

Le Carnet de l'ÉRHAQ

L'émission *Présence de Focillon* à Radio-Canada en 1945. Gérard Morisset et Henri Focillon : une certaine histoire de l'art au Québec en regard d'une certaine idée de la France

Dominic Hardy

Référence :

HARDY, Dominic, « L'émission *Présence de Focillon* à Radio-Canada en 1945. Gérard Morisset et Henri Focillon : une certaine histoire de l'art au Québec en regard d'une certaine idée de la France », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 47-60.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-3-6-Hardy.pdf>

Dominic Hardy

L'émission *Présence de Focillon* à Radio-Canada en 1945.

Gérard Morisset et Henri Focillon : une certaine histoire de l'art au Québec en regard d'une certaine idée de la France.

Ce texte est le fruit d'une lecture de documents qui sont sauvegardés dans le Fonds Gérard Morisset conservé à BAnQ – Centre d'archives de Québec. Il s'agit de textes, dactylographiés par Morisset, qui éclairent le parcours qui le mène à mettre sur pied l'Inventaire des œuvres d'art alors qu'il cherche aussi à sensibiliser la population à l'histoire de l'art du Québec par ses nombreuses activités journalistiques. Je m'attarde particulièrement au virage radiophonique que prend Morisset durant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il participait à la conception et à la réalisation d'émissions destinées au réseau outre-mer de la Société Radio-Canada. Ces recherches ont fait l'objet d'une communication préparée pour le premier des trois colloques de la série Historiographie de l'art français présentés par l'Institut national d'histoire de l'art à Paris entre 2009 et 2011. Le texte de cette communication a été remanié et enrichi pour la version qu'on lira ici.

En mars 1945, l'historien de l'art québécois Gérard Morisset (1898-1970) rédige à la main quelques notes préparatoires qu'il destine à la réalisation d'une émission radiophonique qu'il intitule *Présence de Focillon*. Sa diffusion, prévue à l'origine pour le 9 mai, aura lieu le 3 octobre 1945. Comme on le devine, Morisset a voulu rendre hommage à l'historien de l'art français Henri Focillon (1881-1943), à peu près deux ans après le décès de celui-ci à New Haven (États-Unis) où il était régulièrement *Visiting Professor* de l'Université Yale depuis 1933¹. L'émission est conçue pour la série *Voix du Canada* que diffuse Radio-Canada sur les territoires libérés de l'Europe. Selon les notes de Morisset, deux témoignages vont ponctuer la programmation qui durera trente minutes en tout. À la suite d'une introduction et d'un premier interlude musical, Morisset prononcera une causerie : « Focillon et le monde des formes ». Un deuxième interlude sera suivi du témoignage de Jules Bazin : « Souvenirs de 1933 ». Bazin était un ami que Morisset avait connu à Paris dans les années 1931-1934, alors qu'il préparait à l'École du Louvre son mémoire portant sur « l'histoire de l'art au Canada » (plus précisément sur les arts visuels

des régimes coloniaux français et britannique). Morisset et Bazin évoqueraient ainsi un monde révolu dont le souvenir leur est précieux. L'émission *Présence de Focillon* se terminera par un postlude musical. Sa structure, autant par les titres des témoignages de Morisset et de Bazin que par le choix des courtes pièces de musique, laisse imaginer le ton élégiaque que Morisset a voulu lui conférer².

Peu de temps auparavant paraissait dans le *College Art Journal* un autre hommage, rédigé par George Kubler (1912-1996), ancien étudiant de Focillon et enseignant à Yale qui, en 1943, a traduit en anglais *La vie des formes*. L'hommage se termine par un fragment autobiographique que Focillon avait rédigé en 1936 :

Les formes sont l'essentiel, elles combinent entre elles certains rapports, elles dessinent, à travers l'histoire, des parcours que n'explique pas la pure succession des temps, et, plus que la valeur précaire et mobile de leur contenu, elles révèlent la présence éternelle de l'homme. J'ai souhaité d'abord être le naturaliste de ces mondes imaginaires. Et puis il m'a paru plus utile, et peut-être plus beau, de dessiner, même en traits imparfaits, la logique toute particulière qui semble présider à leur création et s'imposer à leur analyse. J'ai tenté d'esquisser le rapport de cette logique et de la vie historique. Mais ce traité de l'enchaînement des effets et des causes reste un traité de la liberté. L'homme n'est pas un produit passif. Il travaille perpétuellement sur lui-même. Il cherche sans répit sa forme et son style³.

