établissements destinés à l'enseignement de l'art. Aucun catalogue n'a survécu à la première exposition qui eut lieu en mai 1860, mais, selon un reportage de l'époque, on y présentait « des tableaux, des photographies et des objets d'art, avec quelques beaux stéréoscopes et

microscopes ». L'association se manifesta de nouveau, en 1864, avec une deuxième exposition (sans participation directe d'artistes professionnels locaux) réunissant, cette fois encore, des œuvres prêtées par des collectionneurs, puis en 1865 avec une troisième, et une autre, moins ambitieuse, en 1867. Les artistes locaux commençaient toutefois à se montrer insatisfaits. Ils formèrent en 1867 la *Society of Canadian Artists* (Société des artistes canadiens) et organisèrent à la fin de l'année suivante leur première exposition annuelle où n'étaient présentées que des œuvres d'artistes canadiens mises en vente.

L'Association artistique de Montréal (AAM) et la Société des artistes canadiens (SCA) évitèrent d'entrer ouvertement en conflit en dépit de la divergence d'intérêts séparant collectionneurs et artistes. En fait, elles organisèrent une exposition conjointe en avril 1872. L'année suivante, hélas, une grave crise économique frappa le Canada, et les deux organismes suspendirent leurs activités, l'AAM, provisoirement, et la SCA, définitivement.

La Dépression porta un coup très dur à Montréal qui venait de connaître une période de croissance économique sans précédent stimulée par l'expansion territoriale du Canada. En mai 1870, le Manitoba déclara son entrée dans la Confédération, en tant que cinquième province, et en juillet de la même année, les territoires de la Compagnie de la baie d'Hudson, vaste étendue allant des Grands Lacs à l'Arctique et jusqu'aux Rocheuses vers l'ouest, furent officiellement annexés au Canada. En outre, la Colombie-Britannique accepta d'entrer dans la Confédération à condition qu'un chemin de fer la relie à l'est du Canada. En 1871, cet énorme projet qui devait assurer l'extension du « Dominion » d'un océan à l'autre semblait en voie de réalisation.

Société des artistes de Toronto

Toronto bénéficia directement de l'ouverture de l'Ouest, prenant son essor en tant que centre de transbordement. En effet, la « Métropole de l'Ouest », comme on l'appelait alors, attirait nombre de Montréalais, hommes d'affaires et autres, notamment des artistes. L'un de ceux-ci fut John A. Fraser (1838-1898), Écossais né à Londres qui s'était établi à Montréal vers 1860 et travaillait à la firme de photographie de William Notman. Fraser s'installa à Toronto en 1867 pour y ouvrir une succursale de cette firme. Ayant participé à la création de la SCA à Montréal, et ayant constaté qu'il n'existait aucun groupe semblable à Toronto — la *Toronto Society of Arts* avait présenté sa dernière exposition en 1848 —, il fonda l'*Ontario Society of Artists* (Société des artistes de l'Ontario) dont la première exposition eut lieu en 1873. Cette société qui organisa d'autres expositions par la suite, même pendant la Dépression, existe encore de nos jours.

Les objectifs premiers de l'*Ontario Society of Artists* (OSA) étaient d'exposer et de vendre les œuvres de ses membres. Toutefois, elle s'engagea dans

la création, non seulement d'une galerie, mais d'une école d'art. Il existait déjà une sorte de petite galerie d'art à Toronto, le *Canadian Educational Museum*. Installée depuis 1857 dans la *Toronto Normal School*, celle-ci contenait une collection de moulages en plâtre, de copies à l'huile et de gravures reproduisant les grands chefs-d'œuvre de la peinture européenne. L'OSA entendait cependant mettre sur pied une exposition publique permanente des œuvres des artistes locaux. Des conflits personnels et des problèmes d'organisation surgirent pendant la première année, et John Fraser fut remplacé par Lucius O'Brien (1832-1899), brillant organisateur qui voyait loin. En juin 1876, il installa l'OSA dans des locaux bien à elle, au cœur de la ville, et à l'automne de la même année, il ouvrit une école d'art sous les auspices de la société. Cette école est devenue aujourd'hui l'*Ontario College of Art*.

Débuts d'une vie artistique nationale

La situation s'améliorait également à Montréal. En mai 1879, l'AAM inaugura le premier édifice canadien spécialement conçu pour abriter une galerie d'art. Montréal était certainement prête à rivaliser avec Toronto pour la prépondérance dans le domaine artistique au Canada. Les autres villes, à l'écart de cette course, déclaraient leur intention de poursuivre d'une manière indépendante leurs propres objectifs artistiques. Au cours de l'été de 1879, un groupe de collectionneurs d'Ottawa créa l'*Art Association of Canada*, qui devait bientôt être rebaptisée *Ottawa Art Association*. Les groupes locaux de London (Ontario) ont fondé en 1877 la *Western Art Union*. Des organismes du même genre virent le jour, peu après, à Winnipeg, dans la nouvelle province du Manitoba, puis, un peu plus tard, à Saint-Jean (Nouveau-Brunswick).

S'étant persuadé que toutes ces initiatives concurrentes pouvaient engendrer la confusion, le gouverneur général, lord Dufferin, commença au début de 1877 à évoquer dans ses discours la possibilité de créer une véritable galerie nationale et une association artistique nationale s'inspirant de la *Royal Academy* de Londres. Son successeur, le marquis de Lorne, se révéla assidu dans le suivi de cette affaire; en 1879, il demanda à l'OSA et à l'AAM de formuler des recommandations en vue de la fondation d'une *Royal Canadian Academy of Arts* ou RCA (Académie royale des arts du Canada). Au départ, chacune des deux organisations croyait avoir été choisie pour être transformée en cet auguste organisme national, mais Lorne précisa bientôt que l'académie concernerait le pays dans son ensemble, et que les associations et sociétés existantes ne seraient point modifiées. Il choisit personnellement Lucius O'Brien comme premier président, et Napoléon Bourassa, de Montréal, comme vice-président. L'exposition inaugurale eut lieu dans la capitale nationale, Ottawa, en mars 1880. Par la suite, elle fut présentée intégralement dans les salles de l'AAM et, en partie, dans les salles de l'OSA à Toronto. Si on avait eu tout

d'abord l'intention de présenter chaque année une exposition dans une ville différente, l'on décida, en fin de compte, d'adopter une tradition selon laquelle ces expositions annuelles seraient organisées uniquement, et à tour de rôle, dans les trois villes principales — Ottawa, Montréal et Toronto.

Lorne était également déterminé à créer une galerie nationale. À cette fin, il ordonna que tout candidat à la RCA laisse en dépôt une « peinture-diplôme » à Ottawa. On plaça la collection ainsi obtenue, qui augmentait jour après jour et devait constituer le noyau d'une galerie nationale, dans un immeuble appartenant à l'administration publique. C'étaient là les débuts de la Galerie nationale du Canada qui fut inaugurée par Lorne en mai 1882, et dont les collections, de plus en plus importantes, ont été logées, successivement, dans divers locaux temporaires. En 1900, fut créée la première galerie d'art publique permanente de Toronto. Appelée tout d'abord musée d'art (*Art Museum of Toronto*) puis galerie d'art de Toronto (*Art Gallery of Toronto*), elle devait devenir le Musée des beaux-arts de l'Ontario.

La génération d'artistes ayant le plus travaillé à donner à la RCA cette dimension nationale qu'elle voulait avoir était presque entièrement constituée de paysagistes. La plupart étaient des immigrants britanniques, mais quelques peintres allemands — notamment Otto Jacobi (1812-1901), peintre prussien qui avait été formé à Düsseldorf et avait travaillé à la cour du grand-duc de Nassau pendant près de vingt ans avant de s'établir à Montréal — et un certain nombre d'Américains — particulièrement Robert Duncanson (1817-1872), l'un des premiers peintres noirs des États-Unis, et Albert Bierstadt (1830-1902), né en Allemagne — eurent une influence directe sur les imposants tableaux de paysages canadiens qui dominèrent les expositions des années soixante-dix et quatre-vingts.

