

Peintres juifs et modernité / Jewish
Painters and Modernity. Montréal
1930-1945. *Exposition présentée au
Centre Saidye-Bronfman, Montréal, du
6 octobre au 5 novembre 1987*

Catalogue : Esther Trépanier, *Peintres juifs et modernité / Jewish Painters and Modernity.
Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987.
181 p., 104 illus. en n.b., 4 en couleurs, 20,00 \$

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Université de Montréal

L'exposition organisée par Esther Trépanier, professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, au Centre Saidye-Bronfman (Fig. 105) permet de soulever un problème qui intéresse au premier chef les historiens d'art. Il me semble en effet que cette exposition a été dans notre milieu l'occasion d'exprimer des vues sur la pratique de notre discipline qui démontrent le peu de compréhension dont elle est l'objet.

Court encore, semble-t-il, cette vue naïve de l'histoire qui voudrait qu'elle soit le pur reflet des faits, et s'agissant d'histoire de l'art contemporain, que chacun devrait pouvoir s'y reconnaître comme dans un miroir. J'entendais récemment un artiste québécois célèbre me dire qu'il ne se reconnaissait absolument pas dans les travaux des historiens, y compris les miens, qui portent sur la période qu'il a vécu et dont il fut un témoin privilégié. Un autre, moins célèbre, me reprochait de n'avoir pas utilisé les renseignements qu'il m'avait donnés en entrevue. Sans me faire aucune illusion sur mon talent à exposer les faits et sur l'exhaustivité de mes travaux, et en essayant d'être le plus froid et le plus détaché possible dans ce genre d'affaire, je me demande si une partie du malaise de ces témoins ne venait pas de ce qu'ils n'avaient pas assez reconnu à l'historien d'art le droit de

définir son objet d'études et de choisir dans le chaos des faits une série signifiante différente que celle qu'ils auraient eux-mêmes choisie s'ils avaient écrit l'histoire de la période, ce que, bien sûr, ils n'ont pas fait.

Il ne faut pas perdre de vue que, comme le rappelait il y a quelques années John Lukacs le « fait » historique n'existe comme tel que dans la mesure où il est situé dans une série signifiante par un historien¹. L'idée d'un fait isolé est absurde. Un fait est toujours donné associé à d'autres faits. Si on pouvait tomber sur un fait isolé, il n'aurait aucun sens. Bien plus, la valeur d'un fait historique dépend d'avantage de sa relation à d'autres faits que de son exactitude : « The value of Facts may depend on their relationships even more than on their accuracy. I do not mean to say that accuracy is unimportant : what I am saying is that often the more "accurate" a Fact the more theoretical it may be »². Que veut dire, demande Lukacs, l'affirmation pourtant exacte qu'une famille américaine type comporte 3,2 personnes et consomme 791 pintes de lait par an? Ce qu'on gagne en exactitude

1 John Lukacs, *Historical Consciousness, or The Remembered Past* (1965; New York, 1968), 98-127.

2 Lukacs, *Historical Consciousness*, 104.

dans des affirmations de ce genre dont nos journaux sont friands, on le perd en signification. On se retrouve avec de purs êtres de raison qui ne correspondent à rien dans la réalité.

Au contraire, un fait associé à d'autres faits — je ne dis pas interprété, parce que l'interprétation est censée venir après les faits — non seulement se met à exister dans le concret mais est déjà porteur de sens.

Et bien sûr cette association des faits entre eux, cette mise en relation, est faite par l'historien. C'est là un travail actif qui engage tout son être et que l'on peut qualifier de véritablement créatif. Comme le disait Charles Morazé : « Le fait n'est pas une donnée de la nature, il n'est pas une donnée de l'évolution humaine, il est une fabrication de l'esprit, de l'esprit de l'historien, de l'esprit qui étudie »³. Ou encore Marrou : « Plus que d'établir des faits, il lui [à l'historien] importe de les comprendre »⁴. Autrement dit, un « fait » historique est toujours une « fiction ». *Fictio* vient de *fingere* qui veut dire façonner, faire, construire. En affirmant que le fait historique, *factum*, est *fictio*, nous ne faisons que réclamer le droit de l'historien à la spécificité de son travail.

N'est-ce pas exactement ce qu'on a reproché à notre collègue Esther Trépanier? En choisissant de ne traiter que des peintres juifs à Montréal, elle aurait privilégié un critère ethnique dans le choix des oeuvres d'art, comme si seuls les peintres juifs avaient participé à la définition de la modernité dans le milieu montréalais des années trente. Son découpage de la réalité ne correspondrait pas aux faits. Elle aurait ignoré l'immense apport des autres groupes ethniques — entendez les Canadiens français et anglais — durant la même période, etc. Autrement dit, on lui a reproché sa mise en série des faits, au nom d'autres séries tout aussi fabriquées, tout aussi fictives.

