



**L'exposition *Le développement de la peinture au Canada (1945)*  
ou la démonstration de l'unité des peuples fondateurs**  
**The Exhibition *The Development of Painting in Canada (1945)*  
or the Demonstration of the Unity of the Founding Peoples**

Laurier Lacroix

Number 74, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077579ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1077579ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (print)

1920-437X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lacroix, L. (2020). L'exposition *Le développement de la peinture au Canada (1945)* ou la démonstration de l'unité des peuples fondateurs. *Les Cahiers des Dix*, (74), 219–248. <https://doi.org/10.7202/1077579ar>

Article abstract

In the eight months, between May 1944 and January 1945, Canada's four major art museums brought together their resources to produce the first comprehensive exhibition of the history of painting in Canada. *The Development of Painting in Canada 1665-1945* succeeded by grouping together nearly 200 paintings which displayed a continuous reading of the production of more than 150 artists arranged by chronological periods, styles and pictorial genres. Given the political context, the result led to an ideological reading of the project, interpreted as a manifestation of the symbiosis between the two founding nations of Canada capable of developing a common culture.

# L'exposition *Le développement de la peinture au Canada (1945)* ou la démonstration de l'unité des peuples fondateurs<sup>1</sup>

LAURIER LACROIX

À Jean Trudel

**L**e récit de l'histoire de l'art se constitue à partir de deux lieux, celui du musée et celui de la recherche indépendante ou universitaire<sup>2</sup>. Au Canada et au Québec, les deux domaines évoluent lentement et parallèlement avec des acteurs qui passent d'un secteur à l'autre, mais y tiennent des propos et y mènent des travaux différents selon l'espace qu'ils occupent. En effet, chaque institution impose ses règles et ses contraintes dont les intervenants tiennent

1. Je remercie Nathalie Thibault (MNBAQ) et Danielle Blanchette (MBAM) ainsi que Christine Boyanoski et Guillaume Savard de leur précieuse collaboration dans la préparation de cet article. En raison de la pandémie, il ne m'a pas été possible de consulter les archives du Musée des beaux-arts du Canada.
2. Charles W. HAXTHAUSEN [dir.], *The Two Art Histories*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, Yale University Press, 2002 ; Johanne LAMOUREUX, *Profession, historienne de l'art*, Presses de l'Université de Montréal, 2007.

compte<sup>3</sup>. Alors que le travail de l'historien/conservateur de musée s'organise autour des exigences des collections dont il est responsable et des expositions qu'il prépare, l'historien/professeur et chercheur a plus de liberté dans le choix de son sujet d'étude, tout en s'attachant aux méthodes induites par les enjeux théoriques dominants.

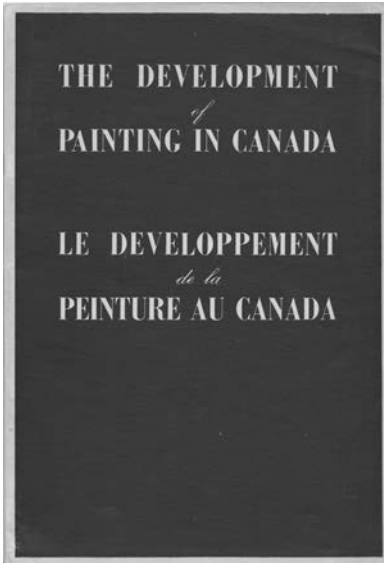


Figure 1. Page couverture du catalogue.

L'exposition *Le développement de la peinture au Canada 1665-1945* offre un cas de figure important comme moment de cristallisation d'une histoire de l'art en train de se constituer dans le milieu muséal et alors inexistante dans les cercles académiques (fig. 1). En effet, on avait vu paraître au cours des décennies précédentes un certain nombre d'ouvrages de synthèse et de monographies qui constituaient autant de jalons d'une histoire en devenir, histoire dont le Québec est quasi absent<sup>4</sup>. Ces récits narrés depuis Toronto démontrent l'importance du Groupe des Sept comme point culminant de cette chronique.

3. Pour l'historiographie de l'histoire de l'art au Canada voir Laurier LACROIX, « L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique », *Perspective, la revue de l'INHA*, 20, 3 (automne 2008), p. 476-500 ; « Writing Art History in the Twentieth Century », dans Anne WHITELAW, Brian FOSS, Sandra PAIKOWSKY [dir.], *The Visual Arts in Canada : The Twentieth Century*, Don Mills, Oxford University Press, 2010, p. 413-423. Les musées constituent depuis les quarante dernières années les principaux éditeurs en histoire de l'art du Québec. Les maisons d'édition hésitent à investir dans une publication coûteuse en raison des frais de reproduction des œuvres d'art et du marché limité. Les universitaires et les chercheurs indépendants doivent trouver accueil auprès de quelques revues spécialisées.
4. Par exemple, Edmund MORRIS, *Art in Canada the Early Painters*, Toronto, 1911 ; Newton MCTAVISH, *The Fine Arts in Canada*, Toronto, MacMillan, 1925 ; Graham McINNIS, *A Short History of Canadian Art*, Toronto, Macmillan, 1939, et William COLGATE, *Canadian Art : It's Origin & Development*, Toronto, Ryerson Press, 1943.

Au Québec, des articles parus dans les quotidiens et quelques monographies constituent les maillons d'une histoire de l'art à laquelle Gérard Morisset, le premier, fournit une interprétation avec ses ouvrages *Peintres et tableaux* (2 vol. en 1936 et 1937) et *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France* (1941), publiés à compte d'auteur<sup>5</sup>. L'on mesure mal l'impact de ces connaissances sur le public. Il est certain que les travaux de Morisset qui, depuis 1937, dirige l'Inventaire des œuvres d'art, fournissent un bassin d'informations sur la nature et la localisation des œuvres. Que ce soit en anglais ou en français, les publications sont principalement à caractère monographique, chaque communauté célébrant ses propres héros.

En 1945, l'exposition *Le développement de la peinture au Canada* permet de mettre en images les connaissances accumulées au Québec et au Canada. La réunion d'œuvres datant du XVII<sup>e</sup> siècle à 1944 est un phénomène sans précédent. Les résultats de cette réalisation peuvent être qualifiés de surréalistes – mouvement en vigueur au pays au cours des années 1940 – en raison des exploits réussis par les organisateurs pour concevoir et organiser en moins de huit mois, avec la collaboration de dizaines de prêteurs, cette exposition itinérante et le catalogue bilingue qui l'accompagne. L'exposition fournit un point tournant dans l'historiographie et la muséologie canadiennes car, pour la première fois, quatre musées d'art importants mettent en commun leurs ressources en vue de réaliser et présenter une histoire visuelle de la peinture au Canada accordant une place à l'art au Québec avant 1840.

La pratique de la peinture au Canada jouit d'un essor depuis le début des années 1920. L'on connaît l'impact de la formation à l'école de l'Art Association of Montreal (AAM) et aux Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal et le rôle structurant des regroupements d'artistes, tels l'Ontario Society of Artists, l'Académie royale des arts du Canada

---

5. L. LACROIX, « La place de Gérard Morisset dans l'historiographie de l'art au Canada », *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Ministère des affaires culturelles, Musée du Québec, 1980, p. 131-149.

(ARAC), le Groupe des Sept de Toronto et le groupe de Beaver Hall à Montréal. Ce regain est appuyé par les musées. L'AAM, par exemple, expose annuellement la production récente des artistes montréalais et canadiens lors des *Spring Exhibitions*.

Il existe déjà, par le biais des expositions annuelles de l'ARAC, une forme de collaboration entre les institutions d'Ottawa, de Toronto et de Montréal. Celles-ci montrent à l'occasion des expositions communes comme la rétrospective James Wilson Morrice présentée en 1937-38. Ce qui est particulier avec cette exposition synthèse, c'est la participation du Musée de la province de Québec (MPQ) qui est invité en octobre 1944 à se joindre aux efforts des trois autres institutions<sup>6</sup>.

La manifestation est organisée dans le contexte des retombées du Canadian Group of Painters (1933), de l'Eastern Group of Painters (1938), de la mise sur pied de la Société d'art contemporain en 1939 et de la Conférence des arts de Kingston en 1941. Les résultats de la recherche et des publications des 50 dernières années, les efforts de collectionnement qui ont cours depuis plus de 60 ans dans les institutions d'Ottawa et de Montréal et d'une vingtaine d'années à Québec et Toronto sont réunis, ainsi que le révèle une bibliographie de cinq pages à la fin du catalogue.