Lucius O'Brien, tant par ses œuvres que par ses dons d'organisateur et d'administrateur, s'est imposé naturellement comme le chef de cette génération de peintres. Né au Canada, il était sensible aussi bien aux dernières œuvres de la *Hudson River School* des États-Unis qu'aux paysages à l'aquarelle réalisés dans le style très élaboré qui était alors en vogue en Angleterre (de 1860 à 1880 environ). Il en résulta de grands tableaux pleins de lumière, aux vastes horizons et aux innombrables détails, reflet parfait et éloquent de l'esprit dynamique et expansionniste du Canada de cette époque. Une fois la construction du chemin de fer transcontinental achevée, les Rocheuses ayant été franchies, O'Brien et ses collègues se ruèrent vers l'Ouest où ils se mirent à peindre des centaines de scènes impressionnantes, symboles émouvants de la force et de la richesse potentielles d'un pays neuf en plein essor. Une certaine emphase caractérisait ces scènes, mais cette emphase vibrante d'aspirations sincères. L'avenir appartenait au Canada, et les

œuvres à la gloire d'une voie ferrée qui avait vaincu des obstacles naturels, apparemment insurmontables, semblaient l'image même du progrès.

Enseignement des arts

La RCA conserva l'intérêt de ses prédécesseurs envers la formation des artistes, et bientôt des cours d'art se donnèrent dans presque toutes les villes du pays. Au début des années quatre-vingt-dix, les meilleures et les plus grandes écoles étaient celle de l'AAM à Montréal, et l'*Ontario School of Art*, fondée par l'OSA à Toronto en 1876, qui, reprise par le gouvernement provincial et modelée encore davantage sur la *South Kensington School* de Londres, devint, en 1891, la *Central Ontario School of Art and Design*, puis, en 1912, l'*Ontario College of Art*.

Cet accent mis sur l'enseignement de l'art en tant que discipline se caractérisant par sa complexité et sa rigueur devait inévitablement pousser les jeunes peintres de la fin des années soixante-dix et quatre-vingts à se rendre à Paris, grand centre artistique mondial possédant des institutions où se donnait un enseignement de qualité et offrant, grâce à ses studios conventionnels et ses salons annuels, un mode de sélection raffiné. La peinture alors populaire en France était le fruit de ce système d'enseignement axé sur l'étude détaillée et approfondie du corps humain en vue de créer des scènes grandioses destinées à toucher un large public. Les premiers Canadiens se rendirent à Paris vers 1875 et, dix ans plus tard, étaient de retour au Canada (l'un d'eux, Robert Harris [1849-1919], qui, plus tard, devait peindre le célèbre tableau *Les Pères de la Confédération*, était déjà de retour à Toronto en 1879). Sitôt installés au Canada, ils entreprirent d'enseigner la méthode française consistant à travailler d'après le modèle et à composer des tableaux à partir de l'étude détaillée des parties constituantes. Cela poussa toute une génération à négliger la peinture des paysages canadiens en faveur des grands tableaux à personnages. Harris, George Reid (1860-1947), qui enseigna par la suite de nombreuses années à Toronto, William Brymner (1855-1925), professeur renommé aux écoles de l'AAM de Montréal pendant trente ans, et Paul Peel (1860-1892), qui est resté à Paris, illustrent probablement le mieux cette génération de peintres-figuristes canadiens.

Leurs élèves se portèrent vers la capitale française en si grand nombre qu'aux alentours de 1895, il semblait que tout artiste canadien un peu sérieux se devait d'y passer au moins un an ou deux. Certains restèrent plus longtemps et, dans les années quatre-vingt-dix, abandonnèrent la peinture figurative conventionnelle pour le paysage impressionniste ou la tonalité influencée par Whistler*. Ceux qui avaient le plus de succès trouvaient

* James Abott McNeil Whistler (1834-1903), peintre américain.

difficile de retourner au pays et, au début du XX^e siècle, certains de ces jeunes artistes, parmi les meilleurs, ne pouvaient s'imaginer travaillant ailleurs qu'à Paris. Beaucoup y virent un signe que l'art canadien était arrivé à un stade d'accomplissement certain. D'autres commencèrent à croire qu'un art véritablement canadien ne verrait jamais le jour.

Le vingtième siècle

Il y a eu deux grands mouvements dans l'art canadien au cours du présent siècle. Le Groupe des Sept de Toronto, pendant les années vingt, et celui des Automatistes de Montréal, à la fin des années quarante et au début des années cinquante, avaient, chacun, un vaste public et semblaient incarner, à leurs époques respectives et dans leurs milieux, les aspirations nationales les plus hautes. Ils représentent deux sommets autour desquels, pour ainsi dire, tout l'art canadien a gravité depuis et ils reflètent également les grandes tensions de la vie culturelle canadienne moderne : tensions entre Toronto et Montréal, entre francophones et anglophones, entre nationalisme et internationalisme.

Le premier art consciemment « moderne » au Canada — à distinguer de celui qui s'efforce simplement d'être « actuel » — est venu des artistes qui se sont réunis en 1907 pour former à Toronto le *Canadian Art Club* (Club artistique canadien). Ce club était déterminé à mettre l'art canadien « à la page » en encourageant les peintres canadiens qui avaient été attirés par Paris à exposer au pays. Les expositions annuelles de l'OSA et de la RCA étaient considérées comme les refuges d'un académisme dépassé, et le *Canadian Art Club* (CAC), sans viser à remplacer ces organismes aux solides assises, voulait fournir une contrepartie, une solution de rechange concrète à un art jugé médiocre. À cet égard, il ouvrait la marche à un nouveau type d'organisations artistiques : il choisissait minutieusement ses membres et poursuivait des buts esthétiques bien définis.

C'est, certes, grâce à l'énergie d'artistes torontois tels qu'Edmund Morris (1871-1913) et Curtis Williamson (1867-1944) que naquit ce club, mais la qualité constante et la cohésion stylistique des huit expositions annuelles organisées avant sa dissolution en 1915 étaient dues, en grande partie, à la participation de peintres montréalais comme James Wilson Morrice (1865-1924), Maurice Cullen (1866-1934) et Marc-Aurèle De Foy Suzor-Côté (1869-1937). Les membres présentaient des œuvres chargées de mélancolie, à l'atmosphère lugubre, diversement inspirées par l'impressionnisme et par Whistler et son groupe ou par l'école de La Haye. Même quand ils travaillaient au Canada (un bon nombre faisaient activement carrière à l'étranger), ils avaient tendance à mettre l'accent sur les effets d'atmosphère, limitant leur palette à une ou deux teintes aux tons chauds. Ce style sombre frappa les collectionneurs canadiens par sa parenté avec la tendance internationaliste

populaire alors mais il ne se rattachait à aucun lieu, et c'est cette lacune dans l'œuvre des « internationalistes » qu'un autre groupe de peintres de Toronto, plus petit et aux membres plus jeunes, essaya de combler juste avant la guerre.

Expéditions en pleine nature

En 1912 et 1913, ces peintres, réunis autour de J.E.H. MacDonald (1873-1932) et Lawren S. Harris (1885-1970), s'entendirent pour élaborer un langage exprimant la réalité canadienne dans son originalité. Une exposition d'art scandinave contemporain, présentée non loin de Toronto, à Buffalo (État de New York), au début de 1913, leur révéla le caractère unique du paysage nordique. Sous l'effet de cette révélation, ils virent en Tom Thomson (1877-1917) — artiste commercial converti depuis peu à la peinture — le modèle du nouvel artiste canadien. L'année suivante, leur programme prit une forme concrète. Installés dans le nouveau *Studio Building of Canadian Art*, à Toronto, les peintres du groupe — Harris, MacDonald, A.Y. Jackson (1882-1974), de Montréal, Arthur Lismer (1885-1969) et Fred Varley (1881-1969), immigrants arrivés depuis peu de Sheffield (Angleterre) et, bien sûr, Tom Thomson — se rendirent dans les étendues sauvages du Nord autour de la baie Georgienne et du parc Algonquin pour y trouver leur inspiration.

Le déclenchement de La guerre qui éclata en Europe, cet été-là, les atteint au printemps de 1915; pendant les deux années qui suivirent, seuls MacDonald et Thomson restèrent à Toronto. En fait, Thomson ne passait en ville que la période des fortes chutes de neige et vivait neuf mois de l'année dans le parc Algonquin, travaillant comme guide ou guetteur d'incendies pendant les chaleurs de l'été, et peignant, le printemps et l'automne, des centaines de vibrants petits croquis à l'huile. Les progrès de son art étaient remarquables, et le mythe de l'artiste-homme des bois dont l'art paraissait une conséquence naturelle du changement des saisons ne fut que renforcé par le mystère entourant sa noyade dans le parc Algonquin en juillet 1917.

