

Nostalgie et modernisme La photographie des années trente au Québec

Michel Lessard

Volume 3, numéro 4, hiver 1988

L'éveil culturel de l'entre-deux-guerres

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/7093ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Cap-aux-Diamants inc.

ISSN

0829-7983 (imprimé)

1923-0923 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lessard, M. (1988). Nostalgie et modernisme : la photographie des années trente au Québec. *Cap-aux-Diamants*, 3(4), 27–30.

NOSTALGIE ET MODERNISME

LA PHOTOGRAPHIE DES ANNÉES TRENTE AU QUÉBEC

par Michel Lessard*

Le *Terroir*, *La Revue Populaire*, *La Revue Moderne*, *Le Samedi* sont des magazines plus ou moins illustrés que feuilletent les Québécois durant la décennie 1930. En ces temps de dépression, il faut certes avoir certains moyens pour s'adonner au loisir de la lecture des mensuels ou des hebdomadaires pourtant offerts pour quelques sous. Dans ces imprimés, l'art photographique sert de plus en plus la communication. En continuité avec la décennie précédente, les artistes de la lumière en pratique libre ou en commandite illustrent leur époque. La perception des photographes pendant la crise se trouve aussi dans l'illustration d'ouvrages, à travers la carte postale et dans quelques rares expositions d'œuvres sur sel d'argent. L'examen méthodique des clichés des années trente connote le repli des Canadiens français sur des valeurs historiques prônées par les élites traditionnelles, la glorification des prouesses technologiques et la mise en marché du pan-canadianisme par la promotion touristique des compagnies de chemin de fer.

Les créateurs

Les artistes-photographes actifs pendant les années 1930 appartiennent d'abord à des studios qui traditionnellement servent les différents champs de l'art. Dans l'entre-deux-guerres, ces établissements ont perdu leur panache du XIX^{ème} siècle. Le portrait, l'actualité, la vue touristique et certains contrats d'entreprises ou d'État permettent aux mieux nantis de passer à travers cette période difficile. À Québec, Valmont Robitaille poursuit les activités de Montminy et Cie. William Bertram Edwards et ses enfants sollicitent le patronage de toutes les clientèles, même celles des grands quotidiens locaux. Les Livernois, en affaires depuis 1854, restreignent de plus en plus leurs activités au portrait officiel. À Chicoutimi, les «généralistes» J. Eudore Lemay et sa fille Aline remplissent toutes les commandes, comme d'ailleurs tous les disciples de Daguerre installés dans les villes et les villages de la vallée du Saint-Laurent. À Saint-Jean sur Richelieu, à Trois-Rivières et à Sherbrooke, les frères Joseph-Laurent, Pierre-Fortunat et Alfred Pinsonneault contrôlent le marché depuis quelques décennies. À Montréal, si la maison Notman vit ses

dernières heures en offrant de beaux portraits de style pictorialiste inscrits dans la manière «art déco», Omer Giroux, Ovila Allard, Albert Dumas, Dupras & Colas, A. Larose, W. Garcia et des dizaines d'autres se partagent la clientèle francophone, alors que plusieurs studios anglophones offrent leurs services aux gens de leur langue.



Deux institutions alimentent régulièrement en clichés journaux et périodiques tout au long de la crise: le Canadien Pacifique (C.P.R.) et le Canadien National (C.N.R.). Pages couvertures, images poétiques, photographies documentaires proviennent dans plus de 40 pour cent des cas de l'une ou l'autre des grandes compagnies de chemin de fer du Canada. Presque des «offices de la propagande». Sans parler de leur mise en marché de cartes postales illustrées et d'une présence soutenue par une iconographie de qualité dans les lieux publics et dans la littérature touristique.

L'historien de l'art Réjean Lapointe, de l'Université du Québec à Montréal, a reconstitué l'action du Canadien Pacifique en interviewant, il y a deux ans, un de ses anciens directeurs de la photographie depuis longtemps à la retraite, J.-Armand

Montréal, 28 juillet 1936 par Conrad Poirier. Le «design» marque les époques, Poirier traduit les années trente dans des lignes d'objets marqués par l'art déco. (Archives nationales du Québec à Montréal).