Pour un observateur contemporain, l'exposition *Le développement de la peinture au Canada* permet de prendre le pouls de la muséographie canadienne. Une riche documentation archivistique révèle les étapes de la réalisation, les moyens mis à la disposition des visiteurs : parcours scénographié<sup>7</sup>, panneaux didactiques, catalogue, programmes publics comprenant des conférences, des visites guidées et la présentation de films. L'exposition soulève plusieurs questions concernant l'état de conservation

6. Le directeur de l'AAM ne manque pas alors l'occasion de souligner le faible investissement du gouvernement dans la culture : « We have such a rich government in our province that I was sure Mr. Duplessis would not miss the opportunity of spending something. » Archives du Musée des beaux-arts de Montréal (AMBAM), copie d'une lettre de MARTIN à Baldwin, 26 octobre 1944.

7. Il ne semble subsister aucune photographie de l'installation de ces expositions. Cependant, on conserve le plan d'accrochage à l'AGT.

des tableaux et les attributions des œuvres anciennes qui éclairent le souci des muséologues et historiens d'art face à leur objet d'étude<sup>8</sup>.

## Brève histoire d'une grande exposition

L'organisation d'une exposition constitue une pièce en plusieurs actes avec de multiples jeux de coulisses. Cette manifestation d'envergure organisée en un temps record ne fait pas exception. À l'occasion de cette exposition, les quatre principaux musées, soit l'Art Gallery of Toronto (Musée des beaux-arts de l'Ontario), la Galerie Nationale du Canada (Musée des beaux-arts du Canada), l'Art Association of Montreal (Musée des beaux-arts de Montréal) et le Musée de la province de Québec (Musée national des beaux-arts du Québec) collaborent pour la première fois. Cette entente permet de réunir 198 tableaux impliquant 60 prêteurs qui ont été contactés en moins de quatre mois<sup>9</sup>.

L'initiative de ce travail colossal et prometteur revient au conservateur de l'Art Gallery of Toronto (AGT), Martin Baldwin<sup>10</sup>. Jean Bruchési, sous-secrétaire de la Province, souligne narquoisement

- 
8. Ainsi, le *Portrait de femme* (n° 14) du MBAM est attribué à Louis Dulongpré dans le catalogue. Dans « The Development of Painting in Canada, 1665-1845 », *Canadian Art*, 2, 3 (février-mars 1945), p. 135-136, Marius BARBEAU assure qu'il s'agit d'un tableau d'Antoine Plamondon, alors que Gérard Morisset incline pour Jean-Baptiste Roy-Audy (Archives du Musée national des beaux-arts du Québec [AMNBAQ], copie d'une lettre de RAINVILLE à Baldwin, 20 décembre 1944). Cette dernière opinion est celle désormais retenue.
  9. L'Art Gallery of Toronto complète l'accrochage. « We have included in the exhibition a number of sketches which will not go travelling or appear in the catalogue. » AMNBAQ, lettre de BALDWIN à Rainville, 6 janvier 1945. Comme en fait foi la figure 3, Québec semble avoir procédé de même en ajoutant, entre autres, des portraits de Théophile Hamel.
  10. Architecte de formation, Martin Baldwin (1891-1968) entre à l'emploi de l'Art Gallery of Toronto en décembre 1932 à titre de conservateur. Il devient le directeur de 1948 à 1961. Il contribue à établir la renommée du musée à travers l'Ontario et à le doter de professionnels.

l'initiative lorsqu'il inaugure l'exposition à Montréal: « [...] and Montreal always likes to follow the good example of Toronto<sup>11</sup>. »

Martin Baldwin dispose d'un allié précieux, le directeur de la Galerie nationale du Canada (GNC), Harry Orr McCurry qui appuie sa démarche dès le début en mai 1944<sup>12</sup>. Le conservateur de Toronto a un but précis en proposant cette réunion d'œuvres. Baldwin souhaite choisir des artistes qui sont perçus comme novateurs. Il reconnaît la difficulté de représenter l'art du début de la colonie.

In the selection of the artists I have tried to choose those who either brought new ideas to Canada, or who were quick in taking them up, or who have shown a marked development and change of style during their career. In other words, I am after the importers, the inventors and the responders, rather than the imitators and followers. In the early days, our choice will be largely conditioned by survival and here we must keep our eyes skinned for good things by unknown painters<sup>13</sup>.

Ailleurs, Baldwin ajoute : « I do feel that there are some possibilities of digging up interesting work by unknown painters, both of the French regime and in the hundred years between the conquest and the foundation of the societies<sup>14</sup>. »

Jusqu'alors, selon l'historiographie, la peinture au Canada commençait au XIX<sup>e</sup> siècle avec Paul Kane et Cornelius Krieghoff. L'intégration de la production antérieure à 1840 suggère le passage des dessins des aquarellistes topographes militaires de leur statut de

11. « Art Claimed Sign of Nation's Unity », *The Montreal Gazette*, 12 février 1945.

12. H. O. McCurry (1889-1964) est assistant directeur de la GNC dès 1919 et il succède à Eric Brown, à titre de directeur de 1939 à 1955. Son directorat est marqué par la volonté de faire rayonner le musée par des programmes publics et des expositions itinérantes. Il a favorisé l'achat de plusieurs œuvres importantes de la collection du prince de Lichtenstein, de tableaux de Daumier, de Courbet et de Van Gogh.

13. Archives du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AMBAO), copie d'une lettre de BALDWIN à Gérard Morisset, 28 juin 1944. Dans cette lettre, Baldwin suggère que des reproductions des œuvres étrangères ayant inspiré les artistes canadiens soient également exposées ainsi que des photographies des lieux qui ont inspiré les artistes.

14. AMBAO, copie d'une lettre de BALDWIN à McCurry, 24 juillet 1944.

documents à celui d'œuvres d'art. Les réalisations de ces artistes étaient mieux connues grâce à la publication de A. H. Robson, *Canadian Landscape Painters* (1932), et à la constitution de la collection de William H. Coverdale (Manoir Richelieu). L'acceptation et la reconnaissance de formes d'art au Canada dès le xvii<sup>e</sup> siècle ajoutent à une histoire encore fragmentaire.



Le tableau iconique de l'origine de la peinture canadienne, *La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle-France*, conservé dans la chapelle des Ursulines de Québec est présenté publiquement pour la première fois en 1945.

L'idée d'un développement qui tienne compte des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles est donc au centre de la pensée de Baldwin et de McCurry. Ils estiment que le projet ne peut se réaliser sans la représentation d'artistes actifs en Nouvelle-France. McCurry écrit le 9 mai 1944 : « The chief difficulty I think will be to make a good section of the French regime. We have never been able to dig out anything very important but perhaps with a little more time it can be done<sup>15</sup>. »

15. AMBAO, lettre de McCURRY à Baldwin, 9 mai 1944.



C'est dans cet esprit que Baldwin invite la participation de Paul Rainville<sup>16</sup>, conservateur du Musée de la province de Québec (MPQ), qui s'adjoint la collaboration de Gérard Morisset, directeur de l'Inventaire des œuvres d'art.

We wish to start at the beginning and bring it up to date, écrit Baldwin à Morisset, showing, besides the actual Canadian pictures, the places for which they were designed and the European sources from which they derive. The field, about which least is known up here, is that of the painting in French Canada up to about 1800. Personally, I must confess I know almost nothing about it. I should imagine, if it exists, that it will be portraiture and religious painting<sup>17</sup>.

Le projet de Baldwin est clair : « The exhibition was not designed primarily to show the best work of any given painter, but to illustrate the new things coming to Canada at their earliest appearance<sup>18</sup>. »

Son intention va se transformer sous l'effet des deux institutions qui ont un mandat national, les musées d'Ottawa et de Québec. En effet, ce qui semble au départ être une exposition historique avec un programme à caractère artistique, insistant sur le rôle des influences étrangères, vues dans un esprit novateur et moderniste, va se modifier, du moins dans l'esprit de certains organisateurs, en célébration de l'unité nationale par le parcours continu démontré par le choix des œuvres<sup>19</sup>.