Le Groupe des Sept

On ne tarda pas à affirmer que sa vie simple et sa sensibilité d'homme de la nature avait rapproché Thomson, plus que tout autre artiste avant lui, de la condition « canadienne ». D'autre part, son usage éminemment expressif de la peinture et son sens remarquable de la couleur — il était, à la fois, audacieux et fidèle à la couleur locale, bien que s'apparentant au post-impressionnisme — apparurent à ses contemporains comme une réaction directe aux stimuli de la nature, une réaction entièrement libre des conventions de la tradition européenne. Grâce à une série d'expositions posthumes, immédiatement après la guerre, le public put se rendre compte, pour la première fois, de ce que cet artiste avait accompli. En mai 1920, Frank Johnston (1888-1949) et



La famille Woolsey — 1809
William Berczy (1744-1813)

Menuet des Canadiens — 1807
George Heriot (1766-1844)





Portrait de Josephthe Ourné — vers 1844
Joseph Légaré (1795-1855)

La récolte de l'avoine — 1896
Lucius O'Brien (1832-1899)





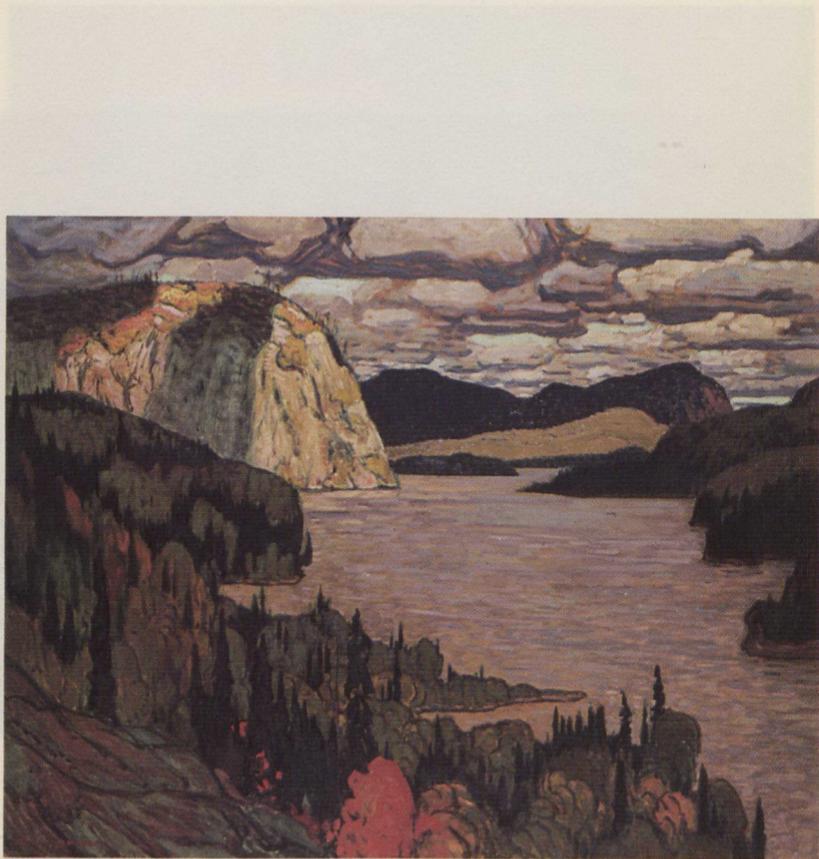
Une gerbe de fleurs — 1884
William Brymner (1855-1925)



Poupées japonaises et éventail — vers 1889
Paul Peel (1860-1892)



Les environs de Tanger — vers 1911, 1912
James Wilson Morrice (1865-1924)



Terre solennelle — 1921

James Edward Hervey MacDonald (1873-1932)



Le pin — 1916-1917

Tom Thomson (1877-1917)



Une bourrasque de septembre, baie Georgienne — 1921
Arthur Lismer (1885-1969)



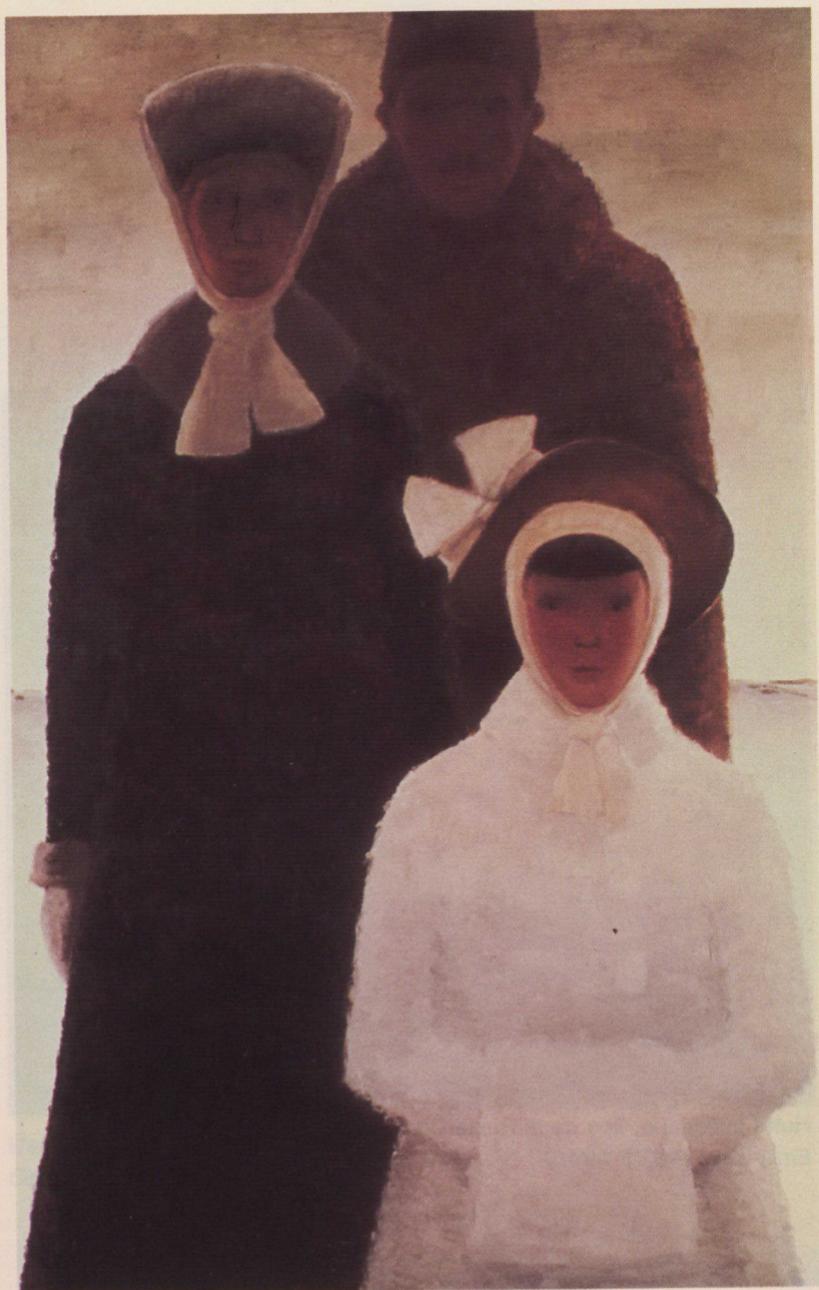
Floraison — vers 1952
Alfred Pellán (né en 1906)



L'enfant au pain — 1892-1899
Ozias Leduc (1864-1955)

