LA COMMÉMORATION DE GUERRE — EXPLICITE ET IMPLICITE — DE A. Y. JACKSON

LAURA BRANDON

Dre Laura Brandon est une écrivaine, conservatrice et conférencière spécialisée dans l'art de guerre canadien. De 1992 à 2015, elle était la conservatrice en art de guerre au Musée canadien de la guerre. Elle est présentement professeure adjointe de recherche à l'Université Carleton à Ottawa et une associée de recherche au Musée canadien de la guerre. En ce moment, elle écrit un livre sur le Groupe des sept et la guerre.

Se souvenir et commémorer la Première Guerre mondiale est une triste entreprise. Tant de millions de morts, tellement de potentiel disparu. C'est déprimant. Pour de nombreux Canadiens qui ont grandi et ont appris à se souvenir du conflit tous les 11 novembre, les années 1914-1918 se retrouvent encapsulées dans le poème de 1915 de John McCrae, dans la production de masse de coquelicots rouges et dans le monument commémoratif de Vimy. Ces formes de commémoration concernent principalement les morts; dans le cas de McCrae, c'est avec son ami Alexis Helmer à l'esprit qu'il a rédigé *In Flanders Fields*. Tirés de l'imagerie du poème, les coquelicots sont particulièrement utilisés afin de commémorer les Canadiens tués lors de la Première Guerre mondiale. Même le monument de Vimy, inauguré en 1936 comme mémorial pour les 11 285 Canadiens morts en France, comprend une statue de la Charité distribuant des coquelicots. Cependant, aucun de ces monuments commémoratifs n'offre de perspective plus optimiste sur le conflit. Aucun ne nous propose des façons alternatives de penser aux conséquences de la guerre. Plus de cent ans après le début de la Première Guerre mondiale, outre une certaine reconnaissance que la guerre a permis plus d'indépendance politique au Canada, toute possibilité d'arriver à des conclusions plus positives sur ce conflit se noie dans nos rituels et symboles de deuil établis de longue date.

Je voudrais proposer que l'on considère reconnaître une autre forme de commémoration de guerre au Canada. Celle-ci existe déjà, mais elle n'est pas reconnue en tant que forme de commémoration. Depuis 1917, l'œuvre d'une vie d'un individu qui a survécu à la Grande Guerre a publiquement rendu hommage à ce conflit par son art et à travers ses actions. Le peintre A.Y. Jackson n'a pas été tué, mais a été blessé pendant la guerre, un événement qui a largement marqué sa carrière d'après-guerre.

Contrairement au monument de Vimy et aux coquelicots de McCrae, qui attirent notre attention vers ce triste événement une fois par an, les peintures de Jackson, dont *Winter, Quebec* (1926), renvoient aux Canadiens la beauté sauvage du Canada dans toutes ses saisons, sans insister sur les ravages de la guerre. Dans *Winter, Quebec*, le paysage centré autour d'un clocher d'église enseveli sous la neige scintillante évoque peut-être délibérément des notions de stabilité et de permanence. Même s'il semble à la mode de rejeter les peintures de Jackson comme étant de la décoration pour boîtes de chocolat, il est important de nous rappeler l'événement qui l'a poussé à peindre et à faire l'éloge de son pays si assidûment sur du bois, du papier et de la toile. À partir de 1917, et pendant près de 60 ans jusqu'à sa mort en 1974, Jackson a peint son pays.

Il n'est pas absurde de penser que l'ensemble de l'œuvre de Jackson puisse être considéré comme un mémorial de guerre. Certaines de ses peintures de guerre — par exemple *House of Ypres et A Corpse, Evening*, qu'il a réalisé après la Première Guerre mondiale, ainsi que ses peintures de la route en l'Alaska pendant la Seconde Guerre mondiale — sont déjà essentiellement considérées comme des « mémoriaux » de guerre dans un sens assez conventionnel. Ces peintures représentent des lieux et des actions mémorables liées aux guerres de ces deux époques et elles ont été produites dans le cadre de deux programmes officiels d'art de guerre — le Fonds de souvenirs de guerre canadien et les Archives militaires canadiennes — tous deux des programmes délibérément créés afin de capturer en images le conflit pour les générations futures. Mais nous devrions prendre en considération toutes les réalisations que Jackson a accomplies durant sa vie — son militantisme pour l'art et ses œuvres artistiques au complet (y compris ces célèbres paysages canadiens représentant les fermes enneigées du Québec et la toundra chatoyante à l'automne — tel que *Northern Landscape, Great Bear Lake* [1938-39], par exemple) comme étant un mémorial de guerre *non conventionnelle*. Tout ce qu'il a fait après avoir été blessé à Maple Copse pendant la bataille du Mont Sorrel en 1916 est une conséquence et une célébration de sa survie de cet horrible conflit.