16. Paul Rainville (1887-1952) devient en 1931 conservateur adjoint puis, en 1941, conservateur, au MPQ alors qu'il succède à Pierre-Georges Roy. Il est le beau-frère d'Athanase David. Il rédige les premiers inventaires de la collection nationale et est responsable des accrochages de la collection et du choix des expositions temporaires. Il favorise la création de l'Association des musées canadiens.

17. AMBAO, copie d'une lettre de BALDWIN à Morisset, 8 mai 1944.

18. AMBAO, brouillon d'une lettre de BALDWIN en réponse à William Colgate, n.d. Voir note 27.

19. « The [Exhibition] Committee [de l'AAM] thought it would be wise to find out whether this Province was sufficiently represented to be of interest to the local people, before they come to any definitive decision. » AMBAM, copie d'une lettre de MARTIN à Baldwin, 30 octobre 1944.

Comme le remarque Baldwin, il n'existe pas de liste d'autorité des artistes canadiens et ce travail aurait pu servir de base pour une sélection des exposants<sup>20</sup>. Comment imaginer exposer une histoire de la peinture si l'on ne sait pas quels ont été les artistes actifs au Canada ? Avec les recherchistes, Grace Pincoe et Barbara Swann, Baldwin s'attelle à cette tâche et il insiste pour que des notes biographiques accompagnent le nom de chacun des artistes sélectionnés<sup>21</sup>. Dans ce sens, la publication à la fin du catalogue de courtes notes biographiques des quelque 150 artistes représentés constitue une première.

La périodisation proposée initialement par Baldwin adopte un découpage qui tient compte des phénomènes artistiques sur un arrière-plan politique.

This comprises four possible stages of development 1) the French regime up to about 1800, 2) the descriptive painters up to about 1860, 3) artists in the societies from 1860-1910, and 4) modern development. We want to bring out in this exhibition the following points – 1) the effect on painting of the current demand, which changes in each of these four periods, 2) the sources from which it stems, 3) the development of painting as a technique, and 4) its local background in architecture and landscape<sup>22</sup>.

Pour réaliser son objectif, Baldwin s'entoure de recherchistes, d'un réseau d'informateurs à travers le Canada. Il se rend à Ottawa, Montréal et Québec en août 1944<sup>23</sup> et il organise à Montréal une rencontre des quatre responsables le 20 novembre 1944 afin de discuter de la représentation des artistes contemporains à intégrer.

- 
20. AMBAO, copie d'une lettre de BALDWIN à McCurry, 18 mai 1944. Baldwin note l'existence de « A Guide of Canadian Painters » de Margaret HUGHES publié dans l'*Ontario Library Review* (mai et août 1940, 36 pages).
  21. AMNBAQ, lettre de BALDWIN à Rainville, 25 novembre 1944.
  22. AMBAO, copie d'une lettre de BALDWIN à McCurry, 2 mai 1944.
  23. Parmi les personnes que Baldwin se propose de rencontrer au Québec figurent les responsables du Musée de l'église Notre-Dame de Montréal, du Château Ramezay, de la collection Coverdale, les Reford et Olivier Maurault. AMBAO, copie d'une lettre de BALDWIN à McCurry, 28 juin 1944.

C'est au cours de ces échanges que la structure de l'exposition et le choix des œuvres se définissent. Passant de quatre à six périodes, l'historique développé est organisé par les institutions jalouses de présenter leur collection et leur point de vue par le choix des artistes exposés. Si la sélection des œuvres avant 1900 ne semble pas poser de problèmes, les échanges sont âpres en ce qui a trait aux artistes vivants défendus par les institutions qui les collectionnent. Les changements que fait alors apporter Paul Rainville reposent sur la reconnaissance du rôle de l'État comme commanditaire des artistes de la période moderne par le biais de la création d'écoles d'art et l'acquisition d'œuvres pour la collection nationale.

Le président de l'AAM, Charles F. Martin<sup>24</sup>, explique ses réticences quant aux critères devant guider la sélection des artistes du Québec. Il s'en explique le 22 novembre 1944.

I still don't quite grasp the idea as to who should, and who should not be represented in the exhibition. As far as I could make out from your remarks, those painters who had contributed something to Canadian art that was specifically their own, were entitled to come in; but on the other hand, according to our friend Paul!! – those things which please the eyes of the members of the Legislative Assembly in Quebec have to be taken into consideration.

I am all for his protecting himself as much as possible, and I can see the need for it in a Government institution. As a matter of fact there is the same need here, but it is more social and financial than political<sup>25</sup>.

24. Le médecin retraité Charles Ferdinand Martin (1868-1953), gendre du collectionneur Richard B. Angus, est président de l'AAM de 1937 à 1948. Il a la tâche de diriger le musée pendant une période économique difficile alors que l'institution ne compte aucun employé professionnel. Georges-Hébert GERMAIN, *Un musée dans la ville. Une histoire du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2007, p. 74-95. Voir également Rachel BOISCLAIR, « Les impacts du contexte canadien de la deuxième guerre mondiale sur l'Art Association of Montreal ». Mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université du Québec à Montréal, 2019. En ligne : <https://archipel.uqam.ca/12706/1/M16106.pdf>

25. AMBAO, lettre de MARTIN à Baldwin, 22 novembre 1944. La lettre porte la mention confidentielle. Martin revient à la charge de manière plus explicite : « [Martin] Hickson, Mostyn Lewis [chairman Exhibition Committee] and I are quite disturbed

Rainville trouve donc en la personne de Martin un allié pour augmenter la représentation des artistes actifs dans la province<sup>26</sup>. La crainte de la réaction des artistes non sélectionnés rend les organisateurs nerveux et Rainville se défend pour maintenir la présence des francophones. Il n'a pas prévu d'où viendrait une attaque majeure, de l'École des beaux-arts de Montréal et de son directeur, Charles Maillard qui, apprenant qu'il est omis de la sélection, fait tout en son possible auprès du gouvernement et de l'AAM pour saboter le crédit de Rainville et de l'exposition<sup>27</sup>.

---

about the ructions that may arise here from putting in [Alphonse] Jongers and leaving out [Richard] Jack, from the Canadian show, — chiefly on account of local conditions. » AMBAM, copie d'une lettre de MARTIN à McCurry, 6 décembre 1944. Le 9 décembre, le comité des expositions réitère la demande d'inclure une toile de Richard Jack. AMBAM, copie d'une lettre de Mrs. A. M. GRIFFITHS à Baldwin.

26. Le 31 octobre 1944 (AMBAM), RAINVILLE écrit à Baldwin (avec copie aux deux autres partenaires) afin d'élargir la représentation des artistes du Québec. Parmi les peintres qu'il suggère, ceux-ci ne seront pas retenus : Franklin Arbuckle, Marcel Baril, Raoul Barré, Harold Beament, Lorne Bouchard, Napoléon Bourassa, Paul Caron, Charles de Belle, Gertrude Des Clayes, Fleurimond Constantineau, Rodolphe Duguay, Georges Duquet, Eric Goldberg, Eugène Hamel, Frank Hennessey, Raymonde Gravel, F. W. Hutchinson, Francesco Iacurto, Jean Langlois, Charles Maillard, André Morency, Gordon Pfeiffer, Horne Russell, Joseph Saint-Charles, Sheriff-Scott et Percival Tudor-Hart.
27. Le 9 février 1945 (AMBAM), Maillard envoie copie d'une lettre adressée à Omer Côté par Jean-Charles Faucher, sélectionné pour l'exposition et co-signée par 15 autres collègues de l'EBAM, regrettant l'absence du directeur de l'École. Le jour même, Côté, président d'honneur du vernissage à l'AAM, se désiste de son rôle. Rainville explique sa décision par le fait que Maillard a refusé d'être représenté par le portrait de l'honorable H. G. Carroll et qu'il n'a pas exposé publiquement depuis plusieurs années. (AMNBAQ, lettre de RAINVILLE à Côté, 13 février 1945). Cette lettre sera transmise à Maillard qui répond le 21 février (AMNBAQ). Il déplore qu'[Alexandre] Bercovitch et [Fritz] Brandtner, venus de Russie ou d'Autriche, y soient représentés et pas lui. Le 26 mars 1945 (AMNBAQ, copie d'une lettre à Maillard) Rainville rétorque : « nous voulons que nos collections représentent véritablement l'expression artistique de notre Province, sans distinction de race ou de lieu d'origine, sans préjugé ni parti-pris. » Pour sa part, le critique William COLGATE avait regretté l'absence de plusieurs artistes torontois de l'exposition dont la production est comparable à celle d'artistes québécois sélectionnés. « Omission of Eminent Artists Affects Important Exhibition », *The Globe and Mail*, 17 février 1945.