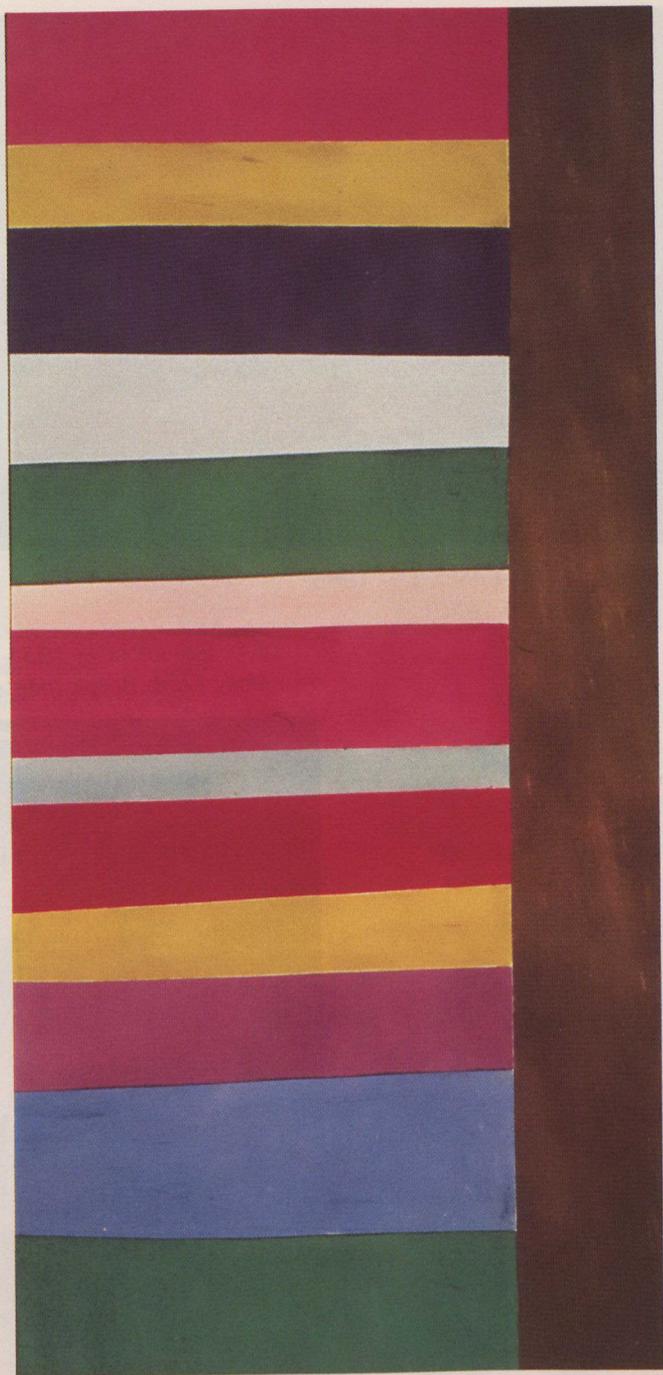


Hutte indienne, îles de la Reine-Charlotte — vers 1930
Emily Carr (1871-1945)



La visite — 1967

Jean-Paul Lemieux (né en 1904)



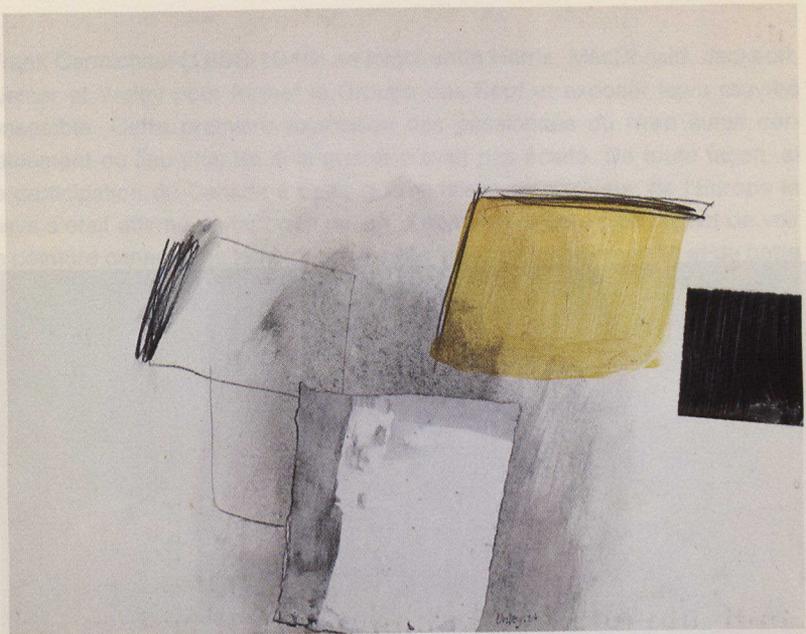
Haute étendue — 1966
Jack Bush (1909-1977)



Vers l'île du Prince-Édouard — 1965
Alex Colville (né en 1920)

S.S. Beaumont — 1951
Molly Lamb Bobak (née en 1922)





Force silencieuse — 1964
Toni Onley (né en 1928)

Double — 1961
Ted Godwin (né en 1933)





À mauve ouvert — 1963
Jean McEwen (né en 1923)

Frank Carmichael (1890-1945) se joignirent à Harris, MacDonald, Jackson, Lismer et Varley pour former le Groupe des Sept et exposer leurs œuvres ensemble. Cette première exposition des passionnés du Nord aurait certainement eu lieu plus tôt si la guerre n'avait pas éclaté. De toute façon, si la participation du Canada à cette guerre faisait qu'aux yeux de l'Europe le pays s'était affirmé en tant que nation, il semblait encore plus urgent de voir la peinture canadienne témoigner de cette indépendance nouvelle et de cette maturité. Un art véritablement canadien pour les Canadiens, voilà ce que réclamait le Groupe des Sept dont les membres adoptèrent la méthode de travail de Thomson, peignant en pleine nature, en relation intime avec elle.

Animés d'une sorte de zèle missionnaire, ils propagèrent sans cesse leurs idées en exposant à Toronto et dans le reste du pays pendant plus de dix ans. Au début, les réactions furent tièdes, confinant à l'indifférence, mais cela n'était pas pour les décourager. Plus ils étendaient leur renommée, plus ils provoquaient les controverses, au point que, vers 1925, ils se retrouvèrent entourés d'une aura de notoriété qui renforça l'impression de leur modernité aux yeux du public. Vers la fin de la décennie, leurs disciples étaient très nombreux à Toronto et, en fait, on pouvait trouver dans la plupart des grandes villes du pays quelques artistes travaillant à leur manière caractérisée par un traitement libre et souvent audacieux de paysages accidentés, dépourvu des coloris et des textures impressionnistes.

Ces peintres cherchaient consciemment à assumer un rôle sur le plan national, ce dont témoignent leurs paysages (en 1930, ils avaient parcouru la côte du Pacifique, les Rocheuses, le Nord de l'Arctique, les Maritimes, des régions du bouclier précambrien, le nord des Grands Lacs et les rives du Saint-Laurent), la portée de leur politique d'exposition et, enfin, l'acceptation de nouveaux membres venus de Winnipeg (LeMoine FitzGerald, 1890-1956), et de Montréal (Edwin Holgate, 1892-1977) — A.J. Casson (né en 1898) qui remplaça Frank Johnston, seul membre à avoir démissionné, était, quant à lui, de Toronto. Toutefois, en dehors de l'Ontario, on continuait à les considérer essentiellement comme des artistes torontois, comme une autre manifestation de la domination économique et culturelle de cette ville. Ils présentèrent leur dernière exposition en 1931 et annoncèrent à cette occasion leur intention de se transformer en un groupe vraiment national. La première exposition de ce nouveau groupe, le *Canadian Group of Painters* (Groupe des peintres canadiens), comme on l'appela, eut lieu à l'été de 1933. (À l'exception de MacDonald, notons que tous les membres du Groupe des Sept étaient présents pour une rétrospective organisée en 1936 par la Galerie nationale du Canada.)

Une déclaration à l'occasion de l'exposition de 1933 soulignait les liens du nouveau groupe avec les peintres « nationaux » du Canada, et décrivait le

Canadian Group of Painters (CGP) comme le prolongement naturel du Groupe des Sept. En fait, les expositions du CGP — que l'on pouvait habituellement voir à Toronto, souvent à Montréal, et parfois dans d'autres villes — comptaient bon nombre de paysages ternes qui n'étaient qu'une reprise des formules éprouvées du Groupe des Sept. Sous bien des rapports, elles ne se distinguèrent bientôt plus des gentillettes expositions annuelles de l'OSA et de la RCA. Pourtant, quelques peintres du CGP, notamment Carl Schaefer (né en 1903) et Charles Comfort (né en 1900) à Toronto, ou quelques-uns des jeunes peintres entourant Fred Varley à Vancouver (où il s'était installé en 1926), s'attaquaient au paysage de façon expressive, reflétant l'esprit combatif qu'exigeait la Dépression. Plus tard, dans les années trente, les peintres figuratifs de Toronto et de Montréal imprimèrent à la peinture une nouvelle direction, mais il reste que, tout au long de cette période et pendant les années quarante, que ce soit à Toronto ou au sein du CGP la personnalité dominante fut A.Y. Jackson qui soutenait les objectifs nationalistes et le style paysagiste du Groupe des Sept.

Une nouvelle tendance à Montréal

Pendant ces années qui virent la montée du Groupe des Sept et, par la suite, la consécration de son prestige au sein du CGP, on commença à ouvrir une nouvelle voie à Montréal. Ici, l'accent était français, autant en raison de l'influence d'un éminent professeur, William Brymner — qui, ne l'oublions pas, avait été formé à Paris à la fin des années soixante-dix —, qu'en raison de la langue de la majorité de la population. En fait, les élèves de Brymner étaient, pour la plupart, des anglophones, mais presque tous avaient été formés dans les ateliers de Paris. L'intérêt pour l'art figuratif que donnait cette formation est évident chez plusieurs d'entre eux. Toutefois, l'exemple du Groupe des Sept, renforcé par les relations personnelles existant entre la plupart des Montréalais et A.Y. Jackson, lui-même Montréalais de naissance et formé par Brymner, les amena tous également au paysage à la manière du Groupe et, finalement, au *Canadian Group of Painters*.

