

# Le froid, le peintre et le tableau. Quand l'hiver s'installe en ville

Esther Trépanier Université du Québec à Montréal (Canada)

**Résumé** – Si les paysages d'hiver ont fait la fortune d'une certaine tradition artistique québécoise interpellée par les espaces naturels, cet essai s'intéresse plutôt à la représentation de l'hiver en ville par des artistes québécois figuratifs avant l'avènement de l'abstraction. Une sélection de leurs œuvres permet de considérer la manière dont ils ont peint les diverses modalités d'adaptation des citadins à l'hiver, ses plaisirs mais aussi ses misères. Enfin, le texte s'interroge sur les conditions mêmes de production de l'œuvre. Car la question se pose: où est l'artiste, où se positionne-t-il pour peindre le froid sans en subir les effets pernicieux?

En peinture, l'hiver et le froid ont largement contribué à la construction de l'identité canadienne. Ils sont aussi partie prenante de « l'exotisme canadien» tel que perçu à l'étranger. C'est ce qu'avait bien compris le peintre Cornelius Krieghoff (1815-1872), qui connaîtra au XIX<sup>e</sup> siècle de remarquables succès de vente auprès de collectionneurs anglo-canadiens, européens et américains, notamment grâce à ses innombrables représentations, souvent stéréotypées, d'Amérindiens ou de paysans canadiens-français qu'il ne manque pas de camper régulièrement dans des scènes hivernales<sup>1</sup>.

Dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes du Québec, anglophones comme francophones, vont le plus souvent privilégier les représentations de la campagne et d'une vie rurale traditionnelle où l'hiver prend fréquemment des couleurs riantes. Il n'est qu'à feuilleter les catalogues des expositions de Maurice Cullen (1866-1934), de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), de Clarence Gagnon (1881-1942) et autres pour s'en convaincre.

Pour illustrer cet article, nous avons privilégié les œuvres des collections du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) et du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). Nous tenons à les remercier chaleureusement de nous avoir fourni gracieusement les reproductions permettant d'illustrer ce texte. De même, nous remercions les ayants droit des artistes dont les œuvres sont reproduites, pour leur gracieux consentement.

Le Québec est alors fortement marqué par l'industrialisation et l'urbanisation, qui vont en s'accélérant depuis la seconde moitié de XIX<sup>e</sup> siècle. En 1915, 50 % de la population vit dans des villes, un pourcentage qui dépassera les 60 % en 1931<sup>2</sup>. Malgré cela, les artistes qui s'intéressent à la ville sont relativement peu nombreux. Plusieurs raisons, sur lesquelles je ne peux malheureusement pas m'attarder, peuvent expliquer ce phénomène. Soulignons simplement qu'elles tiennent, pour une partie de l'élite canadienne-française, à des questions d'identité nationale reposant sur l'idéalisation d'une vie rurale révolue, mais également à l'importance que prend la représentation du territoire dans la construction d'une peinture nationale canadienne<sup>3</sup>. À ces considérations de l'ordre de l'affirmation des diverses identités nationales, il faut ajouter les questions relatives aux goûts des collectionneurs et aux impératifs du marché de l'art.

Malgré la prédilection marquée des artistes pour la représentation de la campagne, il nous faut cependant reconnaître que c'est en ville que la majorité des habitants du Québec doit composer avec la froidure. Dans cet article, je souhaite donner un aperçu de la manière dont un certain nombre de peintres, particulièrement montréalais, ont pris en compte dans leurs œuvres cet aspect de la réalité, avant les années 1940, soit avant l'avènement sur la scène artistique québécoise des avant-gardes abstraites.

# L'influence de l'impressionnisme

Traduire le froid dans le langage de la peinture, qui est celui des formes et des couleurs, ne va pas de soi. Il est incontestable que l'impressionnisme, par son attention au rendu pictural de la perception optique des variations lumineuses et atmosphériques, est un courant artistique propice à la traduction visuelle des effets décoratifs que le gel engendre dans la nature. Même en France, Monet et Pissarro, entre autres, n'ont pas hésité à peindre, quand l'occasion s'y prêtait, de fort belles scènes d'hiver. À divers degrés, l'influence de l'impressionnisme fera la fortune d'une certaine tradition artistique québécoise, interpellée surtout par les

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Et ceci sans compter l'émigration massive des populations rurales vers les manufactures des États-Unis dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Sur ces questions, voir Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain de la Confédération à la Crise, 1867-1929*, Québec, Éditions du Boréal Express, 1979.

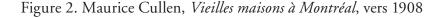
<sup>3 «</sup>Canadienne» au sens large incluant l'ensemble du territoire, et pas seulement le Québec.

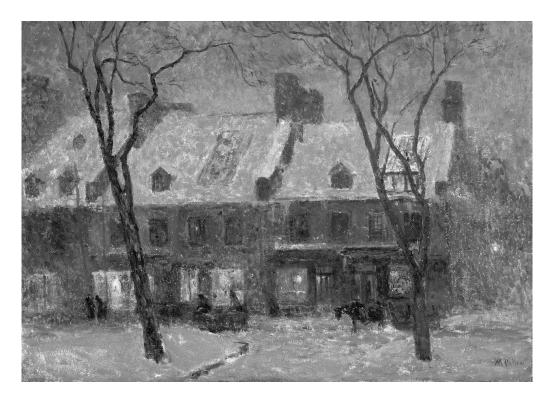
espaces naturels, mais aussi, à l'occasion, par l'espace urbain. Les tableaux de plusieurs artistes, dont Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Maurice Cullen pour ne nommer que ceux-là<sup>4</sup>, témoignent de leurs recherches pour rendre par la couleur les variations atmosphériques et les effets les plus spectaculaires du froid. Dans cet ordre d'idées, le givre ou la dérive des glaces, par exemple, seront traités de manières similaires, que ce soit à la ville ou à la campagne (figure 1). Il en va de même pour le phénomène de la poudrerie, quand la neige se mêle au vent et modifie la perception de l'espace et du contour des formes. *Vieilles maisons à Montréal* (figure 2) de Maurice Cullen rend bien compte de ce phénomène de brouillage de la perception, accentué de surcroît par la combinaison de la poudrerie à la lumière nocturne.