*Professeur d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal

Lafrenière. En 1933, après 13 ans de pratique, ce dernier, âgé de 35 ans, prend la tête du service de la société et y demeure jusqu'en 1969, assumant la relève de James C. S. Bennett. À Montréal, un wagon spécial aménagé en laboratoire photographique parcourt le Canada et permet à l'équipe d'artistes de fixer la vie, les sites touristiques, les merveilles de la nature, les paysages ruraux et urbains dans des compositions inédites et intéressantes. Des milliers de clichés qui sont adressés aux journaux, accrochés dans les gares, les halls d'hôtels, les cabinets de médecins et d'avocats... et cela avec la «gracieuseté du Cana-



Bris d'aqueduc, rue Sainte-Catherine, Montréal, juin 1937 par Conrad Poirier. (Archives nationales du Québec à Montréal).

dien Pacifique». Un blitz subtil de vente d'un pays à l'ère où les nationalismes et les patriotismes sont surexploités partout dans le monde. Une campagne de l'entreprise privée proche du gouvernement où la frontière entre la publicité orchestrée et la propagande – c'est ce terme que retient le C.P.R. – n'est pas toujours claire.

Les photographes pigistes

Les pigistes forment une troisième catégorie de photographes actifs dans les années 1930. Équipés d'un laboratoire personnel, sans véritable adresse d'affaire, ils doivent leur succès à un réseau de connaissances. Quelques figures dominent cette confrérie au Québec. Edgar Gariépy (1881-1956) traduit l'histoire en images, continuant l'oeuvre entreprise dans les années 1920 où, avec d'autres, il travaille avec Pierre-Georges Roy à l'illustration de ses albums: *Les vieilles églises de la province de Québec* (1925), *Les Vieux manoirs, vieilles maisons* (1927), et *L'Île d'Orléans* (1928). Thaddée Lebel (1872-1946) produit une lecture franche de la vieille capitale, après avoir lui aussi participé aux albums de Pierre-Georges Roy. À Trois-Rivières, Armour Landry, (1905-) d'origine franco-américaine, fait ses premières armes, guidé par l'abbé Albert Tessier. Conrad Poirier (1913-1968) de Montréal

amorce, en 1932, les trente ans d'une carrière discrète de gentilhomme photographe. Les 27 000 négatifs conservés aux Archives nationales du Québec à Montréal permettent d'identifier cet artiste comme l'un des plus prolifiques et des plus talentueux de sa génération. Il fut sensible à la dynamique artistique de la métropole et à la vie urbaine et ce à travers une recherche esthétique constante.

Parmi les photographes pratiquant hors du circuit habituel, signalons l'abbé Albert Tessier (1895-1976). Enseignant, historien, animateur engagé dans le soutien des valeurs cléricales de son temps, cet ecclésiastique rattaché à la Mauricie utilise son Leica et sa ciné Bolex pour «initier au regard» et promouvoir les valeurs traditionnelles du clergé québécois. Son association avec Ovila Denoncourt à partir de 1937 dure deux ans, de là le pseudonyme de TAVI. Cette association se traduit par la publication de nombreux reportages photographiques dans *Le Mauricien* et surtout *La Patrie*, vers 1940. Cette année marque le début d'une action éducative par l'image imprimée, présentée sous forme d'albums. Des opuscules abondamment illustrés chantent le pays, la religion, la famille, le respect des anciens, les vertus de l'agriculture et du monde rural, en exploitant la poésie du regard net et l'émerveillement visuel. Poirier et Tessier apparaissent comme les deux grands figures de la photographie québécoise durant cette période troublée.

Plusieurs documentaristes amateurs, parfois plus habiles et plus sensibles que certains professionnels, marquent les années 1930. De Baie-Comeau, l'arpenteur-géomètre Paul Provencher (1902-1981) s'intéresse aux moeurs des Montagnais de la Côte-Nord. Le folkloriste et ethnologue Marius Barbeau (1885-1969) fixe en photographie les us et coutumes au cours de ses enquêtes à travers la province. Ulric Bourgeois (1874-1963) témoigne à sa façon de la vie paisible des Franco-américains de Manchester au moment où John Steinbeck écrit *Les raisins de la colère*.

Mentionnons enfin quelques rares amateurs, certains inscrits dans le «Montreal Camera Club», préoccupés de recherche esthétique et alignés sur les courants occidentaux d'art photographique: Robert W. Reford (1867-1951), Beresford Pinkerton (1887-1975), Sidney Carter (1888-1956). Le peintre Ozias Leduc et le graveur Rodolphe Dugay s'essaient parfois à l'appareil-photo. Le notaire Gérard Morisset et le concepteur Jean-Marie Gauvreau amorcent le premier en 1937, le second en 1938 de grands inventaires visuels, le premier en histoire de l'art, le second en design québécois. L'Inventaire des oeuvres d'art et l'École du meuble devront beaucoup à ces missions photographiques. Le peintre Paul-Émile Borduas expérimentera aussi l'appareil-

photo comme en font foi quatre spicilèges conservés à la Bibliothèque nationale du Québec à Montréal.