Montréal semble donc avoir vécu dans l'ombre de Toronto jusqu'à la fin des années trente, époque où un homme remarquable, doué d'un profond sens de l'organisation, commença à mettre en lumière les caractéristiques uniques que les peintres montréalais avaient apportées à l'art canadien. John Lyman (1886-1967), fils d'une famille anglophone bien en vue, reçut sa formation artistique à Paris avant la Première Guerre mondiale. Il fit, dans cette ville, la connaissance d'un autre Montréalais, plus âgé que lui, James Wilson Morrice, et étudia brièvement avec un associé de Morrice, Henri Matisse. Quand il revint définitivement à Montréal, à la fin de 1931 (la vie d'expatrié lui plaisait autant qu'à Morrice), Lyman croyait fermement à l'esthétique de la peinture « pure », peinture dépouillée de tout élément dépassant la qualité de sa composition.

L'adulation dont était entouré le Groupe des Sept au Canada le stupéfiait. L'importance accordée à une exploration aventureuse du pays — initiative qui, à elle seule, suffisait à gagner la faveur du public — n'avait, selon lui, rien à voir avec l'art de peindre, et il savait que les aspirations nationales du Groupe, dont les membres étaient considérés comme les seuls véritables artistes canadiens, empêchaient d'autres peintres de grand talent de percer. « La véritable aventure a lieu dans la sensibilité et l'imagination de l'individu, écrivait-il au début de 1932; le chemin à suivre est celui qui mène à la perception des relations universelles présentes dans chaque élément de la création, et non celui qui mène au cercle arctique. »

La Société d'art contemporain

Lyman saisit toutes les occasions d'exposer ses idées : comme critique d'art, comme professeur, notamment lors de la première exposition du *Eastern Group*, en décembre 1938, moment où Goodridge Roberts (1904-1974) se joignit à lui avec quelques autres peintres de Montréal qui, eux aussi, partageaient son attachement à la conception d'une « peinture pure » et son admiration pour l'école de Paris. Convaincu à ce moment que le CGP était incapable de s'adapter à un monde en mutation rapide, il convoqua, deux mois plus tard, une réunion qui donna naissance à la Société d'art contemporain (SAC), organisation vouée à la promotion, sur une large échelle, d'un art moderne vigoureux. Constituée aussi bien de simples amateurs d'art que d'artistes professionnels — comme l'était le *Canadian Art Club* de Toronto, qui avait essayé, une génération plus tôt, de suivre les courants internationaux de l'époque — cette société présenta sa première exposition en décembre 1939, à Montréal. Grâce à l'importance qu'elle gagnait en encourageant des peintres de talent, comme Goodridge Roberts, et en éduquant le public par des expositions de représentants du post-fauvisme, la SAC devint bientôt le lieu d'expression par excellence des aspirations des jeunes artistes francophones formés à l'École des Beaux-Arts de Montréal et à l'École du Meuble.

À l'origine et, peu après, à la tête de ce mouvement, on trouve deux professeurs : Alfred Pellán (né en 1906), à l'École des Beaux-Arts, et Paul-Émile Borduas (1905-1960), à l'École du Meuble. Pellán était revenu à l'enseignement après quatorze années passées à Paris. L'invasion allemande l'avait obligé à rentrer au Canada au début de 1940. Presque immédiatement après son arrivée, il avait droit à une grande rétrospective au Musée du Québec, puis à Montréal, aux mois de juin et d'octobre respectivement. L'éclectisme parisien de Pellán trouva un appui solide au sein de la SAC, et ses abstractions surréalistes qui l'apparentent à Miro semblaient, en particulier, tout à fait à leur place sur le terrain préparé, avec beaucoup de soin, par Lyman et ses associés.

Borduas avait, lui aussi, étudié à Paris. Mais, alors que Pellán avait adopté

un mode de vie fondamentalement étranger, fréquentant les cafés parisiens, l'expérience qu'acquies Borduas, en 1929, comme étudiant dans les ateliers d'art sacré de Maurice Denis, le confirma dans la voie conservatrice qu'il avait suivie pendant huit ans. À l'âge de seize ans, il avait été apprenti d'Ozias Leduc (1864-1955), remarquable décorateur d'église et, pendant ses heures de loisir, peintre symboliste et poète. Les sentiments que Leduc vouait à son art, en lequel il voyait une vocation, poussèrent Borduas à demeurer un peintre religieux pendant près de vingt ans, avant que ce genre n'eût disparu littéralement au Québec.

À la même époque, les structures de base d'une culture laïque s'édifiaient lentement mais sûrement chez les francophones du Québec. À l'appui de ce mouvement, il y avait, d'une part, un réseau conservateur mais à larges assises, formé d'écoles d'art subventionnées par l'État et créé au début des années vingt et, d'autre part, le Musée du Québec établi en 1933 à Québec. À la fin des années trente, à Montréal, l'École du Meuble avait attiré un personnel enseignant plus ouvert aux influences extérieures que celui de l'École des Beaux-Arts, et c'est en se joignant à la première, en 1937, que Borduas commença à élargir ses horizons. Ses collègues l'encouragèrent à s'intégrer au monde artistique montréalais, et quand la SAC fut fondée, il en assumait la vice-présidence. Lorsque, en 1940, Pellan exposa les toiles qu'il rapportait de France, Borduas était techniquement et intellectuellement prêt à y répondre, ce qu'il fit, avec une vigueur qui devait avoir des répercussions bien au-delà des cercles artistiques.

Le modernisme à Vancouver

Le modernisme arriva en Colombie-Britannique, sur la côte ouest, dès 1912, mais ce fut un faux départ. Cette année-là, Emily Carr (1871-1945) exposait à Vancouver — ville fondée à peine vingt-cinq ans plus tôt — des toiles peintes à la manière fauviste qu'elle avait exécutées pendant ses études en France l'année précédente. Au mois d'avril suivant, une exposition de scènes de la vie indienne locale, où l'on découvrait la même hardiesse de coloris et la même facture à traits larges, fut accueillie avec un certain intérêt, mais donna lieu à des critiques négatives. Carr affirma plus tard que cela lui valut d'être exclue du petit cercle artistique local (gravitant autour de la *British Columbia Society of Fine Arts*, fondée en 1909), ce qui l'amena à retourner dans sa ville natale, Victoria, où, pour ainsi dire, elle cessa de peindre.

Fred Varley, du Groupe des Sept, contribua à la ranimation de l'intérêt envers le modernisme quand, venu de Toronto, il s'installa à Vancouver en 1926 afin d'enseigner à l'école des Beaux-Arts qu'on venait d'y créer. L'année suivante, Emily Carr fut invitée à présenter ses premiers tableaux à Ottawa (puis à Toronto et à Montréal) dans le cadre d'une exposition de l'art indien et de l'art blanc de la côte ouest, organisée par la Galerie nationale du Canada. Elle

se rendit à l'Est pour le vernissage, à la fin de 1927, et rencontra à Toronto quelques membres du Groupe des Sept. Profondément touchée, elle retourna à Victoria, décidée à se remettre à peindre. Elle avait cinquante-sept ans. Elle abandonna bientôt les thèmes illustrant la vie des Indiens et, encouragée en particulier par Harris, elle parvint avec succès à rendre la luxuriance et la puissance des forêts pluviales de la Colombie-Britannique.

C'est autour de Varley et d'un de ses associés de la *Vancouver School of Art and Design*, Jock Macdonald (1897-1960), né en Écosse et designer de formation, que s'est constitué l'actif milieu artistique qui a survécu jusqu'à aujourd'hui. On y préférait le paysage, comme il fallait s'y attendre, et presque tous les peintres sérieux appartenaient au CGP. Macdonald, toutefois, commença ses expériences dans l'abstraction dès 1934, ce à quoi l'encouragea Lawren Harris après son établissement à Vancouver, en 1940, car lui-même s'était orienté vers ce style aux alentours de 1935. Harris cherchait à exprimer une certaine spiritualité — il était théosophe — et fit découvrir à Macdonald les écrits de Kandinsky. Macdonald commença également à lire les surréalistes et, en même temps que Borduas à Montréal, il se mit à expérimenter la peinture automatique. Ayant quitté Vancouver en 1946, il alla enseigner à Calgary, puis, l'année suivante, à Toronto où sa façon de peindre et son enseignement passionné ranimèrent des ardeurs que le CGP semblait avoir étouffées.