Ce passage n'est pas sans évoquer un deuxième, tiré cette fois de *La vie des formes*. Dans le quatrième chapitre de l'essai « L'Esprit des formes », Focillon fait un rappel qui offre un écho important de la situation en vigueur au Québec :

Chaque homme est d'abord le contemporain de lui-même et de sa génération, mais il est aussi le contemporain du groupe spirituel dont il fait partie. Plus encore l'artiste, parce que ces ancêtres et ces amis lui sont, non pas souvenir, mais présence. Ils sont debout devant lui, aussi vivants que jamais. Ainsi s'explique particulièrement le rôle des musées au XIX^e siècle : ils ont aidé les familles spirituelles à se définir et à se lier, par-delà les temps, par-delà les lieux⁴.

Or, Morisset est à l'œuvre au moment où, au Québec, sont constituées les structures institutionnelles qui permettront de codifier les productions artistiques réalisées, à partir de la tradition européenne, sur le territoire québécois depuis l'époque de la Nouvelle-France. En 1945, Morisset a depuis plus de dix ans terminé son mémoire de l'École du Louvre; il a lancé en 1937 l'Inventaire des œuvres d'art,

projet qui permet à Jules Bazin, à Maurice Gagnon (et à un certain Paul-Émile Borduas) de faire quelques premières armes dans la campagne de recensement des arts visuels religieux par lesquels la culture québécoise s'est le plus explicitement rattachée à l'Ancien Régime. Une France, utopique sans doute, que la guerre qu'elle vient de traverser a rendue profondément défigurée.

Le but de cette courte étude est bien modeste. Il s'agira dans un premier temps, à partir de quelques traces que nous a laissées Gérard Morisset, de réfléchir à la relation affective qu'il a entretenue avec son idée de la France et comment cette relation est incarnée dans son appréciation d'Henri Focillon. Ici, nous imaginons Morisset lecteur de ce passage qu'écrit Focillon vers la fin de *La vie des formes* : « On est donc fondé à reconnaître que les écoles nationales ne sont pas seulement des cadres. Mais entre ces groupes, au-dessus d'eux, la vie des formes établit une sorte de communauté mouvante⁵ ». Morisset doit définir ce qui avait fait la spécificité de l'art du Québec dans la période qui rattache cet art à celui de la France; il fait ce travail alors que la France et le Québec sont en crise. Au-delà de l'actualité, Morisset chercherait à réunir les deux, Québec et France, dans une même « communauté mouvante » (pour ne pas dire imaginée). Cette tentative s'inscrit dans le contexte du lendemain de la guerre; la filiation Québec-France a été tendue par l'absence de la France de la communauté des nations alliées. Le recours aux liens qui peuvent être entretenus par des « familles spirituelles », par-delà temps et lieux, serait ainsi emblématique pour Morisset qui doit lui-même écrire et faire naître ces liens par son Inventaire, par les récits monographiques qu'il rédige pendant la guerre, des synthèses qui sont autant d'essais sur la philosophie de l'histoire⁶.

Le deuxième temps de cette étude est celui d'une réflexion que je veux mener sur l'histoire de l'art du Québec en demeurant à l'écoute de ces impacts parfois subtils, difficiles à saisir, qui découlent des liens affectifs et d'émulation que peut entretenir l'historienne, l'historien de l'art. Du temps de Morisset, ce champ d'études est en quelque sorte « prédisciplinaire », dans la mesure où il relève avant tout du secteur des musées et ne sera inscrit aux programmes des départements d'histoire de l'art au Québec qu'avec la création de la plupart d'entre eux à partir des années 1960 et 1970. Si c'est largement en s'inspirant de modèles français que l'imagination historique (et historienne de l'art) de Gérard Morisset trouve ses formes et donne à ses récits leur structure conceptuelle, il doit adapter celles-ci à des traditions artistiques qui ont toujours à tenir compte de leur contexte colonial. Ce sont là des