Les thèmes

Qu'est-ce que les photographes choisissent de représenter? En quoi la manière et le style se distinguent-ils des périodes précédentes en art photographique? À quelles réalités idéologiques réfère cette production?

Dans l'ensemble de la société, la décennie de la crise voit naître un renouvellement intellectuel. La littérature en demeure un bon exemple. Au lendemain de *L'Appel de la race*, un roman du chanoine Lionel Groulx lancé en 1922 qui incite au «*devoir national et religieux*», Claude-Henri Grignon publie *Un homme et son péché* (1933), Léo-Paul Desrosiers, *Les engagés du Grand-Portage* (1933), Ringuet, *Trente arpents* (1938), Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur* (1937), Jean-Charles Harvey, *Les demi-civilisés* (1934).

Le contexte idéologique est partagé entre deux tendances. D'une part, la pensée libérale qui valorise le développement économique et le progrès individuel dans le but d'assurer l'essor de la collectivité. Industrialisation et urbanisation sont des moteurs socio-économiques pour les tenants de cette pensée. D'autre part, l'idéologie clérico-nationaliste, plus pessimiste sur l'effet des transformations économiques, propose une stratégie de repli axée sur la conservation des valeurs et des structures traditionnelles. Lionel Groulx apparaît comme un porte-parole de ce projet de société tourné vers l'idéalisation d'un passé glorieux. Il préconise une pensée profondément nationaliste, intolérante, et à la limite de la xénophobie.

Cette bipolarité apparaît clairement dans la production des photographies et dans le choix d'images des éditeurs de magazines. Plus que jamais, dans l'élan de la décennie précédente, la majorité des clichés explorent le patrimoine architectural, domestique et religieux, magnifient le travail agricole, rendent avec calcul la majesté des monuments commémoratifs dédiés à quelques héros de l'histoire du pays. Plusieurs chantent le geste créateur des femmes au rouet ou au métier en plein renouveau des arts domestiques animé par l'agronome Georges Bouchard et le chimiste Oscar Bériau (voir *Le Terroir*, juillet-août 1927 et mai 1931). La sacré est omniprésent dans ce rituel. Les clochers balisent les paysages romantiques de la campagne. Des scènes émouvantes rappellent la brièveté de la vie et les nécessaires devoirs religieux. Le «*Mois des morts*» dans *Le Terroir* de novembre 1937 ou «*L'Angé-lus*» dans le même magazine de septembre 1929, attribués à Edgar Gariépy, sont de bons exemples



Plage à l'Île Sainte-Hélène, juin 1937, par Conrad Poirier. (Archives nationales du Québec à Montréal).

dans ce champ artistique. Les «*Albums Tavi*» de l'abbé Albert Tessier, imprimés par dizaines de milliers d'exemplaires, expriment les états d'âme d'une époque et rendent avec force ce climat de nostalgie et de tradition.

Pour d'autres artistes, la photographie exprime le modernisme. Les ponts de fer et ceux de béton, signes par excellence du progrès, sont célébrés dans des compositions innovatrices. Fait nouveau par rapport à la décennie précédente, les clichés des années 1930 ne marient plus le sacré à l'ingénierie en juxtaposant le mécano à l'église paroissiale: on retient seul l'oeuvre de génie civil pour ce qu'elle exprime. Le pont de l'Île d'Orléans (*Le Terroir* de juillet-août 1935), le nouveau pont Jacques-Cartier de Montréal (dans *La Revue populaire* d'octobre 1930) surplombant l'Empress of Richmond, un véritable palais flottant, annoncent à travers les prouesses technologiques un brillant avenir. Le développement fulgurant de la photographie aérienne se traduit dans des vues insolites, telles celles du port de Québec et du port de Montréal (*La Revue Populaire* février-mars 1931, *Le Terroir*, janvier 1933). Des sociétés spécialisées comme la compagnie Franco-canadienne de Montréal, la Fairchild Aerial Surveys Co. de Grand-Mère, ou des lignes commerciales d'aviation comme l'Interprovincial Airways, seront de grands fournisseurs de ces vues à vol d'oiseau, une nouvelle technique photographique, lancée dans l'entre-deux-guerres.

À partir de 1932, Conrad Poirier propose un examen poétique de Montréal, une ballade visuelle dans la ville où la vie, le mouvement, l'âme apparaissent dans des scènes de rues, des vues de parc, des passants, des flâneurs, des fêtes, des parades, en somme tout un lèche-vitrine urbain inoubliable.

Les compagnies de chemin de fer offrent d'abord des paysages de tous les villages du Québec.