Tant le monument de Vimy que le poème de John McCrae ont leurs racines dans l'art d'avant-guerre canadien en plein essor : l'œuvre de McCrae puisse dans la poésie canadienne et le monument s'inspire de la peinture canadienne. Avant que le Canada n'ait le Groupe des sept, il avait le *Arts and Letters Club* de Toronto, fondé en 1908. C'est là que Walter Allward, jeune sculpteur torontois et futur concepteur du monument de Vimy, fréquentait des artistes, poètes, écrivains, architectes, musiciens et universitaires. Lorsqu'il avait dessiné le mémorial, il s'était inspiré de la richesse des connaissances et des expériences artistiques des membres du club. Avant la guerre, John McCrae faisait partie d'une organisation similaire basée à Montréal, le *Pen and Pencil Club*, qui avait été formé en 1890 afin de promouvoir les arts et les lettres à Montréal. McCrae avait l'habitude de déjeuner et de dîner avec des artistes, des architectes et des concepteurs, et de régulièrement échanger des idées avec d'autres poètes, tels que William H. Drummond et Charles Gill. Il n'est pas surprenant que Jackson se soit impliqué auprès de ces deux groupes à divers moments. En effet, après la Grande Guerre, il avait été un ardent défenseur de la vision d'Allward pour le monument de Vimy. Ses opinions sur le poème de John McCrae ne sont pas connues.

Jackson n'a pas conçu de monument commémoratif national et il n'a pas rédigé de célèbres poèmes, mais sa vie et sa carrière après la guerre sont incontestablement de nature commémorative. La différence entre son leg et celui de Allward ou de McCrae en est une de compréhension. Notre myopie est liée à notre façon de comprendre ce que devrait être un monument commémoratif de guerre. Si nous sommes prêts à considérer l'art de Jackson comme l'aspect le plus notable de sa création commémorative de guerre, alors, plutôt que de la tristesse, nous ressentons de la fierté et de l'affection pour le Canada. Ces émotions ne sont pas celles qui sont habituellement associées à des monuments de guerre. Mais pourquoi devrions-nous exclure les sentiments positifs ? En effet, je dirais que Jackson — après que ses émotions moroses envers la guerre se soit dissipées (vers 1920) — a commémoré la guerre de façon consistante par des représentations d'où émane sa joie d'être en vie dans un pays aussi magnifique et libre que le Canada. Pensons par exemple à *Lake Superior Country* (1924) avec ses couleurs presque psychédéliques et ses lignes ondulantes. Dans le passé, j'ai suggéré, comme beaucoup d'autres l'ont fait, que le prosélytisme dévoué de Jackson envers l'art canadien était une forme de nationalisme, mais je voudrais maintenant nuancer cette affirmation en postulant que son nationalisme a été sa façon de rendre hommage aux sacrifices dont il avait été témoin.

Sa carrière d'après-guerre est largement considérée comme nationaliste parce qu'elle est si étroitement associée au Groupe des sept, qui est à son tour si étroitement associé avec le nationalisme canadien d'après-guerre. Le Groupe a été un phénomène qui n'a survécu que onze années; cependant, il a eu une influence durable sur le Canada, déterminant la façon dont le pays se représente visuellement. C'est le succès du Groupe qui a cimenté la réputation de Jackson en tant qu'artiste — et, après 1931, lorsque le groupe s'est dissout, Jackson disposait d'une plate-forme publique pour diffuser ses idées. Considérer la vie et la longue carrière d'après-guerre de Jackson en tant que vétéran et activiste social plutôt que comme membre du Groupe des sept permet de réévaluer son importance pour la société canadienne, et non pas uniquement sur l'histoire de l'art. Bien qu'il n'y ait aucun doute qu'il ait été un nationaliste canadien, son plaidoyer en faveur de l'art avait un mandat plus large qui englobait une reconnaissance positive et porteuse d'espoir de ce que la victoire durant la Première Guerre mondiale signifiait pour le Canada.

Ses premières lettres, écrites entre 1905 et 1913, à un moment où il voyageait et étudiait en Europe, ne nous laissent guère entrevoir son prosélytisme national et son militantisme artistique futur. À la fin de la guerre, cependant, Jackson semblait sincèrement convaincu que l'art a le pouvoir de transformer une société pour le meilleur. À cet égard, il a sans doute été influencé par sa compréhension grandissante des philosophies sociales du mouvement artistique britannique *Arts and Crafts*, dont faisait partie William Morris et, quelques années plus tôt, John Ruskin. Les idées de ce mouvement, qui considérait l'Art comme étant une force transformatrice, étaient souvent évoquées et très admirées par son entourage. Peu de temps après l'armistice de 1918, et avec la grève générale de Winnipeg qui venait tout juste de finir, Jackson avait écrit dans le numéro du 30 août 1919 du *Canadian Courier* que l'art pourrait devenir [traduction] «l'un des outils les plus puissants pour surmonter les problèmes menant au mécontentement social.»