jeux d'adaptation et de traduction, pour ainsi dire, que connaissent ces traditions inscrites sur un territoire qui a été longtemps colonial. Ce territoire, celui du Québec tel qu'il a été redessiné et redéfini au fil des siècles, a été par ailleurs marqué par la coexistence d'une pluralité de productions artistiques identifiées par leur allégeance à des contextes linguistiques tout aussi pluriels, contextes dont les limites sont plus poreuses qu'on ne l'aurait cru, même du temps des études de Morisset⁷. Étudier les indices de la filiation française de Morisset, c'est étudier ceux d'une certaine conception identitaire qui cherchait, dans les années 1930 et 1940, à se définir, voire à s'imposer, et ce, par recours aux structures du récit de la nation qui est clairement identifié à celui de la survie de la langue française et donc d'une idée de la France en terres américaines. L'émission préparée par Morisset en hommage à Henri Focillon en 1945 ne nous présente bien sûr qu'un indice de ce que pourrait être une telle étude. En adoptant ce champ de vision très restreint, je veux aussi commencer à faire ressortir ce qu'il peut y avoir de *personnel* dans cette « conception identitaire » qui allie le « moi » de Gérard Morisset à la figure de Focillon et par là aux idées qu'il a de son Québec et, pourrait-on dire, de « sa » France, idées que je propose de suivre à partir des années de formation de Morisset à l'École du Louvre jusqu'aux projets radiophoniques qu'il met en œuvre pendant la Seconde Guerre mondiale, pour aboutir dans l'émission *Présence de Focillon*. Enfin, je chercherai à comprendre si ce parcours n'offrirait pas une leçon pour la constitution d'une mémoire de l'histoire de l'art au Québec.

Vers la mise en récit de l'histoire de l'art au Québec : Gérard Morisset en France

Laurier Lacroix a proposé qu'on reconnaisse deux temps à l'émergence de l'histoire de l'art au Québec. Avant 1930, l'accumulation : monographies de paroisses, biographies, textes historiques; inventaires et catalogues; premiers écrits d'histoire de l'art. Entre les années 1890 et 1910, une série d'intervenants anglophones, dont l'artiste Robert Harris (1849-1919), commencent à former des récits d'histoire de l'art du Québec et du Canada. Ces premiers auteurs, œuvrant jusque dans les années 1930, élaborent une vision du passé canadien qui vient soutenir le contexte actuel de la pratique artistique : l'histoire est au service de la critique contemporaine et cette histoire, chez les artistes anglophones, a tendance à émerger au XIX^e siècle. Au Québec, les premières études universitaires sont encore l'apanage du milieu anglophone, surtout au sein de l'enseignement et de l'étude de l'architecture religieuse et vernaculaire, notamment à l'Université McGill.

Des auteurs francophones, Edmond Massicotte et Émile Vaillancourt au premier chef, en insistant sur l'Ancien Régime comme point de départ, inscrivent les arts visuels de la société canadienne francophone en continuité directe avec le Moyen Âge⁸. S'instaure ainsi une relation au passé qui, à son tour, servira à décrire un présent qui se démarquera par rapport à la modernité dans son versant anglophone. Quel que soit le contexte idéologique, l'heure semble être à l'étude raisonnée des éléments du patrimoine; les expertises scientifiques se greffent aux projets idéologiques pour encourager la récupération des projets d'inventaire et de catalogage qui avaient marqué les efforts du XIX^e siècle. Ces efforts ne se détachent pas d'une idéologie qui valorise le passé et les facteurs sociaux, lesquels dénotent la cohésion de la collectivité francophone. C'est dans ce milieu que va intervenir le jeune architecte et notaire Gérard Morisset (1898-1970). Dans le modèle de Laurier Lacroix, Morisset et ses contemporains appartiennent au deuxième temps de l'histoire de la discipline au Québec, celui de la professionnalisation. Si on s'imagine qu'un travail amateur peut se poursuivre, les modes de l'inventaire, du catalogue, de la monographie et du texte d'histoire de l'art deviennent l'apanage de la première génération de professionnels. Comme nous le rappelle Laurier Lacroix, « l'historien des années 1940 se veut totalisateur et ne craint pas les conclusions générales auxquelles l'état de la recherche ne lui permet pas toujours d'arriver⁹ ». La spécialisation qui suivra à partir des années 1960 viendra corriger cette tendance, au prix des synthèses par lesquelles un Gérard Morisset cherchait aussi à placer les arts visuels du Québec dans le répertoire historiographique des écrits sur les arts visuels d'expression francophone.

Déjà licencié en droit, reçu notaire en 1922, Gérard Morisset entame sa carrière d'historien de l'art la même année alors qu'il signe ses premiers textes au sujet de l'architecture traditionnelle du Québec dans *l'Action catholique* et dans *l'Almanach de l'Action catholique*, dirigé depuis 1918 par son ami, le Père Jean-Thomas Nadeau¹⁰. Morisset se penche dans ses écrits sur l'architecture moderne et sur la valorisation du patrimoine. Il a pleine conscience des percées qui sont faites dans ces domaines en France depuis le XIX^e siècle. Il n'est pas seul. Depuis 1920, le professeur d'architecture de l'Université McGill Ramsay Traquair collabore aux travaux de Marius Barbeau, anthropologue au Musée de l'Homme d'Ottawa, et à ceux d'Édouard-Zotique Massicotte, archiviste de la Ville de Montréal. Ce dernier s'est donné pour tâche de sauver les traditions populaires de l'oubli. L'année 1922 voit aussi la proclamation de la Loi sur les monuments historiques ou artistiques. La province de Québec devient la première province canadienne à protéger par