Rivières tumultueuses, lacs indolents animés par des théâtres de pêche jamais vus, composent une banque visuelle sur l'état des paysages ruraux et urbains. En même temps, la photographie convie les contemporains à la découverte de l'Ouest et des Montagnes Rocheuses en magnifiant cette fois non plus la seule majesté du site mais aussi une infrastructure opulente lisible dans l'architecture des grands hôtels. Tout un circuit de stations de villégiature se met en place dans des sites enchanteurs: l'Algonquin à Saint Andrews-by-the-Sea au Nouveau Brunswick, le Château Frontenac de Québec, le Château Louise à Banff, et autres.



Les 105 mariages, Montréal, 23 juillet 1939 par Conrad Poirier. (Archives du Québec à Montréal).

Nouvel objectivisme et mouvement

Dans les années 1930, la photographie québécoise entre dans une nouvelle phase. Si les clubs anglophones s'en tiennent encore au pictorialisme, une école du début du siècle est friande de manipulation et de «flou» artistique; l'heure est à la «nouvelle objectivité», à la photographie dite directe initiée par Paul Strand, Charles Scheeler et le groupe F64 de San Francisco autour des années 1920. La précision et la délinéation du détail sont valorisées.

À la construction académique respectueuse des canons de l'image, énoncés à la Renaissance et appliqués dans les 75 premières années de la photographie, succède la composition intimiste du participant, modelée par une dynamique avant-gardiste du cadrage, de la composition, une dynamique qui réinvente les lignes de forces de l'image dans l'héritage du cubisme et de l'abstraction géométrique. Le photographe est dans l'action. Il participe au sujet. Parce que la photographie devient alors un véritable langage de communication, elle doit rendre les états d'âme. Comme les cubistes, il faut qu'elle découpe le réel des formes pour en traduire toutes les facettes, toute la charge d'émotion. Chacun à leur façon, les Lebel, Gariépy, Tessier et Poirier avancent dans ce sentier.

Plus que jamais la photographie des années 1930 participe à ce mouvement. Les sports d'hiver sont saisis dans l'action. Conrad Poirier tranche dans le rythme urbain. Le Leica apparu en 1925 et que l'abbé Tessier, qui le porte toujours au cou qualifie de «pectoral», donne des images nettes, des «instantanés» visibles dans leur totalité avant l'exposition. Des émulsions plus sensibles, des objectifs plus lumineux et des formats d'appareils plus faciles de maniement expliquent ce «maximum de détails pour un maximum de simplification» dans la saisie du temps et du mouvement.

Au service de l'idéologie

La production photographique de ces années illustre les états d'âme d'une époque. Les clichés d'histoire et d'exploitation du patrimoine rendent par l'image la force paisible de la tradition, la stabilité et le confort collectif, l'affirmation nationale à travers des vertus ancestrales. Albert Tessier fait figure de praticien de l'image et soutient ce discours conservateur du Québec d'alors. Certains photographes s'intéressent au modernisme et illustrent les grands chantiers et l'urbanisation. Ils ne font cependant pas le poids face aux nombreux tenants de l'autre école. Au nationalisme québécois traduit en images, les compagnies de chemin de fer proposent un nationalisme canadien fondé sur les grands espaces et la beauté du pays. Paradoxalement, en pleine crise, on se sert de la mise en place d'une infrastructure touristique de grand luxe pour vendre le pan-canadianisme en distribuant gratuitement des périodiques où abondent les photographies de haute qualité. Les compagnies de chemin de fer vendent du rêve...et le Canada.

Aux États-Unis, Walker Evans et quelques photographes de la Farm Security Administration utilisent la photographie comme instrument de critique sociale. Ils diffusent leurs oeuvres dans les magazines et les expositions. Au Canada, personne ne dénonce par l'image et n'illustre les affres du chômage qui passe au Québec de 7 pour cent en 1929 à 26 pour cent en 1932. En 1930, au moment où la crise n'a pourtant pas encore atteint son sommet, on sert à Montréal 1 063 834 repas dans l'oeuvre des «soupes populaires». En 1935, pris de panique, le gouvernement de Louis-Alexandre Taschereau vote une loi de promotion de la colonisation et du retour à la terre. C'est alors le triomphe des photographes de l'idéologie conservatrice, Tessier en tête, qui donneront dès lors le maximum de leur talent, assistés de cinéastes tel l'abbé Maurice Proulx.

Dans les périodes de peur collective, les peuples se protègent en valorisant le groupe. Le 23 juillet 1939, Conrad Poirier fixe les 105 mariages de la Jeunesse Ouvrière Catholique, une cérémonie dans le genre fasciste. Par le fond et par la forme, cette série de clichés parle tous les langages de la photographie des années trente. ♦