Partie 2 — La peinture au Canada depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale

Au cours des années trente, les arts visuels au Canada étaient au plus bas degré de la fortune. S'accommodant tant bien que mal d'un intérêt restreint et timide de la part du public et d'un appui limité et modeste de la part du secteur privé, les initiatives axées sur l'échange de vues, la stimulation du débat et, partant, l'opposition au statu quo sont venues principalement de groupes artistiques minuscules, isolés et éparpillés aux quatre coins du pays. La percée moderniste des années quarante a été l'œuvre des artistes francophones de Montréal. Ces derniers imprimèrent à l'art du Québec une direction culturelle et esthétique qui était incompatible avec les conceptions artistiques et les intentions du CGP.

Directions antagonistes

L'initiative de John Lyman, notamment la formation de la Société d'art contemporain, a joué un rôle vital dans la cristallisation des tendances à Montréal, mais cette cristallisation n'a pas tardé à céder devant les directions antagonistes : dans sa synthèse du surréalisme et du cubisme parisiens, Pellan dépassait de beaucoup l'affiliation de Lyman avec l'École de Paris, et Borduas a commencé au début des années quarante à prendre des positions théoriques et pratiques plus radicales. Pellan estimait que les artistes canadiens devaient d'abord acquérir ce qui était déjà établi en Europe; il préconisait le rattrapage du retard. Borduas, par contre — profondément impressionné par le surréalisme d'André Breton — préconisait une réaction directe et autonome au contexte culturel immédiat.

La dispute entre Pellan et Borduas — conflit de personnalités et de principes — polarise l'avant-garde, causant la perte de la Société d'art contemporain, et se traduit par la constitution de deux groupes : les *Automatistes* de Borduas et le *Prisme d'yeux* de Pellan. Borduas déclare : « Pellan a rejeté complètement le surréalisme qui a été pour nous la grande découverte » (1943), tandis que le *Prisme d'yeux*, dans une déclaration publique, critique les *Automatistes* en disant : « nous aspirons à une peinture libre de toute contrainte temporelle et géographique, et de toute idéologie restrictive... » (1948). En 1943, à l'occasion de l'exposition *Les Sagittaires* organisée par de jeunes artistes qui étaient, pour la plupart, des disciples ou des associés de Borduas, les *Automatistes* s'unissent. Au milieu des années quarante, les membres du

noyau dirigé par Borduas, dont Fernand Leduc (né en 1916) et Jean-Paul Riopelle (né en 1923), commencent à exposer ensemble leurs œuvres abstraites surréalistes. En 1947, un critique les appelle *automatistes*. À la suite de l'installation de Riopelle et de Leduc à Paris, en 1946 et 1947 respectivement, les liens unissant le groupe aux surréalistes français se sont resserrés.

L'année 1948 marqua l'apogée du mouvement des *Automatistes* avec la publication d'un essai dont l'article central était « Le refus global » de Borduas. Cet essai donna lieu à des débats animés, voire acerbes, non seulement dans les milieux artistiques mais encore dans les cercles intellectuels et politiques. Il cristallisait les tiraillements complexes auxquels la société québécoise était en proie : tiraillements entre le gouvernement provincial autoritaire de Maurice Duplessis, le clergé qui régissait le monde de l'éducation et de la pensée, le mouvement favorable à la réforme de l'administration centrale et l'attrance que l'on ressentait face au nationalisme québécois. Malgré les tentatives réitérées de Borduas pour préciser que son appel visait la révolution spirituelle et non l'intervention politique directe, beaucoup de lecteurs virent dans l'ouvrage une incitation à la lutte contre les institutions politiques et religieuses du Québec. « La religion du Christ, écrivait Borduas, a dominé l'univers. Voyez ce qu'elle devient : les croyances sœurs s'exploitent les unes les autres. » Il disait également : « Notre devoir est simple : rompre définitivement avec toutes les conventions de la société et avec son esprit utilitaire. »

Le résultat ne se fait pas attendre : Borduas est relevé de ses fonctions à l'École du Meuble. De plus, non seulement il rencontre une opposition de la part du *Prisme d'yeux* et des membres de la SAC, mais il ne tarde pas à constater des divergences d'opinion chez ses *Automatistes* à propos de leur interprétation du surréalisme et à propos de leur conception des rapports existant entre les mouvements de Montréal et de Paris. Durant tous ces événements, sa renommée de peintre continue de monter mais sa situation personnelle devient si intolérable qu'il décide, en 1953, de s'imposer une période d'exil. Il passe quelque temps à New York puis, en 1955, s'installe définitivement à Paris où il meurt en 1960. Ses dernières œuvres, influencées par son contact avec l'expressionnisme abstrait des peintres de New York, passent d'une illusion surréaliste de l'espace à une structure plus plastique, plus colorée et plus évidente.

C'est là la nouvelle tendance que l'on observait dans l'art montréalais au cours des années cinquante : il s'agissait, entre autres, d'une approche axée sur les préoccupations formelles, dont les racines remontaient au Russe Kazimir Malevich (1878-1935) et au Hollandais Piet Mondrian (1872-1944). Le jeune critique et peintre Rodolphe de Repentigny (1926-1959) qui, avec trois autres artistes, créa en 1954 le groupe des *Plasticiens* se fit l'écho de ces préoccupations. Toutefois, les travaux de ce groupe ont été immédiatement surpassés

par les œuvres, d'une conception beaucoup plus rigoureuse, d'autres peintres, de Fernand Leduc en particulier qui, de 1953 à 1959, vécut à nouveau à Montréal, et de deux autres très jeunes artistes, Guido Molinari (né en 1933) et Claude Tousignant (né en 1932) dont les toiles se caractérisaient par une abstraction vive et intransigeante et des couleurs fortes et saturées.

Il est vrai que le radicalisme de la peinture montréalaise, jusqu'aux années soixante, était marqué par l'abstraction vive, mais ce n'était là que l'un des aspects de la réalité québécoise dans le monde pictural. Pellan, qui s'est installé à Québec, continua à jouir d'une grande renommée, à l'instar d'autres membres du groupe *Prisme d'yeux*, notamment Goodridge Roberts et Jacques de Tonnancour (né en 1917). Riopelle s'est installé définitivement en France et devint l'un des premiers artistes canadiens modernes à jouir d'une grande réputation en Europe et aux États-Unis. Indifférent aux débats et aux mouvements montréalais, se tient Jean-Paul Lemieux (né en 1904), doyen de la peinture au Québec, dont les paysages et les personnages symbolisent la vie et les traditions du Québec rural.

Le Groupe des Onze (Painters Eleven)

Si l'on en juge par l'émergence d'une opposition active au statu quo, la situation à Toronto, au cours des années quarante et cinquante était analogue à celle qui régnait à Montréal; toutefois les conceptions et les œuvres qui virent le jour dans ce climat d'opposition étaient nettement différentes. L'influence exercée par le Groupe des Sept, le GCP et l'*Ontario Society of Artists* sur le goût du public et la sélection des œuvres présentées dans les expositions persistait. La réaction contre cet état de fait se concentra autour d'expositions indépendantes, se manifestant pleinement en 1953 lorsque William Ronald (né en 1926) organisa une exposition avec six autres artistes dans les locaux de la compagnie Robert Simpson. Les sept artistes décidèrent de collaborer à d'autres expositions et, en novembre 1953, par suite de l'adhésion de quatre autres artistes, se constituèrent en « Groupe des Onze ». Ce groupe, qui a organisé régulièrement des expositions entre 1954 et 1960, comprenait des artistes établis, tels Jock Macdonald et Jack Bush (1909-1977) et des jeunes peintres tels que Oscar Cahèn (1916-1956), William Ronald et Harold Town (né en 1924). Dans ses déclarations, il rejetait le dirigisme en matière de conception artistique ou de style : « Nous ne proposons pas un manifeste historique... Il y a peu de points communs dans l'esprit d'opposition qui nous unit. Mais nous partageons un intérêt profond pour les conséquences de notre liberté totale. » (1954)

Les divergences, au demeurant nombreuses, qui caractérisaient le groupe ont probablement fait que ses attaques contre les remparts du conservatisme ont attiré plus rapidement l'attention que s'il avait été uni. L'intérêt de ses membres, notamment des plus jeunes, pour l'expressionnisme abstrait de New York

était évident; aussi, participèrent-ils en 1956 à l'exposition organisée à New York par les artistes abstraits américains. Toutefois, le contact établi avec New York provoqua des dissensions au sein du groupe et eut des répercussions importantes sur les cercles artistiques de Toronto au cours des années cinquante et soixante. Le conflit se déclencha en 1957 lorsque Ronald, qui habitait alors New York, invita le critique Clement Greenberg à visiter les studios des artistes. Harold Town et Walter Yarwood s'y opposèrent, et les effets de cette visite sur les autres artistes furent limités ou négligeables, Bush faisant toutefois exception : sa rencontre avec Greenberg fut le point de départ d'une longue amitié.