voie législative son patrimoine culturel. La même année est créée la Commission des monuments historiques. L'institution fait écho aux politiques gouvernementales françaises de conservation historique qui sont en vigueur sur plus d'un siècle. Pierre-Georges Roy (1870-1953), membre fondateur de la commission, publiera régulièrement des ouvrages consacrés au patrimoine bâti ancien, autant sur le plan de l'architecture religieuse que domestique. Enfin, les années 1922-1923 voient aussi la création de l'École des beaux-arts de Québec et de l'École des beaux-arts de Montréal. Le Musée de la Province de Québec (aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec), constitué en 1922, ouvre ses portes en 1933. Morisset sera rattaché au Musée en tant que conservateur de 1953 à 1965¹¹.

Morisset jette alors les bases d'une pratique méthodologique de la recherche sur le patrimoine. Cette méthode est rattachée à celle de l'architecture que Morisset doit développer *sotto voce*, pour ainsi dire, en complicité avec l'abbé Nadeau qui l'aide à trouver des chantiers d'exercice de métier. Voulant se perfectionner dans l'architecture, alors qu'aucune formation dans la discipline n'est disponible dans les institutions universitaires francophones de Québec, Morisset part en 1929 pour la France, décidé à suivre ses cours en architecture à l'École des beaux-arts. Il se prépare pour son futur examen d'admission à Lyon, au cabinet de l'architecte Tony Garnier. L'année de préparation lui coûte son éligibilité pour se présenter aux examens d'admission : il dépasse l'âge limite d'un an. En 1930, donc, Morisset entre à l'École du Louvre.

Dans sa « Lettre de Paris », qu'il publie en 1931 dans le quotidien montréalais *Le Devoir*, Morisset aborde la place accordée aux œuvres impressionnistes dans les musées parisiens. Morisset fait l'éloge du mouvement et il s'attache en particulier à la figure de Claude Monet. En effet, il se positionne vis-à-vis d'une certaine modernité artistique qui devient la référence à travers laquelle il cherchera à identifier les caractéristiques optimales d'une pratique artistique nationale. « Le mouvement impressionniste, dit-il, ressemble à une vague de fond. En effet, il a bousculé pour quelque temps les préjugés académiques et l'enseignement officiel, il a fait disparaître la peinture bitumineuse et anéanti la descendance encore vivace du jacobin David¹². » Voilà qui en dit long sur la prise de position de Morisset sur une des filières culturelles et politiques qui évoque pour lui, comme pour tant d'autres, la France déchue de la Révolution. Morisset transpose cette réflexion sur les protagonistes du mouvement artistique qui en viennent à ressembler à d'honnêtes laboureurs français – ou même, canadiens-français :

[Monet] n'a pas fait que détruire. Son apport à l'art pictural, que certains ont cherché à restreindre, est considérable et de qualité appréciable. Il a fourni, il est vrai, aux artistes d'aujourd'hui une technique extraordinairement variée et qui se prêtait à merveille aux notations les plus subtiles des moindres aspects de la nature. Mais sa plus profonde innovation a été et reste encore sa parfaite compréhension du monde extérieur, du paysage [...]. Après les impressionnistes de la première heure, d'autres sont venus, d'esprit mieux orné et de talent différent. Ils ont jeté sur les murailles de certains monuments leurs rêves étincelants de poésie et de clarté qui font mieux apprécier l'âge où nous vivons. C'est par ces œuvres de magnifique idéal que la civilisation moderne rachète ce qu'elle a de trop mécanique, de trop étourdissant... Voilà pourquoi il faut s'arrêter longuement devant les œuvres de ces hommes simples et laborieux que furent les impressionnistes¹³.

Ainsi la notion d'une France idéale, éclairée, rationnelle, est-elle incarnée : position politique et esthétique qu'il soutiendra aussi par l'admiration qu'il voue à Maurice Denis, au contraire de Cézanne qu'il ne peut suivre dans les démarches qui ouvrent sur l'autonomie des éléments de la pratique artistique. Comme le souligne Esther Trépanier, Morisset s'arrête dans sa conception de la modernité. Moderne, il n'est pas encore moderniste¹⁴.