Figure 1. Maurice Cullen, Québec vu de Lévis, 1904

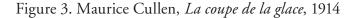
<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Bien que cet ouvrage ait tendance à «conscrire» sous la bannière de l'impressionnisme des artistes dont l'approche diffère considérablement de ce courant pictural, le lecteur pourra se référer à Carol Lowrey (dir.), *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885-1920*, New York, American Society Art Gallery, 1995.

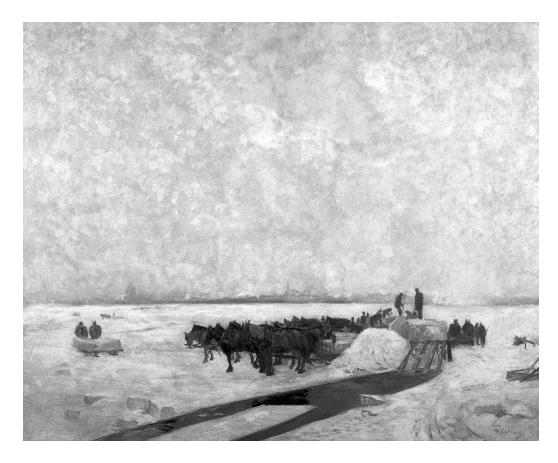




Il arrive aussi que leurs tableaux donnent à voir diverses modalités d'adaptation à l'hiver. C'est le cas par exemple des ponts de glace, comme celui aux couleurs vives de Clarence Gagnon (*Le pont de glace à Québec*, 1921, collection du Musée national des beaux-arts du Québec) ou encore de la coupe des glaces, une activité qui garantit tout au long de l'année la conservation des aliments avant l'invention des réfrigérateurs électriques. Toutefois, dans *La coupe de la glace* de 1914 (figure 3) de Maurice Cullen, les hommes et les bêtes qui effectuent le travail sont ramenés au tiers inférieur du tableau délimité par la ville, qui se profile dans un horizon suffisamment bas pour laisser toute la place aux touches qui construisent un vaste ciel d'hiver.

Cependant, les Cullen, Gagnon, Suzor-Coté et autres ne sont pas, à proprement parler, des peintres de la ville. Leurs préoccupations sont d'abord picturales et ce sont les interactions entre la lumière et les conditions atmosphériques qui déterminent la manière dont ils abordent leurs sujets, rendant équivalentes leurs représentations de l'espace urbain comme de l'espace naturel.





# Les peintres montréalais de l'entre-deux-guerres

C'est au cours de l'entre-deux-guerres qu'une autre génération d'artistes va s'intéresser de manière plus soutenue à la ville. Toutefois, avant d'aborder ce sujet et afin de mieux comprendre la particularité de la scène artistique montréalaise des années 1920 et 1930, il faut se rappeler qu'à Toronto, un groupe d'artistes masculins, connus sous le nom de Groupe des Sept, est à construire une nouvelle identité picturale canadienne inspirée notamment des paysages de peintres des pays scandinaves. Les paysages du Nord de l'Ontario des artistes du Groupe des Sept s'imposeront rapidement comme la marque de commerce d'un art canadien moderne, pour lequel la ville est relativement dénuée d'intérêt en ce qui a trait à la construction visuelle d'une identité nationale qui trouve son expression privilégiée

dans les forces de la nature<sup>5</sup>. Au cours des années 1920, le Groupe des Sept élargit, de l'Arctique jusqu'aux Rocheuses, son exploration du territoire national. Adepte de la théosophie, l'un d'entres eux, Lawren Harris (1885-1970), va progressivement délaisser l'esthétique décorative de ses œuvres antérieures pour adopter un style plus géométrisé, plus dépouillé, plus cohérent surtout avec la dimension spirituelle et mystique dont il investit le paysage nordique.

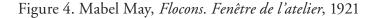
À Montréal, l'art des décennies 1920 et 1930 empruntera des voies moins mystiques. Malgré la persistance d'un art régionaliste québécois tourné vers le terroir et la campagne, émergent sur la scène artistique des regroupements d'artistes et de critiques qui redéfinissent les contours d'une modernité qui tend désormais à se conjuguer en parallèle, voire en dehors, des paramètres du régionalisme traditionnel et du nationalisme<sup>6</sup>. Un certain nombre de ces artistes vont assumer leur ancrage urbain et inclure la ville parmi leurs sujets de représentations.

De ce fait, les œuvres qui témoignent de l'hiver en milieu urbain vont se multiplier à partir des années 1920, parallèlement à de nouvelles recherches esthétiques. C'est le cas notamment chez quelques-unes des femmes artistes associées, directement ou indirectement, au Groupe de Beaver Hall<sup>7</sup>. Alors que leurs collègues masculins du Groupe des Sept proposent une vision moderniste des grands paysages nordiques, ces femmes de Montréal vont plutôt se tourner vers des espaces plus intimes, entre autres celui de leur atelier et des rues avoisinant les quartiers qu'elles habitent. Parmi de nombreux exemples, retenons *Flocons. Fenêtre de l'atelier* (figure 4) de Mabel May (1884-1971).

Voir entre autres: Charles C. Hill, Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995, et Roald Nasgaard, The Mystic North, Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940, Toronto, University of Toronto Press, Art Gallery of Ontario, 1984.

<sup>6</sup> Voir Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998.
7 Si le Groupe de Beaver Hall se définit d'abord par les artistes qui exposent sous cette dénomination en 1921 et 1922, faute d'une recherche approfondie, l'historiographie lui avait, dans le passé, associé plusieurs autres artistes qui ont entretenu des liens plus ou moins étroits avec ceux-ci. C'est donc dire que, selon les auteurs et les personnes interviewées, l'effectif pouvait

varier considérablement, notamment en ce qui avait trait aux membres féminins. L'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal (du 24 octobre 2015 au 31 janvier 2016), *Une modernité des années 1920. Le Groupe de Beaver Hall*, et l'ouvrage dirigé par Jacques Des Rochers et Brian Foss qui l'accompagne (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, et Londres, Black Dog Publishing, 2015) font le point sur la question.





Ces artistes, pour la plupart de milieux anglophones aisés, résidaient dans l'Ouest de Montréal. Quand elles peignent des représentations hivernales, ces dernières n'ont rien d'identitaire ou de mystique (figure 5). Leur style se démarque de celui des œuvres des artistes des générations antérieures, celles des Cullen et Suzor-Coté, souvent plus proches de l'impressionnisme. Plus synthétiques, leurs formes sont souvent délimitées par des lignes contour. Leurs touches sont plus larges et la palette de leurs couleurs hivernales est différente de celle des impressionnistes.