Il y a beaucoup de mauvaise foi dans un tel reproche. On remarquera en effet que les questions de ce genre sont toujours posées à propos des Juifs. Quand John Porter décida d'ajouter un chapitre sur les plâtriers italiens à son livre sur *L'annonciation dans la sculpture au Québec*⁵, personne ne songea à dire qu'il encourageait une certaine ghettoïsation (quel affreux mot!) dans l'étude de l'histoire de l'art au Québec. Quand Luís de Moura Sobral publia son livre sur le *Surréalisme portugais*⁶, tout le monde se félicita des données qu'il ajoutait à nos connaissances sur le

mouvement surréaliste mondial. Personne ne lui a reproché de ne parler que des Portugais. Mais, bien sûr, les Juifs c'est autre chose. . . Après tout, le mot ghetto a été inventé expressément pour eux. Parler d'eux, c'est toujours faire preuve de parti pris ethnique, ou pour reprendre les termes que je proposais plus haut, c'est bien proposer une série signifiante — mais interdite.

Pourtant jamais le travail d'Esther Trépanier n'a procédé d'un principe d'exclusion. Elle le situe d'ailleurs très bien elle-même dans le prolongement de celui de *Peinture canadienne des années trente* de Charles C. Hill :

Déjà en 1975, Charles C. Hill, dans une exposition et un ouvrage magistralement documentés sur la période des années trente, a révélé l'importance des transformations qu'a subies l'art canadien durant cette décennie et posé les bases d'une recherche qui depuis préoccupe un certain nombre d'historiens d'art et de conservateurs canadiens. Je me compte, pour le meilleur et pour le pire, parmi ces passionnés de l'art de l'Entre-deux-guerres et suis particulièrement intéressée aux premières manifestations d'une modernité culturelle sur la scène québécoise.

Nous ne sommes plus au temps où, en art canadien contemporain, chacun était libre de proposer sa petite synthèse ou de définir à sa guise les paramètres de sa petite étude. Un consensus sur un certain nombre d'hypothèses existe et il est désormais possible de travailler d'une manière cumulative et donc plus scientifique. Ce qu'Esther Trépanier a mis clairement en lumière, c'est l'apport spécifique des peintres juifs montréalais durant cette période. Entre les recherches formelles d'un Lyman, récemment mis en lumière par l'exposition de Louise Dompierre, et les « abstractions » de Brandtner d'une part et les propositions des régionalistes québécois d'autre part, il faut donc faire une place à une prise de conscience de la modernité qui fut surtout, sinon exclusivement, le fait de peintres juifs Sylvia Ary, Jack Beder, Alexander Bercovitch, Rita Briansky, Ghitta Caiserman-Roth, Eric Golberg, Herman Heimlich, Harry Mayerovitch, Bernard Mayman, Louis Muhlstock, Ernst Neumann, Alfred Pinsky, Moses Reinblatt, et Fanny et Rose Wiselberg. Le catalogue de Charles C. Hill ne proposait qu'un tableau de Bercovitch (d'ailleurs repris ici au n° 47 du catalogue) et deux de Muhlstock (qui n'ont pas été repris ici). Nous pouvons mieux comprendre maintenant qu'ils ne constituaient pas de cas isolés, mais se situaient dans un ensemble ou, si l'on veut, dans une série signifiante.

Quel fut le parti d'Esther Trépanier? Ou, on pourrait presque dire, son pari? Celui d'examiner si l'appartenance d'un certain nombre de peintres montréalais à la communauté juive a été pour

3 Cité par Lukacs, *Historical Consciousness*, 105, note 1.

4 Cité par Lukacs, *Historical Consciousness*, 105, note 1.

5 John Porter, *L'Annonciation dans la sculpture au Québec* (Québec, 1979).

6 Luís de Moura Sobral, *Surréalisme portugais* (Montréal, 1984).

quelque chose dans la contribution indéniable qu'ils ont fait à une nouvelle définition de la modernité dans l'art au Québec. La question était difficile, mais répondre à cette question n'était certainement pas impossible. On pourrait même penser l'était d'autant moins que la communauté juive s'est spécialement penché sur cette question et a laissé un corps imposant de réflexions de tout ordre sur le sujet de l'expérience juive et de la modernité. Comme le rappelait Joy G. Ungeler en préface au catalogue de l'exposition organisée par le professeur Avram Kampf, *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, du 16 octobre 1975 au 25 janvier 1976 au Jewish Museum à New York, « Jewish artists have been drawn into the mainstream of twentieth century art. Some will regard this participation as representing alienation from their Jewish heritage — others will regard it as an affirmation ». Nul doute que les artistes retenus par Esther Trépanier appartiennent à la seconde catégorie. En ce sens, ils sont bien le produit de la *Haskala*, qu'on fait remonter au philosophe juif allemand Moses Mendelssohn (1729-1786). Mais ils témoignent tous aussi de l'expérience juive, si éloquemment décrite par Avram Kampf :

There have been the large migrations from East to West, from close-knit communities to a strange atomized world. There was meeting with the culture, ideas, and art of the West. There are the problems arising out of the struggle to survive, to live, to assert, to act, and interact. There is a need to strike roots in a new environment, to adapt, assimilate, and yet to preserve one's identity. There are tensions between tradition and innovation, the options which life offers, and the decisions it forces upon us⁷.