C'est Morisset qui nous donne la suite de l'histoire de ses études dans un mémoire qu'il compose à son retour au Canada en 1934 :

À l'automne 1931, M. Gabriel Rouchès, conservateur au Musée du Louvre, m'imposa, comme sujet de thèse à l'École du Louvre, la Peinture au Canada Français. J'étais alors loin de penser que la province de Québec fut riche en œuvres d'art de toutes les Écoles et de toutes les Époques¹⁵.

Il est en effet inscrit au cours « Histoire de la peinture, écoles étrangères ». Il poursuit ses recherches à la Bibliothèque nationale, aux Archives nationales, au bureau des archives du Canada à Paris. De son ami l'abbé Nadeau il reçoit des documents en provenance d'institutions religieuses et des inventaires des tableaux conservés dans les églises de Gaspésie et de la région de Québec. C'est au moment de ces recherches qu'il prend conscience de l'importance de ce que Laurier Lacroix a nommé le « fonds de tableaux Desjardins », c'est-à-dire cet ensemble d'œuvres religieuses, rassemblé au lendemain de la Révolution française par l'Abbé Philippe Desjardins, qui les expédie à Québec en 1817 et 1821 pour vente aux enchères sous la responsabilité de son frère, l'Abbé Louis-Joseph Desjardins¹⁶. Pour

Morisset, il s'agit plutôt d'une « collection », constituée dans l'intention d'effectuer un transfert vers le Québec des traditions artistiques de la France du Grand Siècle. Effectivement, par couches temporelles distinctes superposées en séquence achronique, le Grand Siècle, le Moyen Âge français, se retrouvent constitutifs de la culture visuelle canadienne-française. La rupture arendtienne de la Révolution française est répétée dans le jeu de régimes d'historicité qui composent, à la faveur de l'imaginaire de Morisset, l'émergente histoire de l'art du Québec.

De retour à Québec en 1934, Morisset ne tarde pas à dresser un « Mémoire relatif à la tenue de l'Inventaire des œuvres d'art de la province de Québec ». Il suivra la méthode adoptée pour sa thèse, dit-il, la « méthode en usage aux Musées Nationaux de France » :

Je serai disposé à dresser l'inventaire général, raisonné et complet de toutes les œuvres d'art – architecture, peinture, sculpture et gravure – qui se trouvent dans la province de Québec. Cet inventaire serait dressé sur fiches, suivant la forme que j'ai adoptée à la suggestion même de M. Rouchès¹⁷.

S'il doit attendre quelque temps avant que son souhait soit exaucé, Morisset reçoit une reconnaissance supplémentaire de la part des Musées nationaux de la France – justement – qui le nomment « Attaché honoraire » le 11 décembre 1934¹⁸. Morisset entame le projet de manière indépendante en 1935 alors qu'il est nommé directeur de l'enseignement du dessin pour le Québec. L'année suivante, Morisset publie à compte d'auteur les articles qu'il a abondamment écrits depuis son retour de la France, dans lesquels il étaye les connaissances qui sont la substantifique moelle de la thèse qu'il a soutenue à Paris. Dans la préface de ce volume qu'il intitule *Peintres et tableaux*, Morisset fait état de l'inquiétude que suscite en lui la perte d'un patrimoine qu'il définit comme étant *français* :

Le dépouillement des dépôts d'archives se fait avec une lenteur désespérante. Comme s'il n'était pas urgent, pour nous qui, à certains moments, nous proclamons les plus civilisés de la terre, de faire le point avant de sombrer dans la grisaille américaine [...] notre patrimoine a été réduit de moitié, sinon plus, au cours des cent dernières années. Incendies, destructions volontaires, restaurations aussi prétentieuses que maladroitement, réfections, démolitions, vente de pièces de mobilier et d'orfèvrerie à nos avides voisins, relégation d'œuvres d'art sous les ravalements ou dans les caves de sacristies et de maisons bourgeoises au bénéfice de la camelote industrielle, tout cela nous a privés d'un grand nombre d'œuvres indices

dont la perte, irrémédiable dans bien des cas, complique singulièrement la tâche de l'historien de l'art [...] [Q]ue nous ayons été inintelligents, pleins d'un j'm'en foutisme, puénil, irrespectueux envers le passé que nous galvaudions en même temps que nous l'exaltions, cela crève les yeux. Et je me rappelle l'ironique exclamation d'un jeune Français à qui je faisais part de notre vandalisme en matière d'art : – mais je croyais, comme bien d'autres, que vous étiez traditionalistes dans votre pays...! – si, nous le sommes, dus-je lui répondre, mais uniquement lorsqu'il s'agit de rites... Ne serait-il pas temps de réagir ? De répéter le cri que lançait Victor Hugo il y a plus de cent ans, « Guerre aux démolisseurs » ? [...] Si notre devise (je me souviens) veut dire quelque chose, SOUVENONS-NOUS du temps – lointain, hélas! – où nous étions français, où nous participions intensément à la vie française en ce qu'elle a de profondément humain; la littérature et les arts, c'est-à-dire le sourire même de la nation généreuse qui nous a donné naissance [...] ¹⁹.