Réduites dans le tableau à quelques taches de couleur, les formes humaines, malgré leur synthétisme extrême, soulignent la nécessité de devoir se frayer des voies à travers les bancs de neige. Si les villes du Québec ont depuis longtemps développé des moyens de contrôle de la circulation dans les conditions hivernales, notamment par le déblaiement des rues, l'activité du «pelletage à la main » demeure essentielle pour rendre accessibles les parvis des demeures. Marian Dale Scott (1906-1993) dans

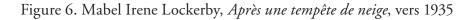
#### LE FROID

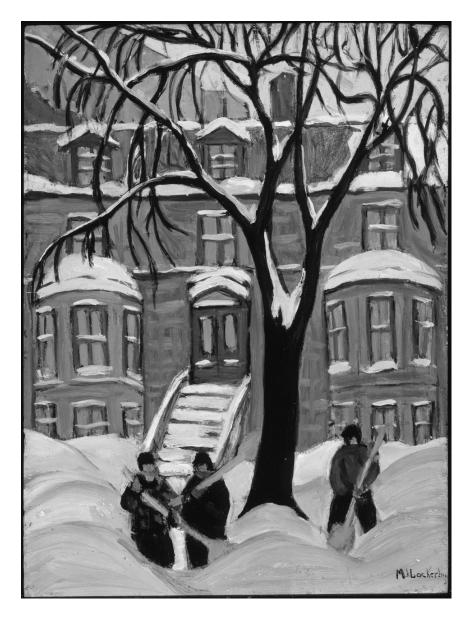
Lorne Crescent. Snow Cleaning at Night, (v. 1934-36)<sup>8</sup> et Mabel Lockerby (1882-1976) dans *Après une tempête de neige* (figure 6), en ont fait des sujets de tableaux au milieu des années 1930.





<sup>8</sup> On trouvera une reproduction de cette œuvre dans Esther Trépanier, *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 119.





Indices d'une transition qui s'effectue inéluctablement dans les moyens de transport, leurs œuvres illustrent souvent la coexistence dans les rues des traîneaux, si pratiques en hiver, des tramways et des automobiles. Certes, le traîneau en hiver (comme la calèche en été) constitue un motif pittoresque souvent repris par les artistes. Mais sa présence dans les rues de la ville ne doit pas nous faire oublier que les premiers tramways électriques sont mis en service à Montréal dès 1892. Toutefois, bien qu'ils

soient omniprésents dans une bonne partie du paysage de la métropole, les tramways, leurs rails et leurs câbles électriques sont souvent oblitérés des représentations picturales de l'époque.

Parmi les exceptions qui incluent dans leurs tableaux ces témoins de la modernisation de l'espace urbain, il faut mentionner Adrien Hébert (1890-1967), qui donne à ces véhicules une place de choix dans ses scènes de rues<sup>9</sup>. On le constate par exemple dans deux de ses scènes d'hiver en ville, l'une nocturne et l'autre diurne. Dans la première, Le débit de tabac Hyman (figure 7), Hébert ne résiste pas à la tentation de représenter une anecdote typique de la saison: la chute d'un passant sur le trottoir gelé. On notera cependant que l'éclairage électrique des magasins projette à l'extérieur des jeux d'ombre et de lumière, qui mettent en relief les traces des rails du tramway sur la chaussée enneigée. La seconde, *Rue Sainte-Catherine* (figure 8), donne à voir plusieurs effets visuels induits par la lumière hivernale. On remarquera les reflets bleutés de la neige qui se réfléchissent aussi bien sur les surfaces des vitrines du magasin que sur celles des vitres du tramway. À la droite du tableau, le poudroiement de lumière et de vapeur témoigne du froid ambiant. Dans tous les cas, les passants sont bien emmitouflés dans des manteaux où la fourrure est omniprésente. Hébert, chantre de la vie moderne, témoigne de la parfaite adaptation des Montréalais à une saison froide, qui ne stoppe ni la circulation des véhicules ni l'animation des grandes rues du centre-ville.

<sup>9</sup> Le lecteur trouvera des reproductions des œuvres d'Adrien Hébert dans diverses publications, dont le catalogue de l'exposition de 1993. Voir Pierre L'Allier (dir.), *Adrien Hébert*, Québec, Musée du Québec, 1993.

Figure 7. Adrien Hébert, Le débit de tabac Hyman, 1937

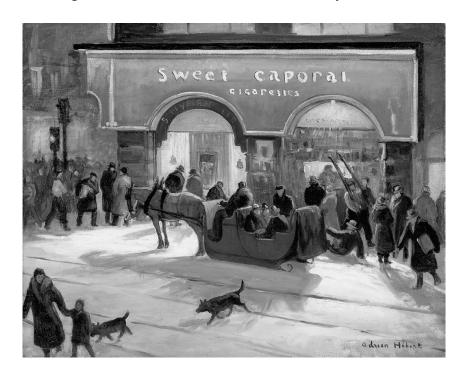


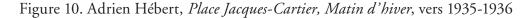
Figure 8. Adrien Hébert, Rue Sainte-Catherine, 1926



Rappelons que dans les années 1920, Adrien Hébert va se démarquer sur la scène artistique par ses nombreuses représentations du port de Montréal (figure 9), de ses gigantesques élévateurs à grains, de ses transatlantiques et de l'activité de ses quais de chargement. Autant de motifs d'une modernité industrielle dont le traitement par le peintre laisse peu de place à la représentation des éléments naturels. Le passage des saisons est plus présent dans ses scènes de rue qui, cependant, n'oblitèrent jamais les traces de la modernisation. Même dans une paisible scène de promeneurs sur la place Jacques-Cartier en hiver (figure 10), Hébert souligne l'opposition entre l'architecture traditionnelle des maisons du Vieux-Montréal et celle, très moderne, de l'élévateur à grains n° 2 du port de Montréal, auréolé en arrière-plan de lumineuses brumes hivernales.