Aussi, dès 1919, le succès des expositions d'après-guerre de Archives de guerre du Canada, lors desquels ses œuvres et celles de nombreux autres artistes occupaient une place importante, a eu un impact énorme sur sa reconnaissance de la puissance de l'art. On peut citer, par exemple, le fait que le catalogue pour la première exposition du Groupe en 1920 à la Galerie d'art de Toronto fait usage de la même citation qui avait paru dans le volume somptueusement illustré qui avait accompagné l'exposition d'ouverture sur l'art de guerre à Londres en 1919. « Les grandes nations, » [traduction] écrivait Paul Konody, directeur artistique hongrois (citant John Ruskin) : « rédigent leurs autobiographies en trois tomes : — le livre de leurs actions, le livre de leurs mots et le livre de leur art. » « La grandeur d'un pays » [traduction], avait écrit le Groupe dans son premier catalogue, « dépend de trois choses : « ses mots, ses actes et son art. » Le message que l'art peut jouer un rôle aussi important sur l'édification d'un pays que les actions militaires transparaît clairement, bien qu'il ne soit pas explicitement énoncé.

En 1936, le Groupe, qui était dissout depuis cinq ans, s'était reformé sous forme d'organisme pancanadien sur l'art — le Groupe canadien des Artistes — avec Jackson dans le rôle de vice-président. Avec le déclenchement de la guerre en 1939, Jackson était infatigable. Parmi ses nombreuses initiatives, il a réussi à créer un nouveau programme d'art militaire et il a assumé la plupart des responsabilités pour le choix des artistes et la sélection des œuvres de l'exposition. Le Musée canadien de la guerre abrite près de 8000 œuvres d'art qui sont le résultat de ce programme. De plus, Jackson s'est lui-même remis à produire de l'art de guerre, dessinant et peignant le long de la route de l'Alaska. Pour encourager les soldats à peindre dans leur temps libre lors de leur formation ou lorsqu'ils attendaient d'être déployés outre-mer, il a écrit un livre sur les méthodes de la peinture et il a été un juge régulier lors de concours d'art organisé pour les troupes. Il a milité pour et a participé à la production canadienne d'affiche en temps de guerre et a fait pression pour que de milliers de reproductions d'art canadien apparaissent sur les murs de garnissons au Canada et à l'étranger (une de ses peintures représentait le comté de Peace River en Alberta) et il a publié de nombreux articles sur l'importance de l'art de guerre. Tout au long de la Seconde Guerre mondiale, Jackson a clairement défendu sa mission de mettre l'art au service des intérêts de la société. Il a été soutenu par beaucoup de ses collègues artistes dans cette entreprise. Beaucoup d'individus du milieu des arts de son époque partageaient sa conviction que les artistes ont une responsabilité sociale à l'égard des intérêts de leur pays.

L'importance de la Première Guerre mondiale dans la vie d'après-guerre de Jackson est rarement abordée, mais, pourtant, le souvenir de ce conflit était une constante qui l'avait poussé de l'avant tout au long de sa carrière. Sa vie a été scindée en deux par ce conflit et il a porté les traces de cette division pendant toute sa vie, la balle et les éclats d'obus qui lui ont déchiré la hanche et l'épaule au Maple Copse en Belgique en juin 1916. Lorsqu'il avait retrouvé la santé, il avait échappé à une mort probable à Passchendaele en 1917 parce qu'il était devenu un artiste officiel de guerre. Par la suite, l'art est devenu sa femme, son enfant, son ami, sa muse, sa passion et son salut. Pendant le reste de sa longue vie, il a mis ses talents au service de son pays. Personnellement sauvé par l'art d'une mort inévitable au front grâce aux Archives de guerre du Canada, il a défendu sa conviction que l'art avait le pouvoir d'ai-

der les gens à se sentir mieux et à créer une nation plus forte. N'est-il pas venu le temps de reconnaître sa vie et son œuvre comme un mémorial de guerre ?

NOTE

Bibliothèque et Archives Canada, la Collection McMichael d'art canadien et le Musée de beaux-arts du Canada possèdent une grande partie de la copieuse correspondance originale de A.Y. Jackson. Son autobiographie, A Painter's Country (1958 & 1967), et la biographie de Wayne Larsen, A. Y. Jackson: the Life of a Landscape Painter (2009), sont des ressources utiles et intéressantes. Pour plus de renseignements de nature générale sur l'art de guerre canadien ou pour une longue liste de publications sur le sujet, j'invite les lecteurs à visiter mon site web www.laurabrandon.ca.