Le cri de cœur est-il entendu ? En tout cas, l'Inventaire est officiellement constitué en 1937 alors que le premier gouvernement de l'Union nationale de Maurice Duplessis est au pouvoir. Doit-on voir l'expression du sens de l'humour du gouvernement lorsque l'Inventaire est placé sous la gouverne de l'inventaire des ressources naturelles du Québec ?

Épisodes de guerre : 1940-1945

Dès 1940, l'Inventaire bat son plein et les œuvres recensées avoisinent déjà le millier. Morisset adresse à Jean Bruchési, Secrétaire de la Province de Québec, un bilan du projet qui semble réfléchir sur les événements de la guerre en cours. À ses yeux, le Québec, le Canada français, doit agir comme l'a fait la France historiciste du XIX^e siècle, déterminée à répondre aux ravages des révolutions – alors que c'est cette France même qui est de nouveau menacée. Il rappelle à Bruchési l'importance du modèle français :

On fait dessiner, ou photographier, les œuvres périssables d'abord, puis tous les ouvrages qui ont quelque valeur formelle ou historique : on catalogue les édifices, les peintures, les pièces d'orfèvrerie, les sculptures et les tapisseries, les monuments commémoratifs et les tombeaux, masse énorme de documents et de faits, de témoignages plastiques et descriptions, dont une infime partie voit le jour dans une centaine de gros in-folio qui portent le titre général : Richesses d'art de la France²⁰.

Les Français vont encore plus loin, rappelle Morisset : fondation de musées nationaux, de musées de province, création d'un régime rigoureux de gestion, d'une littérature de recherche spécialisée, de bulletins archéologiques, de guides :

[E]n intellectuels curieux et en hommes d'affaires avisés, ils dévoilent au monde leur brillante civilisation et le convient à l'aller voir. Et quand la guerre menace de les appauvrir en œuvres d'art, ils soustraient celles-ci à tout risque de destruction et, pour les préserver, dépensent encore plus pour les faire connaître. À bien des points de vue, particulièrement à celui des œuvres d'art, notre Province ressemblait, en 1934, à la France de Charles X. Mêmes aliénations d'œuvres d'art, mêmes dons intempestifs, mêmes destructions²¹.

La même année, Morisset aborde un autre chantier de rayonnement pour ses travaux, les discours radiophoniques éducatifs, ce phénomène qui, à Radio-Canada, évoluera vers le projet Radio-Collège²². En temps de guerre, des émissions sont proposées pour rappeler à l'auditoire l'importance pour la cause des nations alliées d'une France entendue toujours comme symbole de liberté. Morisset livre en juin 1940 une causerie intitulée *Notre héritage français dans les arts*, dans laquelle il donne un synopsis de sa méthode critique et de la conscience historique des arts visuels qu'il traite :

Que nos traditions françaises, encore mobiles, bien vivantes, aient surnagé à ce débordement, c'est étonnant, mais point inexplicable; car, d'une part, un grand nombre de nos artistes se sont formés en France; d'autre part, jusqu'aux environs de 1870, nos artisans ont gardé l'apprentissage. Celui-ci a résisté de son mieux aux pratiques nouvelles de l'architecture contemporaine; aux sollicitations mielleuses de la chromolithographie; au plâtre et à la tôle; aux imitations serviles et à l'archéologique savoir de nos praticiens; surtout aux déplorables résultats des luttes sociales et à la grande importation [...] Au fond, nous ne manquons pas de talent ni d'adresse manuelle; ni même d'imagination. Ce sont là matières premières. Pour les mettre en œuvre et les vivifier, il nous faudrait apprendre à réfléchir en silence, nous cultiver sans orgueil, produire sans vanité. Avec cette recette vieille comme le monde, nos qualités françaises éclateraient au grand jour – à condition que nous ne les ayons point perdues²³.