Rainville, dans son rôle de traducteur, a un œil sur les listes d'œuvres, il insiste pour atténuer dans le texte l'influence du Groupe des Sept. Mais son rôle est limité, puisque deux sections de l'exposition sont consacrées au Groupe et que leurs œuvres sont présentes de façon majoritaire dans l'exposition.

Si le choix des artistes invite à un premier tri, la sélection des œuvres pose un autre problème. Les organisateurs veillent à l'équitable représentation de leur collection, avec le résultat que les quatre musées choisissent 55 % de la sélection dans leur propre collection (111 tableaux sur 198)<sup>28</sup>. Ce choix varie jusqu'au dernier moment puisque le 4 janvier 1945, à une semaine de l'inauguration, Baldwin télégraphie à Rainville qu'il souhaite remplacer la *Pieta* de Simone Dénéchaud par un tableau de la collection du MPQ, *Alice, petite ballerine*<sup>29</sup>.

La production d'une publication pose un autre défi que Baldwin affronte avec son équipe réduite. En s'associant à l'éditeur et distributeur Ryerson Press et à l'imprimeur Ross and Mann, il choisit deux collaborateurs prêts à l'épauler. Les textes rédigés par Morisset pour la section I et par Baldwin pour les autres sont revus dans les institutions partenaires puis traduits par Rainville, qui apporte parfois des modifications. Il faut compter sur un service de poste efficace – une lettre postée de Toronto est à Québec le surlendemain. Le télégramme et le téléphone comblent les urgences et il y en a, tout comme des insatisfactions.

28. La GNC en sélectionne 41, l'AGT, 37, le MPQ 20 et l'AAM 13. Parmi les autres prêteurs, signalons, la collection Coverdale avec douze œuvres, Hart House et les Archives publiques du Canada avec cinq œuvres chacun.

29. AMNBAQ, télégramme de BALDWIN à Rainville, 4 janvier 1945. Auparavant, on change le tableau *Sylphides* de Franchère [GNC] par *Lecture au bord de la mer* [MPQ] (AMNBAQ, télégramme de BALDWIN à Rainville, 15 décembre 1944) et le lendemain on décide d'inclure *Les pommes vertes* d'Ozias Leduc [GNC] (AMNBAQ, copie d'une lettre de RAINVILLE à Baldwin, 16 décembre 1944) et le 19 décembre, Hart House confirme le prêt de *Dark Girl* de Prudence Heward alors en prêt à l'AAM (AMBAM, télégramme de BALDWIN à Martin, 19 décembre 1944). Le 27 décembre, il est décidé de remplacer la nature morte de Muhlstock par une œuvre d'une collection privée de Toronto (AMBAM, copie d'un télégramme de Mrs. GRIFFITHS à Baldwin, 27 décembre 1944).

Le choix des illustrations démontre que chaque institution veille à ce que sa collection soit la mieux représentée<sup>30</sup>. Obtenir les clichés à temps, permet d'inclure les 44 reproductions qui ornent la publication. D'autre part, le transport des œuvres pose plusieurs problèmes de logistique. Les tableaux appartenant aux collections des communautés religieuses et à des collectionneurs privés sont regroupés avec les envois de Montréal et de Québec<sup>31</sup>. Au total, l'exposition exige 44 caisses qui se déplaceront par train de Toronto à Ottawa, en passant par Montréal et Québec.

Un problème que n'a pas prévu Baldwin est celui de l'état de conservation des œuvres. Il s'avère lors de leur examen à Toronto que deux tableaux anciens sont en mauvaise condition. En effet, *Martyre des pères Jésuites* (Hôtel-Dieu de Québec) et *Ex-voto à la Vierge* (Trois-Rivières) sont jugés en trop mauvaises conditions pour circuler. Il est donc décidé de les retirer après leur présentation à Toronto et McCurry accepte que la GNC les restaure à ses frais. « I agree, écrit-il à Rainville, that every effort should be made to preserve works of this kind for posterity, and we will certainly desire to do whatever is required<sup>32</sup>. »

Chose surprenante, l'itinéraire de l'exposition se définit au fur et à mesure, les calendriers d'expositions étant variables. La manifestation

- 
30. AMBAO, lettre de MARTIN à Baldwin, 11 décembre 1944 et lettre personnelle manuscrite de MARTIN à Baldwin, 15 décembre 1944. Cette dernière suggère les titres des œuvres de l'AAM qui devraient être reproduites afin de ne pas offenser le comité d'exposition du musée montréalais et leurs amis.
  31. L'envoi provenant du MPQ n'inclut pas les tableaux appartenant à la basilique Sainte-Anne-de-Beaupré (*Ex-votos de Madame Riverin* et des *Trois naufragés de Lévis*) et celui de la fabrique Saint-Philippe de Trois-Rivières (*Ex-voto à la Vierge* du Frère Luc). Par erreur, Beaupré envoie également le grand *Ex-voto de M. Juïng* par Antoine Plamondon. Il ne sera pas exposé. Les caisses des tableaux envoyées par train de Trois-Rivières et Beaupré le 11 et 14 décembre sont demeurées plusieurs jours sur le quai à Toronto. Baldwin les découvre le 22 décembre (AMNBAQ, lettre de BALDWIN à Rainville, 22 décembre 1944).
  32. AMNBAQ, 16 janvier 1945, lettre de McCURRY à Rainville. Entre le 11 janvier et le 9 juillet 1945, de nombreuses lettres sont échangées entre Baldwin, McCurry et Rainville au sujet de l'obtention de la part des propriétaires des autorisations préalables à la restauration, de la manière de faire voyager ces œuvres, des constats d'état et de l'évolution du travail réalisé.

est inaugurée comme prévu à Toronto le 10 janvier où elle est accrochée jusqu'au 28 du même mois. Elle est inaugurée par le président de l'Université de Toronto, Sidney Smith, ce qui souligne le caractère savant de la rétrospective. En 19 jours, elle accueille 19 149 visiteurs, un succès de fréquentation<sup>33</sup>.

Deux semaines plus tard (un record absolu en termes de la muséologie actuelle), c'est au tour de Montréal de recevoir l'exposition où elle est en montre du 10 février au 4 mars 1945. En vue de consolider leurs liens avec le gouvernement qu'il courtise afin d'obtenir une aide financière, les dirigeants de l'AAM accueillent Jean Bruchési, en remplacement d'Omer Côté, pour inaugurer l'exposition<sup>34</sup>. Comme à Toronto, l'événement est un succès et les 23 jours d'exposition reçoivent 20 135 visiteurs<sup>35</sup>.

À partir de ce moment, l'itinéraire est à planifier. Laquelle des capitales est prête à recevoir ces œuvres ? La correspondance entre Rainville et McCurry fait état des tractations entre les deux parties. Les salles de Québec sont occupées jusqu'en avril et Ottawa a prévu présenter l'exposition à la fin de mars. Finalement, elle est accrochée au MPQ du 10 au 29 avril 1945. L'exposition y est placée sous la présidence du

33. AMBAM, lettre de BALDWIN à Martin, 30 janvier 1945 : « We had the biggest attendance of 20 years on the last Sunday of the show. » H. G. HAY, trésorier de l'AGT à Martin, 1<sup>er</sup> février 1945 : « The interest in the Exhibition, with a consequent attendance and sale of catalogues, was beyond all our most optimistic estimates. [...] a line-up in front of an Art Gallery on Sunday afternoon is something new under a Toronto sun. » Au total, 2960 catalogues sont vendus.

34. L'excuse officielle était l'emploi du temps chargé de Côté, la raison est plutôt que le Secrétaire ne souhaitait pas offenser davantage Maillard en cautionnant cette manifestation.

35. AMBAO, lettre de MARTIN à Baldwin, 5 mars 1945. « The great exhibition is over, and I just want to tell you it was a real success. [...] We sold a heap of catalogue. » On en aurait vendu davantage si l'éditeur les avait expédiés par express plutôt que par fret. Plus tard, Martin commente : « Lots of French Canadians came but I suppose as in every other business of spending money they bought as few catalogues as they could get away with. As a group they are certainly not spendthrifts on matter of charity. We get enquiries in French nearly every day, asking which are the free days! » (AMBAO, lettre de MARTIN à Baldwin, 15 mars 1945).