Figure 9. Adrien Hébert, Élévateur à grain nº 3, vers 1928







Les œuvres d'Hébert tranchent résolument avec les tableaux et romans du terroir, qui ont encore la cote à cette époque. Pour s'en convaincre, on comparera ses représentations du magasinage du temps des Fêtes ou des vitrines de Noël des grands magasins (figures 11 et 12), avec celles plus traditionnelles de la messe de minuit à la campagne, dont le tableau que Clarence Gagnon peint dans la foulée de son travail préparatoire pour l'illustration de l'édition française de 1933 du roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (Éditions Mornay, Paris)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Œuvre reproduite dans Hélène Sicotte et Michèle Grandbois, *Clarence Gagnon. Rêver le paysage*, Montréal, Les Éditions de l'Homme et Musée national des beaux-arts du Québec, 2006, p. 204.

# LE FROID

Figure 11. Adrien Hébert, Magasinage de Noël, entre 1938 et 1945

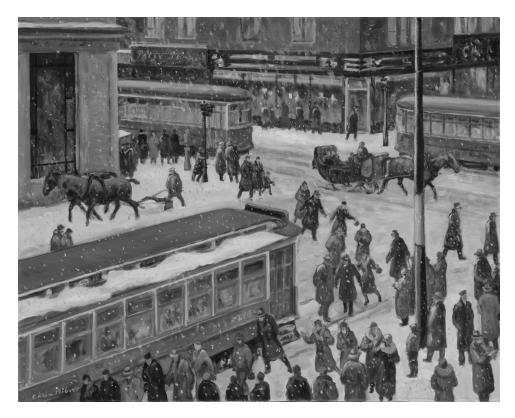


Figure 12. Adrien Hébert, La vitrine chez Eaton, 1937



Hébert n'est pas un peintre du terroir et n'a pas la nostalgie du «bon vieux temps». Il trouve d'ardents défenseurs auprès des critiques d'art ouverts à la modernité artistique. Parmi ceux-ci, Henri Girard, critique à *La Revue moderne* et au journal *Le Canada*, dans lequel il écrit, le 2 décembre 1931, à l'occasion d'une exposition d'Hébert au *Arts Club*: «Louons-le d'abord d'ignorer la Vieille maison, le Ber, la Grise, l'Habitant, toute la collection des clichés nationaux chers aux amants de "la race", pour peindre du Canada ce qu'il aime, étudie et connaît avec ses yeux à lui, sans s'occuper de la littérature<sup>11</sup>.»

Il faut ici souligner que la vision positive qu'a Hébert de la ville est nourrie par sa vision libérale du progrès, une vision qu'il partage avec certains hommes de lettres, musiciens et critiques qui, au début du siècle, sont souvent associés par les tenants du clérico-nationalisme à un cercle de « parisianistes » ou à des « exotistes ».

# Plaisirs et... misères de l'hiver en ville

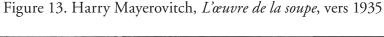
Cette adhésion enthousiaste d'Hébert à la vie urbaine et aux manifestations du progrès industriel explique sans doute que, même au plus fort de la crise économique, on ne trouve jamais dans ses œuvres de traces de la pauvreté urbaine, pourtant omniprésente à l'époque. Ainsi, ses tableaux de vitrines de Noël des années 1930 soulignent non seulement l'élégance des tenues hivernales des passants qui ne semblent nullement affectés par la crise, mais attestent également de l'inéluctable progression d'une société de consommation qui déploie ses séductions à travers les vitrines des grands magasins<sup>12</sup>.

Henri Girard, «Adrien Hébert», *Le Canada*, 2 décembre 1931, p. 1 et 7. Régulièrement au cours de la décennie, Girard reviendra sur cette particularité d'Hébert, qui aura su éviter les poncifs de la peinture canadienne: la ceinture fléchée, le traîneau, tout un «pittoresque» qui, souligne-t-il dans *La Revue moderne*, ignore «le merveilleux progrès de nos campagnes: l'actualité des vêtements, la vulgarisation de l'automobile, le bon entretien des routes même au cours de l'hiver» (Henri Girard, «Adrien Hébert», *La Revue moderne*, t. XV, n° 2, décembre 1933, p. 5). Sur Adrien Hébert et la critique, voir Esther Trépanier, «Sens et limites de la modernité chez Adrien Hébert et ses critiques», Pierre L'Allier (dir.), *op. cit.*, p. 85-102.

<sup>12</sup> Sur les vitrines d'Adrien Hébert et l'élégance des passants de ses scènes de rues, on pourra lire les passages que je leur consacre dans la section «La rue et l'œil moderne», Esther Trépanier et Véronique Borboën, *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Les Publications du Québec, coll. «Arts du Québec», 2012, p. 94-105.

Cette vision positive de la ville et du progrès n'est pas partagée par tous, comme en témoignent les représentations de la misère urbaine que réalisent quelques-uns des artistes de la communauté juive de Montréal. Vivant dans le quartier ouvrier qui se déploie autour du boulevard Saint-Laurent, ces artistes, d'immigration récente, partagent pour la plupart les conditions de vie des classes populaires et sont plus sensibles à la situation précaire des chômeurs et des miséreux durant la Grande Dépression. Certains d'entre eux, souvent inscrits dans la mouvance de gauche, vont consacrer une partie de leurs œuvres à des thématiques plus résolument sociales<sup>13</sup>.

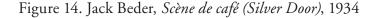
On en a un exemple dans la représentation d'une queue de démunis devant l'œuvre de la soupe (figure 13) d'Harry Mayerovitch (1910-2004). Le style expressionniste de l'artiste lui permet d'accentuer, par des touches de rouge vif, la notation de la morsure du froid sur les visages et les oreilles des miséreux. Bien que peu détaillée, l'apparence vestimentaire des hommes aux casquettes déformées, aux feutres cabossés, aux manteaux élimés parfois bien courts pour la saison, tranche sur la confortable élégance des personnages des toiles d'Adrien Hébert.





<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Sur ces artistes, voir Esther Trépanier, *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930-1948*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2008.

Il en va de même pour les clients des cabarets, des bars ou des cafés du boulevard Saint-Laurent que le jeune Jack Beder (1910-1987) se plaît à dessiner de 1930 à 1935 (figures 14 et 15). À en juger par les croquis et dessins réalisés par Beder, il semble bien que le froid devait s'insinuer jusqu'à l'intérieur de ces cafés un peu miteux puisque les clients, une fois attablés autour d'un verre, conservent leurs chapeaux et manteaux. Le boulevard Saint-Laurent croise la rue Sainte-Catherine, qui, un peu plus à l'ouest, était le siège des grands magasins dépeints par Adrien Hébert. Communément appelé la *Main*, le boulevard Saint-Laurent offrait, au sud de Sainte-Catherine, une tout autre configuration géographique et démographique! C'était le quartier chaud de Montréal. Sur la *Main*, on trouvait les grandes salles de billard, les cafés, les boîtes de nuit et autres lieux de divertissement populaires, et dans les rues avoisinantes, le *Red Light*, le quartier de la prostitution.