Le miroir dans lequel Morisset voit la France qui lui est chère connaît des limites; elle suscite en lui quelques réticences. En avril 1945, René Garneau, directeur des émissions pour la France à Radio-Canada et producteur de la série *Voix du Canada*, a proposé une nouvelle séquence de causeries : *Dessins inédits de Fragonard; Alfred Pellan; Évocations des liens entre la Normandie, La Bretagne et le Canada; Étude*

d'« un artisan de Caen et son fils ». Seule la première causerie proposée, *Marc Chagall et Raïssa Maritain*, n'a pas été réalisée. Ce n'est pas la première fois que Garneau invite Morisset à regagner d'autres rives culturelles. D'ailleurs, dans un aparté qu'il a adressé à Garneau le 5 mars 1945, Morisset a avoué un souci :

J'ignore vraiment trop de choses et je m'aperçois que mes goûts littéraires sont plutôt bizarres. Par exemple, j'admire Gide les yeux fermés; tout ce qu'écrit Valéry m'apparaît irréprochable; Jules Romain m'intéresse prodigieusement ... Éluard est pour moi un Dieu et Aragon, un demiurge; enfin, je m'aperçois que je suis en train de cultiver des idoles... et tout autour de moi – je parle de Québec, bien entendu – ce sont Maurras, Pétain et Brasillac [*sic*] qui enflamment les cœurs... Je blague sans doute. N'empêche que l'atmosphère québécoise est bien étrange en ce moment, et que je voudrais bien partir de temps à autre pour Montréal. Comme l'hiver tarde à finir... !²⁴

Morisset semble évoquer par anticipation cette « grande noirceur » mythique qui colorera, après 1960, tout souvenir de la vie sociopolitique du Québec correspondant à l'emprise renouvelée du pouvoir exercé par Maurice Duplessis depuis sa réélection en 1944 jusqu'à sa mort en 1959. À force d'avoir voulu rendre à la France le meilleur d'elle-même, Morisset se retrouverait dans un Québec qui ne comprend plus comment en être le successeur. Morisset continuera de vouloir cerner un Québec qu'il peut comprendre; ce Québec aura une histoire de l'art qui répond aux paramètres établis par Henri Focillon. Le système esthétique que façonne Gérard Morisset (à travers les études qu'il publie sur différents peintres, sculpteurs et orfèvres des XVII^e et XVIII^e siècles et dans les ouvrages de synthèse qu'il propose) reprend la conception qu'a Henri Focillon du style²⁵. Si Morisset a été l'élève en 1931-1934 de Gabriel Rouchès et de Louis Hautecoeur, il est depuis la Deuxième Guerre mondiale surtout le disciple de Focillon. En 1947 et plus tard en 1950, il saisira de nouveau les occasions qui lui seront offertes pour situer Focillon dans un Panthéon qui assure la primauté de la France dans les arts de l'après-guerre :

Dans tous les domaines, les artistes français prennent le pas sur les autres. Peu de nations dans l'univers peuvent offrir à la fois la tranquille audace d'un Tony Garnier et la dédaigneuse sérénité d'un Paul Valéry, l'ondoyante finesse d'un André Gide et la somptuosité d'un Matisse, la plénitude sensuelle d'un Maillol et la souplesse d'un Picasso, l'exquise sensibilité d'un Focillon, l'épicurisme lucide d'un Albert Thibaudet²⁶.

J'ai la ferme conviction que certaines œuvres modernes – comme le Théâtre des Champs-Élysées, le Stade de Lyon, le *Cimetière marin*, le *Quatuor* de Ravel, *À la recherche du temps perdu*, la *Vie des formes* de Focillon, telle peinture de Matisse ou de Pellan, ou telle interprétation du *quatrième Concerto brandebourgeois* – rejoignent en perfection et en vivacité les chefs-d'œuvre les plus indiscutables de l'histoire²⁷.

Il y aurait lieu de penser que l'influence de Focillon passe aussi par l'exemple pluriel qu'il donne au chercheur contemporain, rattaché à l'institution universitaire ainsi qu'à l'institution muséale. Cette articulation de la pensée critique et des terrains d'action sera d'une importance stratégique pour Morisset alors qu'il entamera, faisant figure de pionnier, la construction du champ d'études de l'histoire de l'art du Québec. Les générations d'historiennes et d'historiens travaillant après 1960 profiteront de l'expansion longtemps attendue du champ vers le secteur universitaire, ressource qui n'était pas encore au rendez-vous au plus fort de la carrière de Morisset. Nous pouvons nous demander comment il est possible de marcher sur le chemin tracé par ce prédécesseur, disparu il y a maintenant près de cinquante ans. Est-il toujours possible de réfléchir, comme Morisset semble l'avoir fait avec Focillon, sur l'artiste comme étant « contemporain de lui-même et de sa génération, mais... aussi contemporain du groupe spirituel dont il fait partie²⁸ » ? Pourrions-nous appeler à la mémoire des historiennes et des historiens de l'art pour marquer l'idée d'une communauté idéale ? Pour l'histoire de l'art du Québec, le moment est peut-être venu de s'attarder aux chemins tracés par les chercheuses et chercheurs qui ont suivi Gérard Morisset, de leur rendre hommage tout en reconnaissant que l'exemple qu'elles et ils nous ont donné se comprend sans doute à partir de leurs paroles, leurs écrits, leurs enseignements, leurs projets d'exposition, mais aussi quelque part au-delà de ce qui est constitué par cette liste déjà incomplète, dans le registre que peut faire résonner la mémoire vivante si elle ose prendre voix.