Figure 3. Sir Eugène Fiset et Paul Rainville lors de l'inauguration de l'exposition au Musée de la province de Québec. Photo : Neuville Bazin. Source: MNBAQ, archives institutionnelles. Série : Expositions.

lieutenant-gouverneur, Sir Eugène Fiset, symbole de l'autorité royale (fig. 3). Le succès est moins grand que dans les deux villes précédentes avec seulement 8772 visiteurs en 20 jours d'exposition<sup>36</sup>. Les conditions météorologiques seraient en partie responsables de cette assistance. Peut-on évoquer l'hypothèse que l'art *canadian* intéresse moins le public de la Vieille Capitale<sup>37</sup> ?

À Ottawa, l'exposition est présentée du 8 juin au 15 juillet 1945 et elle est inaugurée cette fois par l'ambassadeur de France, Jean de

36. AMNBAQ, copie d'une lettre de RAINVILLE à McCurry, 25 février, « The show looks good in Montreal. We may be able to improve a little on the presentation here; the experience of others is always valuable to know. Nevertheless, our galleries will be crowded as never before though I hope to be able to make a neat display in the chronological and sectional order. » 504 copies du catalogue furent vendues et 50 ont été données.

37. Gérard MORISSET écrit : « Cette rétrospective ne soulève en leur âme [les *connaisseurs*] ni emballement ni aversion. Elle comprend à leurs yeux quelques pièces de choix – une vingtaine –, dispersés dans un ensemble dont le manque de qualités vraiment picturales produit à la longue une sorte de lassitude bienveillante. » « À propos d'une illusion de perspective », *L'Action catholique*, 23 avril 1945.



Hauteclouque, soulignant la contribution de la mère patrie à la vie artistique du Canada. Le nombre de visiteurs au cours des 36 jours de présentation est considérable si on en juge par l'enthousiasme de McCurry. « The Canadian Exhibition continues to be a great success here, and I think it is doing much good. The whole of Canada wants to see it, and the problem is how to reduce it and still cover the ground adequately<sup>38</sup>. »

Dans son ensemble, l'exposition connaît un franc succès de fréquentation. Elle est accompagnée d'un catalogue bilingue de 65 pages abondamment illustré dont le tirage connaîtra plus de 10 000 exemplaires brochés en trois éditions différentes, et une édition de luxe cartonnée et cousue<sup>39</sup>. La manifestation a donné lieu à une importante campagne de presse et plusieurs articles sont rédigés par des journalistes et commentateurs qui ont vu l'exposition et qui savent écrire autre chose que la transcription du communiqué de presse. Chaque musée paie les frais liés à la présentation dans ses murs et le transport vers la destination suivante. Les dépenses de l'organisation du projet dans son ensemble au montant de 2400 \$ sont partagées entre les quatre institutions<sup>40</sup>.

Alors que les organisateurs se montrent publiquement très satisfaits de la teneur de l'exposition, ils en font en privé une évaluation plus critique. Rainville remarque que la sélection aurait dû tenir compte du format des tableaux et ainsi permettre d'inclure un plus grand nombre de participants. De plus, on aurait dû limiter la sélection à deux ou trois œuvres par peintre, car il ne s'agissait pas de montrer la progression

38. AMNBAQ, lettre de McCURRY à Rainville, 28 juin 1945.

39. De ce nombre 2500 copies sont distribuées par Ryerson Press, l'éditeur, et les autres sont mises en vente par les quatre musées participants. Le prix de vente est de un dollar. La première édition de 1000 copies comprend plusieurs errata qui furent corrigés dans les éditions subséquentes.

40. AMBAM, facture de l'AGT à l'AMM, 31 décembre 1944. Également AMBAM, lettre de H. G. HAY, trésorier de l'AGT à Martin, 28 janvier 1945. Je ne connais pas le montant des assurances. Le MPQ a assuré les œuvres dont il avait la responsabilité pour 98 400 \$. AMNBAQ, Insurance Schedule, n.d.

d'une carrière<sup>41</sup>. Au contraire, Baldwin évalue que l'on aurait dû réduire le nombre d'artistes et miser davantage sur la qualité et l'originalité des pièces présentées. Il pense qu'une septième section consacrée à l'influence de l'École de Paris aurait permis de rendre la manifestation plus actuelle<sup>42</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'importance de l'exposition est reconnue et des musées de l'Ouest canadien manifestent leur intérêt d'en recevoir une version réduite<sup>43</sup>. Les directeurs du Metropolitan Museum et du musée d'Albany seraient également preneurs d'une version réduite de l'exposition<sup>44</sup>. Seule une version didactique regroupant des reproductions montées sur des panneaux amovibles a fait l'objet d'une itinérance dans les écoles et établissements publics de l'Ontario au cours de l'année scolaire 1945-46 (fig. 4).

- 
41. AMBAO, lettre de RAINVILLE à Baldwin, 14 avril 1945. Une première version légèrement différente de la lettre aux AMNBAQ, 12 avril 1945.
42. AMNBAQ, lettre de BALDWIN à Rainville, 18 avril 1945.
43. Le directeur de la Vancouver Art Gallery, W. H. Malkin, a vu l'exposition à Toronto et il s'informe si une version réduite peut être envoyée dans l'Ouest. (AMBAO, lettre de A. S. GRISBY, conservateur à la VAG, à Baldwin, 26 janvier 1945). Lawren Harris qui vit à Vancouver écrit pour appuyer cette demande et suggère que l'exposition ramenée à 40-45 tableaux s'arrête à Edmonton, Calgary, Saskatoon, Regina et Winnipeg. (AMBAO, lettre de Lawren HARRIS à Baldwin, 28 janvier 1945).
44. AMNBAQ, lettre de McCURRY à Rainville, 20 février 1945. « The great exhibition seems to be making a considerable impression everywhere it is shown. [...] The attention the exhibition is receiving in the Unites Sates is an indication that it is doing the job it sould. » AMBAO, copie d'une lettre de BALDWIN à J. D. Hatch, Albany Art Institute, 9 avril 1945. « Neither McCurry nor myself are quite satisfied with the exhibition and we are considering condensing it from 200 items to about half the size, less if possible, re-writing the catalogue particularly in the contemporay section, and sending the exhibition, thus revised, on tour throughout the West next winter. Francis Taylor [directeur du Metropolitan Museum] also liked the show and made some general remark about having it in New York. » L'Albany Institute of History and Art présente du 10 janvier au 10 mars 1946 l'exposition *Painting in Canada A Selective Historical Survey* réunissant 71 tableaux et trois sculptures. La sélection est en grande partie tributaire de l'exposition de 1945. Le catalogue de 46 pages avec 30 illustrations hors-texte est accompagné d'un essai de Gérard Morisset. L'auteur insiste surtout sur l'art au Québec et ne développe pas l'idée de l'art comme moyen de réunion des deux peuples fondateurs.

De surcroît, l'exposition fournit l'occasion d'une réflexion à caractère muséologique sur la nature de ce genre d'événements. Une observation présentée lors de l'assemblée générale de l'ACT insiste sur l'innovation de ce type de représentation :

We are finding that exhibitions which are designed around a central idea and which tend to explanation rather than exposition are, in general, better received [...] This tendency to explanatory exhibitions is becoming general elsewhere. [...] owners are still sympathetic to request for loans to exhibitions which break new ground. In consequence much more time and planning is required to work out a program of this kind<sup>45</sup>.



Figure 4. Vue de l'installation de la version itinérante de l'exposition *Le développement de la peinture au Canada* (1945). Gracieuseté de la E. P. Taylor Library and Archives, Musée des beaux-arts de l'Ontario. Photo : John E. Milne. N° 9704.

45. AMBAO, Annual Meeting Minutes, réunion des membres du 28 mars 1946.

Alors que la plupart des expositions étaient de caractère monographique portant sur l'œuvre d'un artiste, d'une technique ou encore sur les œuvres d'un collectionneur ou d'un musée, l'exposition de 1945 marque-t-elle un tournant dans la conception des accrochages ? Si l'on n'observe pas immédiatement un changement dans la nature des expositions au Canada, cette constatation démontre que l'importance de la recherche est reconnue. Une exposition n'est pas un simple alignement d'œuvres ; elle doit reposer sur un scénario et des objectifs définis. À ce titre, *Le développement de la peinture au Canada* marque un tournant à la fois par ses contributions scientifique et muséologique et comme événement populaire.