#### LE FROID

Figure 15. Jack Beder, Café Conversation, 1930-1935



Il convient toutefois de souligner que contrairement à ce que l'on peut observer au sein de certains courants de l'art français moderne, ces lieux de loisirs populaires sont peu représentés par les artistes montréalais. Les artistes de la communauté juive eux-mêmes sont loin de consacrer majoritairement leur travail à la représentation des classes populaires. Plusieurs de leurs œuvres à l'huile se concentrent sur une exploration formelle de l'espace des rues qu'ils habitent. La présence humaine est alors presque évacuée du tableau qui met surtout en vedette les couleurs et les formes. Dans leurs scènes hivernales, la neige sera, selon la luminosité ambiante, parsemée de bleus éclatants ou d'ocres et de gris délicats (figures 16 et 17). La pauvreté s'efface devant la couleur: tout n'est pas que misère en ville!

Figure 16. Jack Beder, Carré Saint-Louis, Hiver, 1939

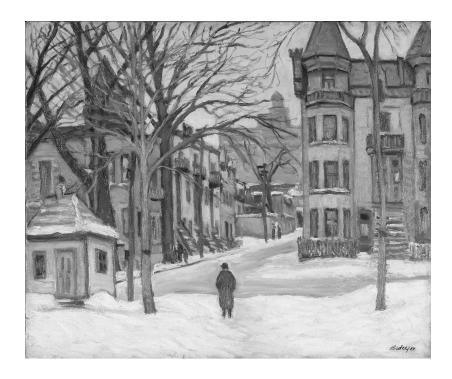
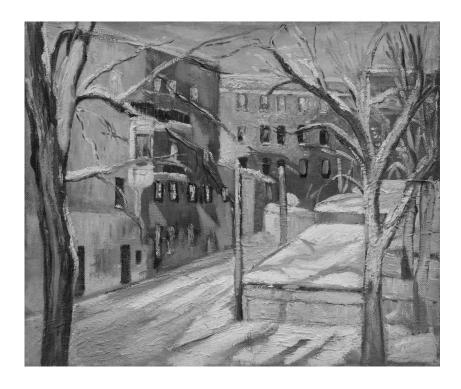


Figure 17. Louis Muhlstock, Après-midi d'hiver, Place Sainte-Famille, 1940



# Les sports d'hiver, un des plaisirs de la vie en ville

Au chapitre des plaisirs de la saison froide, il faut mentionner la pratique des sports d'hiver, qui, au cours du xx<sup>e</sup> siècle, se démocratisent singulièrement. Au Québec, ils ne se pratiquent pas qu'à la campagne. Ainsi, le mont Royal et les parcs de la ville, dont le parc Lafontaine, fournissent aux Montréalais la possibilité de s'adonner, à moindre coût, aux diverses activités sportives hivernales. Peu d'artistes les ont peintes, toutefois Adrien Hébert traite de ce sujet dans plusieurs tableaux (figure 18) et fait ici encore un peu figure d'exception<sup>14</sup>. Cela n'échappe pas à Henri Girard, qui, dans *Le Canada* du 22 novembre 1932, commente une de ses scènes de sport d'hiver:

Voilà bien le sujet difficile [...] après les mille tableaux de Suzor Côté [sic], de Maurice Cullen, de Clarence Gagnon, d'A.Y. Jackson, d'Edwin Holgate. Rénovation. Adrien Hébert illustre l'hiver tel que nous l'aimons le mieux en pleine activité sportive. Au pied du Mont-Royal [sic], la foule dessinant une belle arabesque regarde les skieurs qui animent la scène de leurs multiples mouvements. Intensité de la vie [...] Espérons que l'exemple de M. Hébert portera fruit. Nous sommes si désespérément fatigués des rossinantes halant des traîneaux sur l'éternelle neige des campagnes.

Si la pratique du sport et la multiplication des clubs sportifs masculins, particulièrement au sein des classes aisées, s'imposent au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le clergé catholique pour sa part considère d'un œil suspect la pratique du sport par les femmes. En effet, de 1885, alors que M<sup>gr</sup> Édouard-Charles Fabre, premier archevêque de Montréal, s'en prend, au nom de la «vertu» et de la «frêle santé» des femmes, à ces «folies nouvelles» que sont la glissade et la raquette<sup>15</sup>, jusqu'en 1938,

Outre les œuvres d'Adrien Hébert, mentionnons encore quelques scènes de hockey sur glace pratiqué par les enfants sur des patinoires de fortune de Henri Masson, un peintre de la région d'Hull-Ottawa, quelques gravures de skieurs sur le mont Royal d'Ernst Neumann ou la série des gravures *Le ski* des années 1930 de Frederick B. Taylor. Je dirais que c'est surtout en photographie, particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle, que l'on trouve une plus grande abondance de représentations de la pratique des sports d'hiver, comme en témoignent les Archives photographiques Notman du Musée McCord.

<sup>15</sup> Mgr Édouard-Charles Fabre, cité dans Centre d'histoire de Montréal, «16. Sport et carnaval d'hiver à Montréal au 19e siècle», <a href="http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\_pageid=2497,3090469&\_dad=portal&\_schema=PORTAL">http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\_pageid=2497,3090469&\_dad=portal&\_schema=PORTAL</a>, consulté le 30 janvier 2014.

alors que le cardinal Villeneuve déplore que « certains sports d'hiver, patin, ski, raquette et autres entraînent des occasions particulières de péril moral, surtout quand ils se pratiquent en commun par les deux sexes [...]<sup>16</sup> », le discours est le même. Les sports pratiqués par les femmes avec les « membres de l'autre sexe » sont vus comme autant « d'occasions de péché ».