Notes

¹ Christian Briend et Alice Thomine, *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, INHA/musée des beaux-arts de Lyon, 2004, p. 11-39.

² Fonds Gérard-Morisset, *Correspondance avec Radio-Canada, 1941-1949*, BANQ Centre d'archives de Québec, p. 597 1981-05-001/1

³ George Kubler, « Henri Focillon, 1881-1943 », *College Art Journal*, vol. 4, n° 2, janvier 1945, p. 71-74.

⁴ Henri Focillon, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France [1934], 1981. On peut consulter cette édition sur le site *Classiques des sciences sociales* entretenu

par l'Université du Québec à Chicoutimi :

http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/Vie_des_formes.html.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ Fonds Gérard-Morisset, *Textes et conférences sur les arts au Canada français*, BANQ Centre d'archives de Québec, p. 597 1981-05-001/3.

⁷ Situation qu'a décrite Esther Trépanier dans son ouvrage *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* (Montréal, éditions Nota Bene, 1998) en soulignant la vitalité, tant du côté des pratiques artistiques que des écrits critiques qui caractérisent les conceptions de l'art dans les communautés linguistiques anglophone et francophone au Québec.

⁸ Laurier Lacroix, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art au Québec », *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1981, p. 135-137.

⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰ Jacques Robert, « Biographie de Gérard Morisset », *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1981, p. 17-29.

¹¹ *Ibid.*, p. 26-27.

¹² Gérard Morisset, « Lettre de Paris », *Le Devoir*, 11 juillet 1931, p. 4.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 94-98.

¹⁵ Jacques Robert, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Laurier Lacroix, « La Révolution française et le renouveau de la peinture d'histoire au Bas-Canada. Le fonds de tableaux Desjardins », dans Roberta Panzanella et Monica Preti-Hamard (dir.), *La circulation des œuvres d'art, 1789-1848*, Rennes/Paris, Presses universitaires de Rennes/INHA, 2007, p. 249-266.

¹⁷ Fonds Gérard-Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, mémoire dactylographié daté de 1940 et conservé dans le dossier *Textes et conférences sur les arts au Canada français*, BANQ, Centre d'archives de Québec, p. 597 1981-05-001/3.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ Gérard Morisset, *Peintres et tableaux*, Québec, éditions du Chevalet, 1936-1937, p. ix.

²⁰ Fonds Gérard-Morisset, *Inventaire des œuvres d'art [1940]*, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*

²² Marie-Thérèse Lefebvre, « Radio-Collège (1941-1956) : un incubateur de la Révolution tranquille », *Les Cahiers des dix*, n° 60, 2006, p. 233-275. <http://id.erudit.org/iderudit/045773ar>.

²³ Gérard Morisset, « Notre héritage français dans les arts », *L'Action nationale*, vol. 15, n° 6, juin 1940, p. 418-425.

²⁴ Fonds Gérard-Morisset, *Correspondance avec Radio-Canada, 1941-1949*, *op. cit.*

²⁵ Nathalie Miglioli, « Catégories de l'art et définition disciplinaire : le cas de l'histoire de l'art du Québec francophone », dans Étienne Berthold et Nathalie Miglioli (dir.), *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 145-161.

²⁶ Gérard Morisset, « L'influence française sur le goût au Canada », *Le Monde français*, vol. 5, n° 17, février 1947, p. 233-241. www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Morisset/1947.02.html.

²⁷ Gérard Morisset, « Essai sur l'art moderne », *Mémoires de la Société royale du Canada*, section 1, 3^e série, tome 44, juin 1950, p. 55-66. www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Morisset/1950.06.html.

²⁸ Henri Focillon, *Vie des formes*, *op. cit.*

Pour citer

Dominic Hardy, « L'émission *Présence de Focillon* à Radio-Canada en 1945. Gérard Morisset et Henri Focillon : une certaine histoire de l'art au Québec en regard d'une certaine idée de la France », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 3, printemps 2019, p. 47-60, [<https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-lÉRHAQ-no-3-6-Hardy.pdf>].