## **Détours de l'exposition : de l'innovation à la continuité et à l'unité**

Pensée entre Toronto et Québec, la sélection des œuvres insiste sur une vision centrale du Canada qui tient compte d'une représentation régionale telle que tolérée depuis ces villes du centre-est. Au total, 149 peintres sont réunis, plus quatre œuvres par des artistes non identifiés. De ce nombre, 76 artistes sont actifs au Québec, dont 12 femmes, et ils signent 92 des œuvres exposées. Ces chiffres représentent à peu près la moitié des choix retenus pour l'exposition.

La recherche historique s'est concentrée jusqu'alors sur le centre du pays. Seuls trois tableaux de la période pré-1867 représentent les Maritimes et, si l'on y ajoute un Lawren Harris inspiré par Halifax, voilà tout ce qui complète l'art des trois provinces de l'Est du pays. Le Canada, à l'ouest de Toronto, ne fait pas mieux. À l'exception de Thomas William Fripp, d'Emily Carr, mais aussi de Fred Varley et de Lawren Harris, qui habitent alors Vancouver, de Lionel L. Fitzgerald, qui est de Winnipeg, l'on ne retrouve que trois toiles inspirées par la côte ouest,

dont une de J. E. H. MacDonald réalisée lors de son séjour à Nootka en 1937.

Les artistes de Toronto, Montréal et Québec se partagent la quasi totalité de la sélection. Les choix de Gérard Morisset et les prêts de la collection Coverdale couvrent la production avant 1840. La sélection finale de 198 œuvres<sup>46</sup> est regroupée en six sections faisant ressortir des combinaisons entre les genres, les styles et les influences. Le nombre d'œuvres par section s'accroît au fur et à mesure que se réduit la période couverte. Ainsi, on compte 15 tableaux pour les années 1660-1800<sup>47</sup>, alors que les décennies 1920-1940 en dénombrent presque quatre fois plus. On peut regrouper l'exposition en trois ensembles dont 50 œuvres datant d'avant la Confédération; 65 pour la période allant de 1867 à 1920 et 83 pour la dernière période.

Ce lent développement sur trois siècles reprend un principe cher à Giorgio Vasari, pionnier de l'histoire de l'art en Italie de la Renaissance. Il offre un moyen d'insister sur le dynamisme, la vitalité, la variété et, indirectement, sur la supériorité de la production moderne. C'est aussi un moyen de faire la promotion des artistes contemporains sélectionnés en surnombre dans l'exposition.

L'organisation des sections repose sur les genres, tels que définis traditionnellement : peinture religieuse, portrait, paysage et scène de genre. Les scènes religieuses n'occupent que la première section avec les portraits. Le paysage s'ajoute à la période 1800-1840 et les scènes de genre apparaissent entre 1840 et 1880. Le paysage domine au cours des sections suivantes : 1880-1900, 1900-1920, 1920-1940. Ce dernier chapitre se décline également en « scène de genre, dessin de figure, portrait, nature morte, fantaisie et abstraction ». Les commissaires de l'exposition ont de la difficulté à catégoriser et à nommer le foisonnement

---

46. Le catalogue indique cependant 239 numéros. On remarque qu'à la fin de chaque section et sous-sections deux numéros sont omis.

47. La grande majorité de ces 15 tableaux n'a jamais été exposée publiquement auparavant si ce n'est dans les lieux qui les conservent.

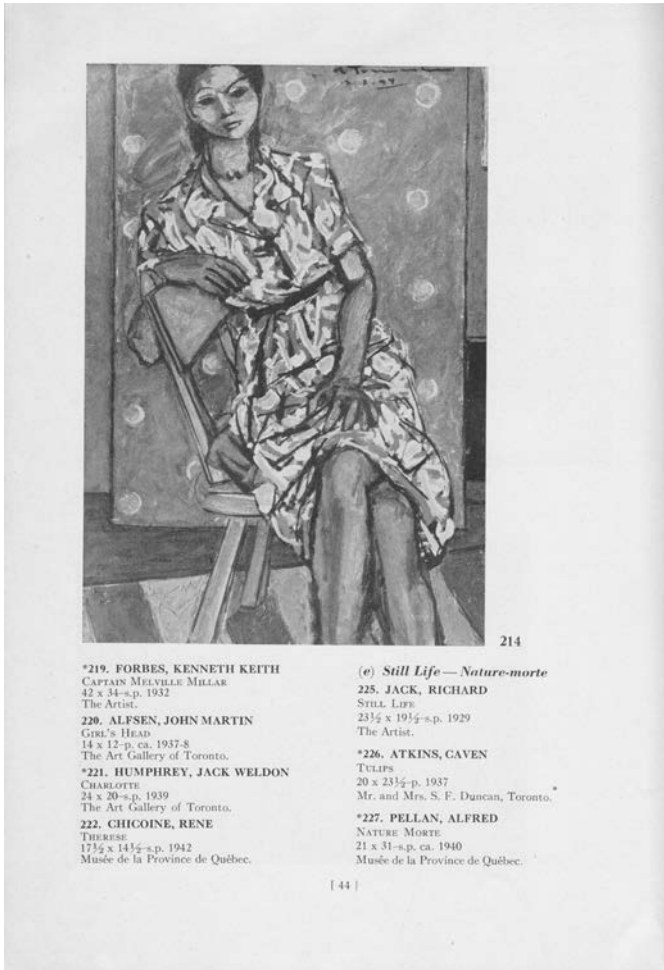
contemporain. Dans la mesure où une classification par mouvement artistique ne s'applique pas littéralement à la peinture canadienne, cette catégorisation par genre permet d'intégrer les différentes pratiques.

De la sélection post 1900, quelques artistes vedettes émergent, dont les membres du Groupe des Sept, qui sont représentés par 25 œuvres. Lawren Harris et A. Y. Jackson<sup>48</sup> ont chacun cinq tableaux, de même que James Wilson Morrice. J. E. H. MacDonald et Emily Carr sont représentés par quatre chacun. Tom Thomson et Arthur Lismer en ont trois, de même que Clarence Gagnon, Maurice Cullen et William von Moll Berczy, des miniatures. Trois compositions sont également attribuées à Dessailant de Richeterre. Un panthéon de la peinture canadienne émerge, que les années confirmeront.

En ce qui a trait à la représentation d'artistes du Québec, elle occupe seule la période pré-1800 et qu'elle se maintient jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle. Elle est particulièrement affirmée au cours des années 1920-1940 alors que l'on remarque plusieurs diplômés de l'école de l'AAM et des Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal (fig. 5). Non seulement les artistes du Groupe du Beaver Hall sont-ils présents, mais on note des figures comme Jean-Charles Faucher, Jori Smith, Henry Eveleigh, Simone Dénechaud, Louise Gadbois, Jean Simard, René Chicoine et Maurice Raymond. Les peintres populaires de Charlevoix, Robert Cauchon et Alfred Deschênes, trouvent également leur place dans cette sélection qui mise en partie sur des sujets ruraux et le portrait.

---

48. Le tableau de Jackson (n<sup>o</sup> 129, AGT), *Maple and Birches* est retiré après Toronto, tout comme *Le Martyre des Jésuites* (n<sup>o</sup> 1) et *l'Ex-voto de la Vierge* (n<sup>o</sup> 4). Le fait qu'un nombre important de tableaux postérieurs à 1930 soit inclus dans l'exposition atténue l'idée que le Groupe des Sept constitue le point culminant de l'évolution de la peinture au Canada.



\*219. FORBES, KENNETH KEITH  
CAPTAIN MELVILLE MILLAR  
42 x 34—s.p. 1932  
The Artist.

\*220. ALFSEN, JOHN MARTIN  
GRI'S HEAD  
14 x 12-p. ca. 1937-8  
The Art Gallery of Toronto.

\*221. HUMPHREY, JACK WELDON  
CHARLOTTE  
24 x 20—s.p. 1939  
The Art Gallery of Toronto.

\*222. CHICOINE, RENE  
THERESE  
17½ x 14½—s.p. 1942  
Musée de la Province de Québec.

(e) *Still Life—Nature-morte*

\*225. JACK, RICHARD  
STILL LIFE  
23½ x 19½—s.p. 1929  
The Artist.