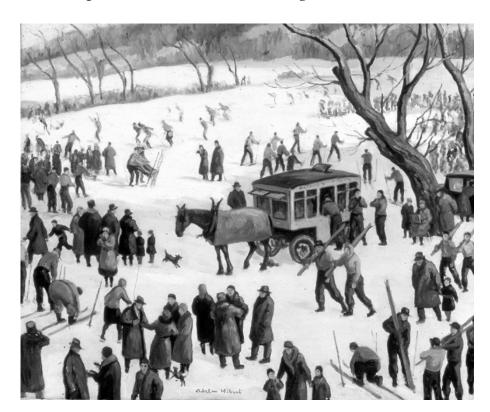


Figure 18. Adrien Hébert, La montagne, vers 1937-1939

Il va sans dire que le port du pantalon par les femmes, un attribut réservé au sexe masculin, vient, dans les années 1920, aggraver les choses. Jusque-là, les femmes portaient toujours, pour le patin comme pour le ski, de longues jupes et de longs manteaux qui couvraient bien la jambe. Au milieu de la décennie 1920, la jupe pour le patinage, comme tout le vestiaire féminin, va raccourcir singulièrement et l'adoption du pantalon pour le ski devient monnaie courante. Malgré les mises en garde du

<sup>16</sup> Voir Suzanne Marchand, la section sur «L'immoralité des costumes de sport féminins», Rouge à lèvres et pantalon. Des pratiques esthétiques féminines controversées au Québec, 1920-1939, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec. Ethnologie», 1997, p. 97 et suivantes.

clergé catholique, les affiches publicitaires qui font la promotion des stations d'hiver, aussi bien que les catalogues des grands magasins ou les photographies de famille de l'époque, témoignent de la popularité du pantalon de ski auprès des femmes de toutes les classes sociales, incluant les Canadiennes françaises, ce que confirment également les tableaux des sports d'hiver dans les parcs de Montréal peints par Adrien Hébert<sup>17</sup>.

# Où est le peintre?

Il est impossible de peindre en plein air de grandes compositions quand le froid engourdit les doigts et attaque les matériaux. Une question se pose donc devant l'abondance des représentations hivernales, rurales comme urbaines: où est le peintre?

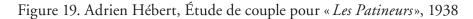
Les propos des artistes peuvent parfois laisser croire qu'ils affrontent directement les éléments. Ainsi, dans une «causerie radiophonique» diffusée le 4 septembre 1939 sur les ondes de Radio-Canada qui traite des différents sujets que la ville offre à un artiste, Adrien Hébert s'attarde à celui des parcs en hiver. Décrivant avec abondance de détails et d'anecdotes la pratique des sports en ville, Hébert souligne qu'ils «n'échappent pas à l'œil de l'artiste [...]». Il aura soin de préciser que «tout le monde s'amuse, acteurs, spectateurs et, je vous prie de le croire, le peintre lui-même<sup>18</sup>».

Ses commentaires, de même que ses descriptions qui reprennent en tous points plusieurs de ses tableaux, tendent à laisser croire à l'auditeur que l'artiste était là, même par grand froid, à peindre la scène. D'ailleurs, ne s'est-il pas représenté dans le tableau *La montagne* (figure 18), objet du regard de quelques curieux, assis sous un arbre, à droite près du stand à hot dogs? Mais cet effet de «réel», de «j'y étais», est à nuancer. Hébert n'est pas un artiste de plein air. Ses tableaux, comme c'est le cas au demeurant de ceux de la plupart de ses collègues, sont composés en atelier

Outre la section de Véronique Borboën sur «La mode féminine», voir la section d'Esther Trépanier, «Démocratisation du sport, nouvelle image de la femme et résistance du clergé», Esther Trépanier et Véronique Borboën, *op. cit.*, p. 21-41 et 131-145. Cet ouvrage compte un certain nombre de reproductions d'œuvres d'Adrien Hébert.

<sup>18</sup> Adrien Hébert, «Sujets de peinture dans la région de Montréal», tiré d'une causerie radiophonique présentée le 4 septembre 1939 à Radio-Canada publiée dans *Technique*, vol. XIV, n° 10, décembre 1939, p. 633-635 et 665.

à partir d'esquisses, de pochades, de dessins qui peuvent, eux, avoir été réalisés sur le terrain. Hébert n'échappe pas à la règle. En témoignent ses nombreux croquis (figure 19) de personnages, sans doute réalisés sur le vif, souvent intégrés par la suite à ses grandes compositions.





Par ailleurs, les scènes hivernales sont souvent composées à partir de la vue qui s'offre depuis la fenêtre de l'atelier, voire depuis celle d'un commerce qui donne sur la perspective que l'on souhaite dépeindre. Il arrive même que le titre de l'œuvre atteste du procédé, comme dans Flocons. Fenêtre de l'atelier de Mabel May (voir figure 4) ou encore Cabstand, Quebec City Wall from St. John Tailor's Window de Kathleen Morris (1893-1986). Souvent, la composition même de l'œuvre, sa perspective en plongée (figure 11, à titre d'exemple) indique que le peintre a conçu son tableau à partir d'un point plus élevé qui est celui, précisément, que l'on a depuis une fenêtre.

# Au chaud... dans un atelier parisien

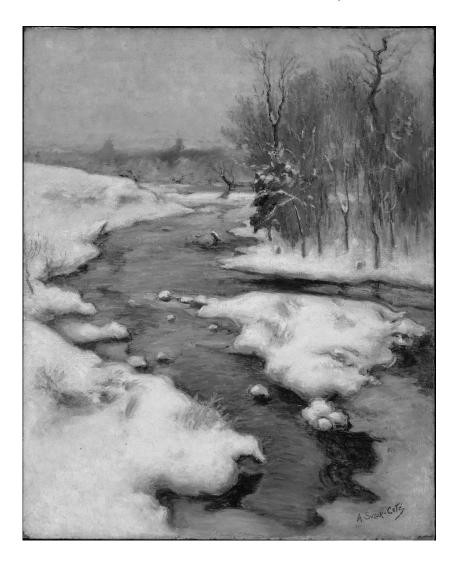
L'image exotique de l'hiver canadien et de ses grands froids entretenue à l'étranger tient aussi aux paysages que les artistes canadiens qui séjournent en Europe présentent aux Salons et dans diverses expositions, notamment à Paris et à Londres. Plusieurs peintres du Québec séjourneront plus ou moins longtemps en France, et c'est pourquoi, à la question que nous posions, «Où est l'artiste quand il peint l'hiver?», il faut, dans quelques cas, répondre: dans la chaleur (relative) de son atelier parisien!