C'est, me semble-t-il, ce dont cette exposition témoignait avant tout : une expérience de la modernité, mais une expérience juive de la modernité dont bien peu au Québec avait soupçonné à l'époque l'intensité et la profondeur. Car ce n'est pas tout de dire que les thèmes abordés par ces peintres — la ville, le portrait, les ouvriers, les chômeurs, la pauvreté, le nu, la guerre, le fascisme — renouvelaient le vocabulaire de l'art canadien trop confiné au seul paysage que ce soit dans le Groupe des Sept ou chez nos régionalistes québécois. Après tout, des peintres non juifs, à commencer par John Lyman, Adrien Hébert et Fritz Brandtner, avaient montré la voie dans ce sens. Mais, il faut prendre conscience que ces mêmes thèmes s'enracinaient profondément dans l'expérience juive. Dans le portrait, pour commencer par cet exemple, majeur il est vrai, il y avait non

seulement le besoin de traiter de la figure humaine si négligé jusqu'alors dans l'art canadien, mais aussi ce projet bien juif de recenser avec amour sinon tous les membres de la communauté, du moins ceux par qui on s'y rattachaient. Il n'y a pas de judaïsme authentique sans un profond amour du peuple juif, comme le rappelait Gershom Sholem à Hannah Arendt dans un échange de lettres célèbres. Dans la représentation de ces pauvres, de ces chômeurs canadiens français — le bonhomme Lavallée ou la malheureuse Paranka peints par Muhlstock (Fig. 106), tel chômeur dessiné par Rita Briansky ou par Ernst Neuman — il y a cette compassion que la tradition rabbinique appelle la *pikku'ah nefesh*, le respect de la vie humaine, qui enjoint même d'enfreindre le sabbat pour sauver une vie humaine. Dans ces prises de positions passionnées contre le fascisme et le nazisme, si éloquente dans les affiches de Mayerovitch ou les travaux de Ghitta Caiserman, marqués par l'influence de Ben Shahn, il y a bien sûr la condamnation sans équivoque des pires crimes jamais commis contre l'humanité, mais il y a aussi cette interrogation douloureuse des voies de Dieu qui permet le mal, de ce que la tradition rabbinique ne craint pas d'appeler les limites de Dieu. Selon Geoffrey Wigoder, « Man's freedom to resist or obey the will of God is a restriction of the Deity's power that is totally unknown in the physical universe. It must be added, however, that this restriction is an act of divine self-limitation »⁸. C'est bien là le mystère par excellence qui faisait dire à Job : « J'étais celui qui brouille tes conseils, par des propos dénués de sens, aussi ai-je parlé sans intelligence de merveilles qui me dépassent et que j'ignore »⁹. Cela, je crois, nous l'avons tous senti le soir du vernissage, où se retrouvait un curieux mélange de Québécois francophones et de Juifs anglophones, comme si cette exposition avait été enfin l'occasion d'une réconciliation de nos deux communautés depuis si longtemps divisées. A vrai dire, cela durait depuis les années trente. Entre temps, il avait fallu liquider le vieil antisémitisme chrétien et mettre les Anglais à leur place. Maintenant que nous nous étions retrouvés nous-mêmes, il devenait possible de tendre la main à nos frères juifs. Jamais nous nous étions sentis aussi solidaires. Je crois bien que c'est ce qu'Esther Trépanier a fait de mieux pour nous.

Dép. d'histoire de l'art
Université de Montréal
Montréal, Québec H3C 3J7

7 Avram Kampf, cat. expos., *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, 7.

8 Geoffrey Wigoder, *Jewish Values* (Jerusalem, 1974), 71.

9 Job 42,3.



FIGURE 105: Salle de l'exposition, Centre Saidye-Bronfman, Montréal (Photo: Centre Saidye-Bronfman).



FIGURE 104. Francesco Trevisani, designer, frontispiece, *Theses iuris publicae disputationum*. McGill University Libraries, Montreal (Photo: Author).



FIGURE 106. Louis Muhlstock, *Paranka*, fusain sur papier, 41,9 × 31,4 cm. Collection: The Artist (Photo: David Saltmarche).