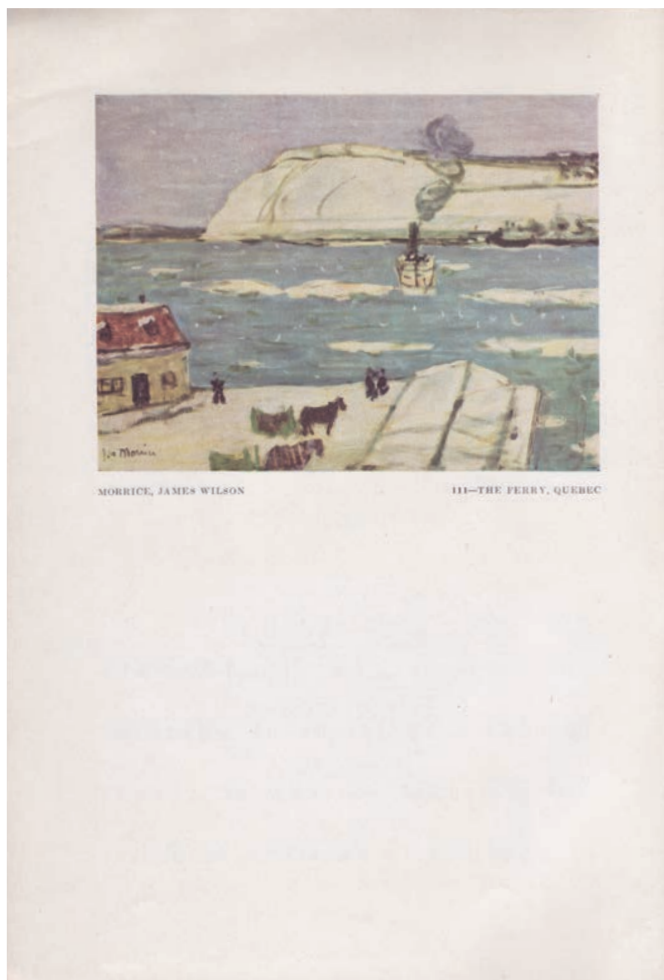
\*226. ATKINS, CAVEN  
TULIPS  
20 x 23½—p. 1937  
Mr. and Mrs. S. F. Duncan, Toronto. \*

\*227. PELLAN, ALFRED  
NATURE MORTE  
21 x 31—s.p. ca. 1940  
Musée de la Province de Québec.

[ 44 ]

Figure 5. Jacques de Tonnancour, *La robe bleue* (1944, Hart House).  
De Tonnancour jouit alors d'une bonne réputation au Canada anglais.

Entre l'idée de départ et l'interprétation à l'arrivée, l'exposition glisse d'un projet artistique visant à présenter un regroupement d'œuvres novatrices vers un constat de l'unité nationale par le moyen de l'art. Le substrat d'un développement continu et les traditions de pratiques picturales conduisent à des considérations sur l'évolution de la peinture comme moyen de consolider l'harmonie politique de la nation.



MORRICE, JAMES WILSON

111--THE FERRY, QUEBEC

Figure 6. James Wilson Morrice, *The Ferry* (1907, MBAC). Anglophone, d'origine montréalaise s'étant imposé en France, Morrice est présenté comme la figure conciliatrice de la culture canadienne reconnue au plan international.

Baldwin semble se réconcilier avec cette conception et il affirme à Paul Rainville le 9 décembre 1944 : « We are using a colour frontispiece of Morrice's "The Ferry, Quebec" (as the best example of combined cultures)<sup>49</sup>. » (fig. 6) La figure de James Wilson Morrice, un Montréalais

49. AMNBAQ, lettre de BALDWIN à Rainville, 9 décembre 1944.



dont la famille est d'origine écossaise et ayant pratiqué son art à l'étranger, devient la caution de l'art actuel canadien<sup>50</sup>. L'artiste incarnant la modernité est reconnu sur la scène européenne. Son tableau, d'un frêle traversier quittant un quai quasi désert en direction du cap Diamant présenté comme une banquise, est offert comme symbole de l'identité de la culture visuelle au Canada<sup>51</sup>.

Comment cet effort pour construire une histoire picturale cohérente était-il possible et désirable dans le contexte de l'époque ? Alors que la société est engagée dans des débats comme ceux de l'application de la loi sur la conscription que le gouvernement de Mackenzie King met en application le 22 novembre 1944, que le nationalisme économique qui prévaut au Canada semble accentuer les disparités régionales, que les différences culturelles se sont accentuées par un flot d'émigration incessant avant la Deuxième guerre mondiale, et que le Canada réclame une place et une voix toujours plus importantes sur la scène internationale.

Quelle vision de l'art l'exposition propose-t-elle ? Comment construit-elle cette image d'une histoire de la peinture au Canada ? Le programme de l'exposition, tel que précisé dans l'avant-propos vise à « présenter en rétrospective, le développement de la peinture au pays dans une parfaite continuité depuis ses débuts au xvii<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. [...] Il est très intéressant de retracer *l'influence des deux grandes traditions* qui dominent la peinture au Canada, *influences parfois bien distinctes, mais qui souvent se confondent et s'unissent pour s'enrichir mutuellement.* » (Je souligne.) Deux traditions unies dans la continuité, tel devient un des leitmotifs de l'exposition repris à l'occasion par les journalistes et la classe politique.

50. Donald W. Buchanan a publié en 1936 la biographie de Morrice.

51. Un des tableaux les plus souvent reproduits dans les comptes rendus de l'exposition, *Cour d'école* de Jean-Charles Faucher (1941, MNBAQ), peut se présenter comme une métaphore du propos de l'exposition montrant la condition juvénile de l'art au Canada fondée cette fois sur la rivalité entre deux équipes.

Alors que les sections et sous-sections tendent à regrouper les artistes par provinces, puis par style (v-2) au moment où l'influence de l'impressionnisme se fait sentir après 1900. Le commissaire souligne le caractère « expérimental » de la période contemporaine et de ses « variations ». Son propos, cependant, vise également à encourager les Canadiens à soutenir les peintres contemporains et à acquérir leurs œuvres. Toutefois, le résultat de cette démarche mène à conclure que l'exposition *Le développement de la peinture au Canada* propose au moyen d'une trame continue la démonstration que l'art joue un rôle comme vecteur identitaire de la nation canadienne.

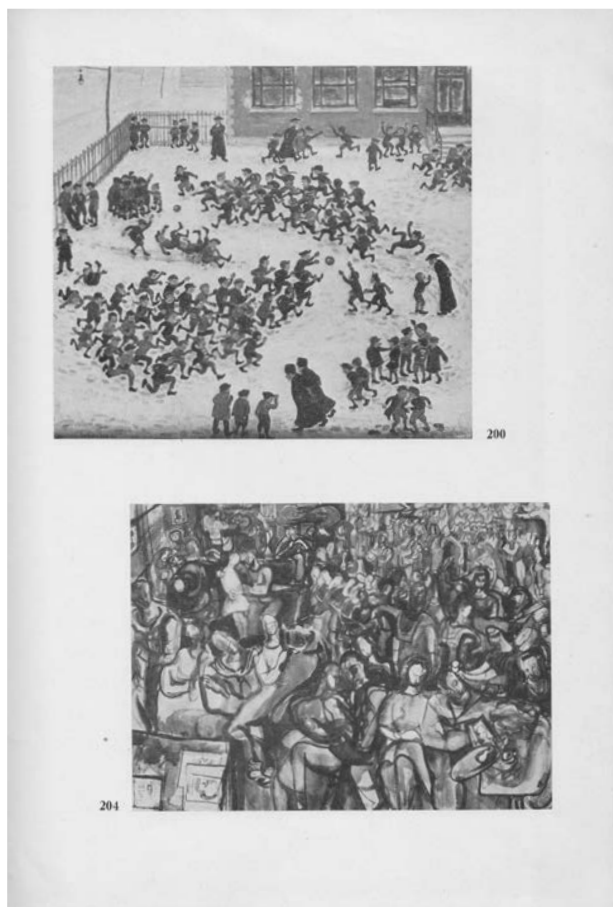


Figure 7. *Cour d'école* de Jean-Charles Faucher (1941, MNBAQ) fut parmi les tableaux les plus populaires de l'exposition. Ces deux équipes qui, dans le même enclos, courent chacune après un ballon différent peuvent être perçues comme une métaphore de l'unité canadienne vue du Québec. Photo du bas : Pegi Nicol McLeod, *New York City, Navy Canteen*, 1944, MBOA.