Prenons comme exemples Clarence Gagnon et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, qui résideront dans la Ville Lumière de nombreuses années tout en effectuant plusieurs allers-retours entre la France et le Canada. Ils rapportent de leurs séjours au Québec des photographies, des croquis, des dessins et des pochades qui, subséquemment, inspireront nombre des paysages hivernaux qu'ils vont peindre et exposer en France<sup>19</sup>. Ainsi, Le tournant de la rivière Gosselin, Arthabaska de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal (figure 20), est une réplique de celui que Suzor-Coté expose au Salon à Paris en 1906<sup>20</sup>. Mentionnons encore l'exemple de Clarence Gagnon, qui expose en décembre 1913 à la galerie d'Adrien Reitlinger, rue La Boétie à Paris, quelque soixante-quinze œuvres regroupées sous le titre Paysages d'hiver dans les montagnes des

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Sur ce sujet, voir le texte de Hélène Sicotte, «Par-delà le paysage: le pays rêvé», dans Hélène Sicotte et Michèle Grandbois, *op. cit.*, p. 27-217, et Laurier Lacroix, *Suzor-Coté. Matière et lumière*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, Musée national des beaux-arts du Québec et Musée des beaux-arts du Canada, 2002.

<sup>20</sup> Laurier Lacroix, op. cit., p. 163 et suivantes.

Figure 20. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Le tournant de la rivière Gosselin à Arthabaska, vers 1906



Laurentides au Canada<sup>21</sup>. Dans cet ordre d'idées, rappelons que Gagnon réalisera pour les Éditions Mornay les illustrations de l'édition de 1928 de Le grand silence blanc de Louis-Frédéric Rouquette<sup>22</sup> et celles de

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Sur l'exposition chez Reitlinger, voir la section que lui consacre Hélène Sicotte, dans Hélène Sicotte et Michèle Grandbois, *op. cit.*, p. 103 et suivantes.

<sup>22</sup> Le grand silence blanc donne à voir une illustration d'ours polaire, proche parent du fameux Ours blanc du sculpteur français François Pompon. Exposé tout d'abord au Salon d'Automne de 1922, il vaudra à son créateur une renommée qui s'accroît encore avec une autre présentation de l'ours à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de 1925. L'exotisme nordique avait là un emblème bien connu du public français.

l'édition de 1933 de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémond, contribuant ainsi à nourrir l'image de cet « exotisme nordique<sup>23</sup> » qui fascinait le public français.

# Au-delà des années 1940

Au cours de la décennie 1940, des bouleversements majeurs se produisent dans le milieu de l'art à Montréal, notamment l'avènement d'avant-gardes abstraites et les polémiques qu'elles suscitent. Il s'agit là d'un autre sujet. Mais concernant notre réflexion sur le froid et sa traduction picturale, je voudrais terminer par quelques pistes de réflexion qui rejoignent une dimension plus subjective, plus introspective du rapport des artistes à leur héritage climatique.

Au Québec, de novembre à avril, la palette chromatique de la nature se trouve réduite le plus souvent à des tonalités de blancs, de gris, de bruns et de noirs. Pour plusieurs, cette absence de couleurs vives, comme l'ensoleillement réduit de cette époque de l'année, peut induire un sentiment de dépression et de solitude. C'est en tout cas ce qui transparaît dans plusieurs des œuvres aux espaces infinis et infiniment désolés que Jean Paul Lemieux (1904-1990), professeur à l'École des beaux-arts de la ville de Québec, peint dès la fin des années 1950.

Lemieux, peintre figuratif, s'inscrit en marge des avant-gardes montréalaises, dont celle des automatistes qui se regroupent autour de Paul-Émile Borduas (1905-1960) à partir des années 1940. La démarche des automatistes rompt radicalement avec la représentation figurative et se réclame d'un art généré par l'inconscient, par l'automatisme du geste.

Toutefois, l'univers chromatique de la saison froide, la texture ravagée et inégale des glaces comme des sols dont l'hiver modifie considérablement l'apparence près de six mois par année, n'habitent-ils pas aussi l'inconscient de ces artistes? Ne serait-il pas possible de voir dans les effets de surfaces et dans la palette des œuvres des années 1950 de Borduas quelques réminiscences de ces effets du froid, transfigurés par l'artiste dans le langage de l'abstraction gestuelle? Il faut reconnaître que les titres

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> J'emprunte le qualificatif à Hélène Sicotte qui traite de ces illustrations dans le chapitre «L'œuvre illustrée: de l'exotisme nordique au tribut du souvenir», Hélène Sicotte et Michèle Grandbois, *op. cit.*, p. 162-209.

de certaines œuvres comme *Le dégel* (1956) ou *Jardin d'hiver* (v. 1955) militent en faveur de cette hypothèse<sup>24</sup>. De même, on ne s'étonnera pas de la gamme chromatique toute de noirs et de blancs de la série *Icebergs* que Jean-Paul Riopelle (1923-2002) peint en 1977, à la suite d'un voyage à la terre de Baffin. Le spectaculaire quadriptyque *Soleil de minuit* (*Quatuor blanc*) de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal<sup>25</sup> fait partie de cette série.

Je terminerai ce trop rapide survol par une question. Si l'hiver fut fréquemment représenté dans l'art canadien, le froid peut-il se traduire véritablement dans le langage de la peinture? Ce langage fait de lignes, de formes, de couleurs, peut-il vraiment rendre cette expérience physique mordante, qui ne s'éprouve pas par la vue, qu'est le froid? Certes, en février, la vue d'un ciel d'un bleu éclatant nous renseigne, si tant est que nous ayons déjà expérimenté l'hiver au Québec, sur le fait que nous devrons affronter un épisode de froid intense, alors que le gris indique que le mercure est revenu à une échelle plus humaine. La densité et la luminosité de ce gris peuvent aussi être annonciatrices de neige et, subséquemment, de la réapparition dans le paysage urbain, après un bref épisode blanc, des bruns sales de ces magmas mouillés qui résultent des cocktails de sel, de sable et autres produits destinés à faire fondre la neige et la glace sur la chaussée. Mais rien ne peut peindre adéquatement cette expérience physique pénible qu'est le froid intense ou encore la traversée, à chaque coin de rue, de cette gadoue de neige et de produits abrasifs qu'au Québec on appelle la « sloche»!

Bref, la peinture ne peut rendre la complexité et la multiplicité des expériences physiques du froid. Elle ne peut que traduire certains de ses effets dans son langage propre, qui est celui des formes et des couleurs, lequel pare souvent l'hiver d'une grande séduction. Et, de ce fait, cette traduction ne fait-elle pas, une fois de plus, la preuve qu'elle est aussi un peu une trahison?