La percée réalisée collectivement et individuellement par le « Groupe des Onze » a eu une influence inestimable sur la vie des arts à Toronto. Elle allait de pair avec la naissance d'un climat progressif et l'accroissement de l'intérêt du public envers un art novateur. C'est ainsi que, malgré la résistance des institutions publiques, le mouvement bénéficia de l'impulsion que lui donnèrent un certain nombre de galeries privées qui exposaient des œuvres d'art contemporain : les galeries Park, Contemporary Art, Greenwich (devenue Isaacs), Here and Now et, au cours des années soixante, les galeries Mirvish et Carmen Lamanna. Vers la fin des années cinquante, des artistes un peu plus jeunes que les membres du « Groupe des Onze » commencèrent à exposer. Parmi les plus importants de ces artistes, certains se sont associés avec la galerie Isaacs, notamment Michael Snow (né en 1929), Joyce Wieland (née en 1931), Graham Coughtry (né en 1931), Gordon Rayner (né en 1935), John Meredith (né en 1933) et Dennis Burton (né en 1933).

Les artistes de l'Est

L'isolement, qui a caractérisé Montréal et Toronto au cours des années trente et quarante, était encore plus marqué dans les Maritimes et l'Ouest. Les deux artistes les plus originaux de l'Est, Jack Humphrey (1901-1967) et Miller Brittain (1912-1968) vivaient à Saint-Jean (Nouveau-Brunswick). Ils avaient reçu leur formation aux États-Unis et étaient membres de la SAC. Leurs travaux s'inspiraient essentiellement de leurs milieux immédiats, la perspective dans laquelle Brittain voyait la vie quotidienne étant influencée par Reginald Marsh et Raphael Soyer, peintres originaires des États-Unis. En 1945, Brittain fut nommé artiste de guerre. Le programme des artistes de guerre, auquel participaient des artistes de toutes les régions du pays, s'avéra particulièrement important pour les jeunes peintres. Parmi ces derniers, quatre ont influencé fortement l'évolution de l'art dans l'Est; il s'agit de Lawren P. Harris (né en 1910), d'Alex Colville (né en 1920), de Bruno Bobak (né en 1923) et de Molly Lamb Bobak (née en 1923). Alex Colville a enseigné de 1946 à 1963 à l'Université Mount Allison, à Sackville (Nouveau-Brunswick), puis s'est installé en 1971 à Wolfville (Nouvelle-Écosse). Il est devenu l'un des artistes canadiens les plus renommés

et les mieux appréciés dans son pays et en Europe. De l'avis d'un critique londonien, « c'est peut-être le plus illustre peintre réaliste de l'hémisphère occidental ». Ses œuvres et son enseignement ont joué un rôle primordial dans l'évolution d'autres artistes, dont Christopher Pratt et Mary Pratt (nés tous deux en 1935) qui firent leurs études à l'Université Mount Allison. Plus récemment, les événements les plus notoires dans la vie des arts de l'est du Canada se sont déroulés au *Nova Scotia College of Art and Design*, à Halifax. Depuis 1967, date à laquelle sa direction fut confiée à Garry Neill Kennedy (né en 1935), ce collège s'est distingué par la qualité des travaux d'avant-garde qu'y ont réalisés ses enseignants et étudiants et par la tribune libre qu'il offre aux artistes et aux critiques du Canada, des États-Unis et d'Europe.

Les artistes de l'Ouest

D'une façon générale, contrairement à ce qui s'est passé dans l'Est (et malgré des débuts aussi malheureux), la peinture a progressé dans l'Ouest à un rythme relativement rapide et soutenu. Étant donné l'absence, jusqu'à ces dernières années, de cercles artistiques à proprement parler, les écoles des beaux-arts de la région ont joué un rôle prédominant. La *Vancouver School of Art* a dû s'accommoder de la perte de deux grandes figures : Fred Varley qui s'est installé à Ottawa en 1936, et Jock Macdonald qui s'est installé à Calgary en 1946, puis à Toronto, un an après, en vue d'enseigner à l'OCA. Pour combler ce vide, elle fit appel à Jack Shadbolt (né en 1909) et à B.C. Binning (1909-1976). Shadbolt y a enseigné de 1938 à 1966 (à l'exception de la période où il fut sous les drapeaux) et Binning, influencé par le purisme d'Amédée Ozenfant, y a enseigné de 1934 à 1949 avant d'être engagé à l'Université de la Colombie-Britannique. Grâce à ses travaux, à son enseignement et à sa participation active à la vie de la communauté, Shadbolt a été la figure de proue du mouvement artistique sur la côte ouest. Explorant toute une gamme de conceptions modernistes, ainsi que la subtilité et le mysticisme de l'art des Indiens de la côte nord-ouest, il a exprimé une « vision lyrique » de la splendeur des paysages de la côte ouest. Thème majeur de la plupart des œuvres d'art de la côte ouest, le paysage a fait l'objet d'une grande variété d'approches préconisées par des artistes tels que E.J. Hughes (né en 1913), Toni Onley (né en 1928), Gordon Smith (né en 1919) et Takao Tanabe (né en 1926) qui dirige, depuis 1973, le département de la peinture à l'École des beaux-arts de Banff (Alberta).

Jock Macdonald est entré en contact avec la petite équipe d'artistes qui constituaient le « Groupe de Calgary » à l'occasion d'un bref séjour dans cette ville. Le chef de file de ce groupe était Maxwell Bates (1906-1980), architecte et peintre profondément influencé par les expressionnistes allemands, notamment par Max Bechmann avec qui il avait travaillé à New York.

Dans les Prairies, au cours des années cinquante et soixante, on doit les réalisations les plus remarquables à l'école des beaux-arts du *Regina College* (devenu depuis l'Université de la Saskatchewan à Regina) et aux ateliers d'Emma Lake, en Saskatchewan également. Les années cinquante ont en effet été marquées par la formation, à Regina, d'un groupe de jeunes artistes, composé de Kenneth Lochhead (né en 1926), d'Arthur Mackay (né en 1926), de Roy Kiyooka (né en 1926), de Ted Godwin (né en 1933), de Ronald Bloore (né en 1925) — directeur de la Norman MacKenzie Art Gallery — et de Douglas Morton (né en 1926). Lochhead propose que l'on donne plus d'envergure au cours d'été des ateliers d'Emma Lake (institué en 1936) en organisant, dans le cadre de ce cours, un atelier de peinture dont la direction serait confiée à un artiste reconnu. Shadbolt dirige le premier atelier, en 1955, et Joseph Plaskett (né en 1918) dirige le second. En 1957, on invite Will Barnet, ouvrant ainsi la voie aux artistes non canadiens. En 1959, l'invitation est adressée à Barnett Newman et, au début des années soixante, à Clement Greenberg, à Kenneth Noland et à Jules Olitski.

Les premiers ateliers ont permis aux artistes de la région d'être au fait des événements relatifs aux principaux centres artistiques. Les ateliers des années soixante, qui ont établi des liens avec la peinture et la sculpture formalistes des États-Unis, ont exercé sur les milieux artistiques des Prairies une influence importante dont les effets continuent à se propager, notamment à Saskatoon et à Edmonton.

Le groupe de Regina surgit sur la scène nationale en 1960, à l'occasion d'une exposition parrainée par la galerie d'art Norman MacKenzie, organisée par Bloore et présentant, outre ses propres œuvres, celles de Lochhead, de MacKay, de Godwin, de Morton et d'un architecte de Regina, Clifford Wiens. (Kiyooka avait quitté Regina pour Vancouver en 1959). L'exposition a été inaugurée en 1961 par la Galerie nationale, sous le titre *Cinq peintres de Regina* (Wiens n'y participant pas). Elle a beaucoup contribué à mettre en vedette un groupe fort actif d'artistes abstraits qui, originaires des Prairies, n'en étaient pas moins marqués par l'art nouveau venu de New York. Par ailleurs, elle a attiré l'attention du public sur les ateliers d'Emma Lake. Au cours des années soixante, à la suite du départ de Lochhead, Bloore et Morton, la communauté artistique de Saskatoon repartit sur une nouvelle lancée grâce aux paysagistes Ernest Lindner (né en 1897), Wyona Mulcaster (née en 1915), Dorothy Knowles (née en 1927) et Reta Cowley (née en 1910), ainsi qu'aux peintres abstraits William Pehudoff (né en 1919) et Otto Rogers (né en 1935) dont les œuvres témoignent d'un intérêt profond pour les paysages.