L'organisation chronologique et thématique de tableaux réalisés pendant près de trois cents ans offre un modèle pour comprendre comment une continuité s'est construite au cours de cette période. Le résultat de la mise en commun des ressources de quatre musées mène à la démonstration de mouvements artistiques intégrés et, par conséquent, à la conclusion de la cohésion d'une culture canadienne.

Tout en soulignant qu'il s'agit de la première exposition de cette ampleur<sup>52</sup>, les journaux rapportent les paroles des autorités politiques qui cautionnent cette présentation<sup>53</sup>. Citant les propos de Jean Bruchési, la *Gazette* rapporte : « *That the unity of French and English Canada are again exemplified in the country's art. [...] Art and literature, were working together to draw English and French together*<sup>54</sup>. » (fig. 7)

Ce discours, qui décrit de manière rétroactive l'évolution des rapports culturels entre les deux communautés linguistiques, renoue avec l'idéologie bon-ententiste. Est-il surprenant d'entendre ce discours conciliateur peu après les âpres débats qui ont imposé la conscription alors que la guerre s'éternise ? Les historiens n'ont pas encore formulé un récit cohérent et unifié du Canada. L'évolution de l'art peut se substituer à ce vide et proposer une telle lecture de l'alliance entre les deux cultures fondatrices du pays. Comme l'a montré Stéphane Paquin, l'idée d'une alliance entre les deux peuples fondateurs serait post-confédérale. Elle aurait surtout cherché à maintenir à égalité les Canadiens français dans la balance d'un pouvoir central déséquilibré<sup>55</sup>.

Une telle synthèse mène à une production originale qui trouve sa place sur la scène internationale. L'exposition est proposée dans le

52. Par exemple, Pearl McCARTHY, « Story of Painting in Canada at Art Gallery Next Week », *The Globe and Mail*, 6 janvier 1945 ; « Pictorial History Will Show Development of Painting Here », *The Montreal Star*, 6 février 1945.

53. « Dr Sidney Smith Opens Historical Art Show », *The Globe and Mail*, 11 janvier 1945.

54. « Art Claimed Sign of Nation's Unity », *The Montreal Gazette*, 12 février 1945. Je souligne.

55. Stéphane PAQUIN, *L'invention d'un mythe. Le pacte entre deux peuples fondateurs*, Montréal, VLB, 1999.

*Bulletin* de l'AAM comme un lieu de célébration de l'art au Canada depuis la Confédération, de l'unité des cultures réunies par la production de leurs artistes.

The story of the beginnings and development of Painting in Canada is interwoven with the *history and growth of the Dominion*, interpreting the changing ideals and aspirations of a people establishing themselves on new soil, extending spiritual and topographical boundaries, establishing centres of trade, religion and education. *It is the story of two racial groups bringing together, in a common purpose, their great cultural heritage and noble achievements, with Art as a common denominator of the final goal of unity.* This exhibition is the first, organized and presented in this country, which expresses eloquently and convincingly, the progress and growth of Art in Canada<sup>56</sup>.

Ce raccourci est souvent cité par la presse et permet de réaliser qu'il correspond à la vision que l'on souhaite imposer par le biais de l'exposition. Ainsi, on peut lire dans le *Globe and Mail* du 16 janvier 1945 :

The exhibition illustrates the growth of the art of painting in this country from the earliest times to the present. It traces *the influence of the two great European art traditions in our national culture, and shows the gradual evolutions of a distinctive and highly original native artistic impulse.* Nothing so extensive, nor so momentous has been done before. [...] It is believed, however, that the general effect of the exhibition will be to break down regional loyalties, and to *create an impression of a vital national art which need not fear comparison with any in the world.* (Je souligne.)

Ce sont les termes que Sidney Smith, président de l'Université de Toronto, avait proposé lorsqu'il inaugure l'exposition le 10 janvier 1945 :

Dr. Smith expressed the hope that thousands might see the exhibit, gain clearer vision of Canada, and realize that, as men who express the ideals and aspirations of their fellow-men, *artists are nation builders.* [...] The display afforded a lesson, he said, that, despite political strife, all the

---

56. AMBAM, *Bulletin* 30 de l'AAM, février 1945. Je souligne.

people of Canada may learn from common metaphor in art and find mutual enrichment<sup>57</sup>. (Je souligne.)

L'unité et la continuité sont des termes repris par la critique sans que l'on puisse connaître l'opinion des milliers de visiteurs qui se sont pressés dans les salles au cours des quatre mois de l'exposition. Paul Duval écrit dans le *Saturday Night* du 13 janvier 1945 :

Major exhibits such as the one under consideration are of *special value in a nation like Canada where they are the only fully satisfactory means by which the people, and particularly the artists, can get a firm idea of continuity of their country's art*. Such an understanding of the nation's art evolution is essential in *making any considered estimate of Canada's achievement as a whole*; to see our contemporary creations in proper perspective, and to develop in our living artists a sense of traditions and, thus, of nurtured confidence. (Je souligne.)

\* \* \*

L'exposition *Le développement de la peinture au Canada 1665-1945* est le premier exercice de ce genre et de cette ampleur réalisé au pays. Entre les objectifs de départ de caractère artistique reposant sur une opération de recherche historique et l'interprétation politique finale, l'exposition croise deux pôles. Si elle réussit ce tour de force de présenter une histoire de l'art au Canada, elle devient par ce fait une interprétation de l'histoire de la peinture canadienne. Elle glisse d'une observation de nature géographique et stylistique à une lecture idéologique propre à servir l'unité nationale à un moment particulier de son histoire et de ses aspirations internationales.

Même s'ils sont imparfaits et incomplets, ces exercices de synthèse me semblent nécessaires pour mettre à plat les connaissances et partager avec le public les résultats de travaux qui doivent aussi passer le test de l'examen visuel en salles.

---

57. « Dr. Sidney Smith Opens Historical Art Show », *The Globe and Mail*, 11 janvier 1945.

Les conditions actuelles ne semblent cependant pas propices à de telles expositions. Les valeurs auxquelles ces expositions correspondent, le mode de financement, les équipes de professionnels en place, tous les facteurs sont aujourd'hui modifiés. Les enquêtes portent davantage sur des études de cas, la spécialisation rendant caduque la vue d'ensemble. La capacité des grandes institutions canadiennes de faire preuve de leadership et de mettre leurs ressources en commun semble s'être érodée. La recherche n'est plus au cœur de la mission des musées. De plus, il faut le reconnaître, le surréalisme n'est plus un mouvement dominant de nos jours.

## Résumé / Abstract

**Laurier Lacroix (5<sup>e</sup> Fauteuil) : *L'exposition Le développement de la peinture au Canada (1945) ou la démonstration de l'unité des peuples fondateurs* [The Exhibition The Development of Painting in Canada (1945) or the Demonstration of the Unity of the Founding Peoples]**

Entre mai 1944 et janvier 1945, les quatre principaux musées d'art du Canada réunissent toutes leurs ressources afin de réaliser la première exposition synthèse d'histoire de la peinture au pays. *Le développement de la peinture au Canada 1665-1945* réussit le défi de regrouper près de 200 tableaux proposant ainsi une lecture en continu de la production de plus de 150 artistes regroupés par périodes chronologiques, styles et genres picturaux. Compte tenu du contexte politique, le résultat conduisit à une lecture idéologique du projet, interprété comme une manifestation de la symbiose entre les deux peuples fondateurs du Canada capables de développer une culture commune.

**Mots clés :** Canada – beaux-arts – art – peinture – peuples fondateurs – unité nationale

\*

In the eight months, between May 1944 and January 1945, Canada's four major art museums brought together their resources to produce the first comprehensive exhibition of the history of painting in Canada. *The Development of Painting in Canada 1665-1945* succeeded by grouping together nearly 200 paintings which displayed a continuous reading of the production of more than 150 artists arranged by chronological periods, styles and pictorial genres. Given the political context, the result led to an ideological reading of the project, interpreted as a manifestation of the symbiosis between the two founding nations of Canada capable of developing a common culture.

**Key Words :** Canada – fine arts – art – painting – founding peoples – national unity