Le Musée national des beaux-arts du Québec a édité un certain nombre d'ouvrages sur Jean Paul Lemieux et Jean-Paul Riopelle. De nombreux ouvrages ont été publiés sur Paul-Émile Borduas. On pourra également consulter le catalogue raisonné des œuvres de Borduas (François-Marc Gagnon, «Paul-Émile Borduas — Catalogue raisonné», <a href="http://borduas.concordia.ca/">http://borduas.concordia.ca/</a>, consulté le 25 avril 2014) et des informations sur le catalogue raisonné de Jean-Paul Riopelle (Yseult Riopelle, «Le catalogue raisonné de Jean Paul Riopelle», <a href="http://www.riopelle.ca/">http://www.riopelle.ca/</a>, consulté le 25 avril 2014).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Reproduit à la page 257 de Jacques Desrochers (dir.), *Art québécois et canadien. La collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, t. 1, 2011.

#### LE FROID

# Liste des figures

### Figure 1

Maurice Cullen *Québec vu de Lévis*, 1904 Huile sur toile, 72,4 × 92,1 cm Coll. Musée des beaux-arts de Montréal Don de James Reid Wilson. 1905.33 Photo MBAM

#### Figure 2

Maurice Cullen

Vieilles maisons à Montréal, vers 1908 Huile sur toile, 61,4 × 86,7 cm Coll. Musée des beaux-arts de Montréal Don de l'honorable Marguerite Shaughnessy à la mémoire de ses parents 1938.674

Photo Brian Merrett, MBAM

#### Figure 3

Maurice Cullen

La coupe de la glace, 1914

Huile sur toile, 144,1 × 177,5 cm

Coll. Musée des beaux-arts de Montréal

Achat, fonds A. Sidney Dawes. 1941.729

Photo MBAM

#### Figure 4

Mabel May

Flocons. Fenêtre de l'atelier, 1921 Huile sur toile, 56,1 × 69,2 cm Coll. Musée des beaux-arts de Montréal Don du D<sup>r</sup> et de Mme Max Stern. 1959.1220 Photo Brian Merrett, MBAM

#### Figure 5

Kathleen Moir Morris

Beaver Hall Hill, 1936

Huile sur toile, 76 cm × 71,5 cm

Coll. Glenbow Museum, Calgary, Canada 998.010.001

Photo Glenbow Museum

#### Figure 6

Mabel Irene Lockerby

Après une tempête de neige, vers 1935

Huile sur panneau de bois, 30,5 × 22,5 cm

Coll. Musée des beaux-arts de Montréal

Legs M. et Mme R. W. Heward. 1975.33

Photo Christine Guest, MBAM

#### Figure 7

Adrien Hébert

Le débit de tabac Hyman, 1937

Huile sur toile, 81,3 × 100,9 cm

Coll. Musée des beaux-arts de Montréal

Achat, legs Horsley et Annie Townsend. 1975.4

Photo Brian Merrett, MBAM

#### Figure 8

Adrien Hébert Rue Sainte-Catherine, 1926 Huile sur toile, 81,5 × 102,2 cm Coll. Rosaire Archambault Photo Patrick Altman, MNBAQ

### Figure 9

Adrien Hébert Élévateur à grain n° 3, vers 1928 Huile sur toile, 76,7 × 53,8 cm Coll. Musée national des beaux-arts du Québec. Achat. 1937.25 Photo Denis Legendre, MNBAQ

#### Figure 10

Adrien Hébert

Place Jacques-Cartier, Matin d'hiver,
vers 1935-1936

Huile sur toile. 76,2 × 76,3 cm

Coll. Musée national des beaux-arts du Québec

Achat. 1937.26

Photo Denis Legendre, MNBAQ

### Figure 11

Adrien Hébert

Magasinage de Noël, entre 1938 et 1945

Huile sur toile, 81,2 × 101,6 cm

Coll. Musée national des beaux-arts du Québec

Achat 1947.150

Photo Denis Legendre, MNBAQ

#### Figure 12

Hébert, Adrien *La vitrine chez Eaton*, 1937 Huile sur toile, 81,3 × 122 cm Coll. particulière Photo Patrick Altman, MNBAQ

#### Figure 13

Harry Mayerovitch

L'œuvre de la soupe, vers 1935

Huile sur panneau de fibre de bois, 29 × 61 cm Coll. Musée national des beaux-arts du Québec

Don de l'artiste. 1996.92

Photo Denis Legendre, MNBAQ

#### Figure 14

Jack Beder

Scène de café (Silver Door), 1934

Gouache sur carton délaminé, 44,5 × 77,7 cm Coll. Musée national des beaux-arts du Québec

Don de la collection André Valiquette.

2007.190

Photo Jean-Guy Kérouac, MNBAQ

#### Figure 15

Jack Beder

Café Conversation, 1930-1935

Crayon sur papier,  $13 \times 20.5$  cm

Coll. particulière

Photo Jean-Guy Kérouac, MNBAQ

#### Figure 16

Jack Beder

Carré Saint-Louis, Hiver, 1939

Huile sur toile,  $50 \times 61$  cm

Coll. André Valiquette

Photo Patrick Altman, MNBAQ

### Figure 17

Louis Muhlstock

Après-midi d'hiver, Place Sainte-Famille, 1940

Huile sur panneau de fibre de bois,  $62 \times 72,2$  cm

Coll. Musée national des beaux-arts du Québec

Achat. 1978.347

Photo Denis Legendre, MNBAQ

#### Figure 18

Hébert, Adrien

La montagne, vers 1937-1939

Huile sur toile,  $81,5 \times 97$  cm

Coll. particulière

Photo Jean-Guy Kérouac, MNBAQ

### Figure 19

Hébert, Adrien

Étude de couple pour « Les Patineurs », 1938

Fusain sur papier Arches, 32,1 × 24,6 cm

Coll. Musée national des beaux-arts du Québec

Don de Claude et Claire Bertrand. 1990.682

Photo Idra Labrie, MNBAQ

#### Figure 20

Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté

Le tournant de la rivière Gosselin à Arthabaska,

vers 1906

Huile sur toile,  $77 \times 62$  cm

Coll. Musée des beaux-arts de Montréal

Legs Robert A. Snowball. 1982.4

Photo Brian Merrett, MBAM