La peinture abstraite

Au cours des années soixante, les œuvres de Molinari, de Claude Tousignant, de Rita Letendre (née en 1928), d'Ulysse Comtois (né en 1931) et d'autres artistes se caractérisaient sans conteste par cette abstraction empreinte de rigueur qui avait fait son apparition dans la peinture montréalaise vers la fin des années cinquante. Les œuvres de Jean McEwen (née en 1923), quant à elles, demeuraient plus figuratives et nettement agencées. Enfin, les réalisations de deux artistes notables ont marqué ces années : celles d'Yves Gaucher (né en 1934) — d'abord artiste-graveur puis, à partir de 1964, peintre de toiles abstraites de grandes dimensions — et de Charles Gagnon (né en 1934) qui, peintre, photographe, cinéaste, se distinguait par son aptitude à juger des procédés de peinture et du contenu des œuvres d'art. Vers la fin des années soixante, une jeune génération commence à briguer les positions occupées par ses aînés, en associant au contexte local la contestation provoquée par l'art conceptuel. Tandis que certains artistes, dont Christian Knudsen (né en 1945) et Leopold Plotek (né en 1948) continuent à peindre, d'autres recourent à une variété de formes d'art. Des artistes tels que William Vazan (né en 1933), Suzy Lake (née en 1947), Pierre Boogaerts (né en 1946) et Serge Tousignant (né en 1942) se consacrent à l'art cinématique tandis que Betty Goodwin (née en 1923), Irene Whittome (née en 1942), Roland Poulin (né en 1940), Claude Mongrain (né en 1948), et d'autres, s'adonnent à la sculpture ou réalisent des montages.

On observe une évolution analogue à Toronto. Au cours des années soixante, la peinture expressionniste et souvent figurative de Town, de Ronald et du Groupe Isaacs demeurait en tête de file et gagnait du terrain grâce aux abstractions paysagistes de Gershon Iskowitz (né en 1921), à l'iconographie personnelle de Niverville (né en 1933), ainsi qu'aux peintures religieuses et à la vision personnelle des paysages canadiens de William Kurelek (1927-1977). D'autres peintres abstraits, dont David Bolduc (né en 1945), John MacGregor (né en 1944), Alex Cameron (né en 1947), Paul Fournier (né en 1939) et Joseph Drapell (né en 1940), ont commencé à se faire un nom vers la fin des années soixante et au début des années soixante-dix.

Toutefois, le rejet de la peinture au sens étroit du mot était déjà apparent, notamment dans les films, sculptures et photographies de Michael Snow et dans les œuvres de Joyce Wieland et de Les Levine (né en 1935), artiste irlandais qui a travaillé à Toronto de 1958 à 1964. On remarquait également, surtout à Vancouver et à Toronto, l'apparition de l'art des communications — préconisé par des artistes tels que Iain Baxter et Michael Morris —, de l'art gestuel et de la performance sur bande vidéo.

Autres formes d'art

Bien que la peinture soit restée, au cours des années soixante-dix, la principale forme d'expression de beaucoup d'artistes, ce sont d'autres formes d'art qui ont donné naissance aux innovations les plus audacieuses : citons pour exemple celles de General Idea, groupe de trois artistes formé en 1968; les montages de Ian Carr-Harris (né en 1941), de Noel Harding (né en 1945) et de John Massey (né en 1950); les sculptures de Colette Whiten (née en 1945) et de Robin Collyer (né en 1949); les bandes vidéo de Colin Campbell (né en 1942) et de Lisa Steele (née en 1947); et l'art gestuel de Max Dean (né en 1949) et d'Elizabeth Chitty (née en 1953). Ces nouvelles orientations apparurent, pour la plupart, à l'extérieur des musées publics et des galeries d'art privées, autrement dit dans des locaux appartenant aux artistes (galeries auxiliaires ou parallèles). En fait, au cours des années soixante-dix, les lieux de ce genre formaient un réseau s'étendant à toutes les régions du pays.

Au cours des années soixante, London (Ontario) est devenu un important centre artistique, mais son activité créatrice était étroitement liée au contexte et aux possibilités d'exposition qu'offrait Toronto. L'exposition de 1968, *The Heart of London*, fut la révélation par excellence de cette activité. Elle comportait, entre autres, des œuvres de Jack Chambers (1931-1978), Greg Curnoe (né en 1936), John Boyle (né en 1941), David Rabinowitch (né en 1943), Royden Rabinowitch (né en 1943), Tony Urquhart (né en 1934), Murray Favro (né en 1940) et Ron Martin (né en 1943), qui ont joué tous un rôle déterminant dans l'évolution de l'art canadien à ses débuts. Il faut rappeler que c'est à Chambers, peintre réaliste aux qualités uniques, que l'on doit la création, en 1967, de la Canadian Artists Representation, initiative qui a pris une envergure nationale et qui avait pour but de faire respecter le statut des artistes professionnels et d'établir un barème pour les droits d'exposition et de reproduction des œuvres d'art. En 1969, Paterson Ewen a quitté Montréal pour s'installer à London. C'est dans cette ville qu'il a peint les principaux paysages qui lui ont valu sa réputation actuelle.

Le Conseil des arts du Canada

Le dynamisme dont on a été témoin dans les différentes régions au cours des années soixante-dix continue de caractériser les arts visuels des années quatre-vingts. Le nombre d'artistes actifs, les profits tirés des expositions et des publications spécialisées et, malgré un marché encore hésitant, le nombre de galeries privées consacrées à l'art contemporain ne cessent d'augmenter. Le Conseil des arts du Canada a joué un rôle de premier plan dans cette évolution. Fondé en 1957 et ayant pour mission de promouvoir les arts sous toutes leurs formes, cet organisme fédéral a exercé une influence considé-

nable sur les arts visuels, que l'on considère les subventions accordées aux établissements publics, aux galeries administrées par les artistes ou aux artistes eux-mêmes, ou encore, la création, en 1972, de la Banque d'œuvres d'art. Les répercussions défavorables des contraintes budgétaires dont le conseil fait l'objet depuis la fin des années soixante-dix sont légion et mettent en danger les progrès réalisés au fil des trente années écoulées sur le plan de l'acquisition d'une identité culturelle et de la qualité de notre production artistique.

L'activité grandissante dont témoignent les centres importants se traduit par une grande richesse des préoccupations artistiques. Il n'est plus possible, comme par le passé, de dire d'un groupe d'artistes donné, dans un endroit donné, qu'il est le chef de file de telle ou telle école d'art nouveau. Parallèlement à tout cela, on est frappé par la confiance en soi qui caractérise dorénavant les Canadiens, leur façon plus nuancée d'établir des rapports entre l'évolution de la peinture sur le plan international et sur le plan régional. La tendance observée, depuis peu, chez tant de jeunes artistes de Montréal, de Vancouver et de Toronto à revenir à la peinture figurative ou imagée peut être comparée à des tendances analogues dans l'art européen ou américain. Mais si elle pouvait être décrite auparavant, de façon simpliste, comme une simple réaction imitative, elle exige désormais que l'on prête plus d'attention au contexte local, présent et passé, qui l'a engendrée. Il est évident, par exemple, que la peinture figurative actuelle est issue des œuvres réalisées vers la fin des années soixante dans le domaine des bandes vidéo, de l'art gestuel et des montages artistiques, étant entendu que la contribution des artistes canadiens au développement de ces secteurs a été importante et universellement reconnue.

L'art canadien demeure aussi difficile à définir que l'identité canadienne, œuvre de forces évolutives, politiques et économiques nées de la complexité des tendances régionales. Ce que nous devons, et, incontestablement, pouvons faire maintenant, c'est évaluer notre culture en fonction de notre histoire unique, une histoire politique et sociale qui a soustrait une nation aux ambitions des colonisateurs européens pour la transformer en un complexe dynamique fait, à la fois, d'un sentiment d'indépendance et de dépendance, et de différences régionales. La vigueur qui s'est manifestée dans les beaux-arts au cours des quarante dernières années n'est que le reflet vivant du besoin de faire connaître cette transformation.

LIBRARY E A/BIBLIOTHEQUE A E



3 5036 20075017 5





Affaires extérieures
Canada

External Affairs
Canada