

Université de Montréal

Paysages de guerre : L'expérience artistique de A.Y. Jackson au front, 1914-1918

Par

Camille Jourdain

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

Septembre, 2014

© Camille Jourdain 2014

Résumé

A.Y. Jackson est reconnu en tant que membre fondateur du Groupe de Sept et héros mythique de la culture canadienne. Notre mémoire cherche à revaloriser une période de sa carrière intentionnellement mise de côté par l'histoire de l'art nationale, soit les 70 œuvres qu'il a réalisées sur le front occidental lors de la Première Guerre mondiale. Nous présentons l'ensemble du corpus militaire de Jackson et une partie des œuvres de guerre du peintre britannique Paul Nash, afin de démontrer l'influence stylistique et iconographique de celui-ci. Aussi, à l'aide du parcours d'exposition muséal des œuvres militaires de Jackson, nous étudions les variations au sein même du discours identitaire canadien en regard aux événements de la Grande Guerre. Nous démontrons comment les circonstances politiques prévalent quant à la diffusion et à l'appréciation de ce corpus.

Mots-clés : Art de guerre, *Canadian War Memorial Fund*, CWMF, Groupe des Sept, A.Y. Jackson, Première Guerre mondiale, *no man's land*, identité canadienne, mythologie canadienne.

Abstract

A.Y. Jackson is known as one of the founding members of the Group of Seven and as a cultural hero in the Canadian narrative. Our research focuses on reasserting a period of his career intentionally excluded from the art history canon: the 70 pieces of art he realized on the Western Front during the First World War. We are presenting the complete corpus of Jackson's military art. In addition, we included a selection of the British painter Paul Nash's war art to prove his influence on Jackson's style and iconography. Also, through the exhibition of Jackson's war corpus, we are analyzing the exclusion and then, the inclusion of the First World War narrative inside the Canadian identity discourse. We demonstrate how political circumstances prevail over aesthetic quality of the work.

Key words : War Art, Canadian War Memorial Fund, CWMF, Group of Seven, A.Y. Jackson, WWI, No Man's Land, Canadian Canon, Canadian Identity, Canadian Nationalism.

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures.....	v
Abréviations.....	xv
Dédicace.....	xvi
Remerciements.....	xvii
Introduction.....	1
Chapitre 1	Paysages de guerre : A.Y. Jackson peintre et soldat..... 14
	1.1. La Grande Guerre..... 18
	1.2. Les théories du paysage..... 29
	1.3. 1917 : <i>Que peindre?</i> 34
	1.4. 1918 : Post-Nash et Postimpressionnisme.. 40
Chapitre 2	L'institutionnalisation des œuvres de guerre : reflet de l'identité canadienne..... 53
	2.1. L'échec 1918-1921..... 53
	2.2. L'oubli 1922-1990..... 66
	2.3. La réactivation 1991-2014..... 73
	2.4. Un siècle plus tard..... 79
Conclusion.....	81
Bibliographie.....	86
Annexe.....	96

Listes des figures

- Figure 1** Anonyme, *Opposite – Passchendaele landscape with water-filled shell-holes*, N.D. IMW collection.
- Source : Alan LLOYD (1975). *The War in the Trenches*, Londres : Hart-Davis MacGibbon, p.162.
- Figure 2** Anonyme, *The Ancre Valley*, novembre 1916, IMW collection.
- Source : Alan LLOYD (1975). *The War in the Trenches*, Londres : Hart-Davis MacGibbon, p.122-123.
- Figure 3** Anonyme, *men of Lancashire Fusiliers carry duckboards over the morass of the battlefield near Pilckem*, 10 octobre 1917, IMW collection, Q6049.
- Source : Stephen BULL (2010). *TRENCH A History of Trench Warfare on the Western Front*, Oxford : Osprey Publishing, p. 62.
- Figure 4** Anonyme, *Untitled*, N.D. IWM Collection, Q47997.
- Source : Stephen BULL (2010). *TRENCH A History of Trench Warfare on the Western Front*, Oxford : Osprey Publishing, p. 50.
- Figure 5** Australian Official Photographer, *Untitled*, décembre 1916, Australian First World War official exchange collection, Londres : IWM.
- Figure 6** Anonyme, *Night sky, Western Front*, 1918, Alan LLOYD (1975). *The War in the Trenches*, Londres : Hart-Davis MacGibbon, p. 38-39.
- Figure 7** Michael St. Maur Sheil, *Somme – Newfoundland Memorial Park*, N.D. http://www.westernfrontphotography.com/main.php?g2_itemId=4009. Consulté le 12 septembre 2014.
- Figure 8** A.Y. Jackson, *Canal du Loing near Episy*, 1909, huile sur toile, 64.6 x 69.5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- Figure 9** A.Y. Jackson, *Sweetsburg, Quebec*, 1910, huile sur toile, 54 x 64.1 cm, Galerie Nationale, Ottawa.
- Figure 10** A.Y. Jackson, *The Edge of The Maple Wood*, 1910, huile sur toile, 54.6 x 65.4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

- Figure 11** *You said you would go when you were needed. You are needed NOW!*, 1915, lithographie, 71 x 53 cm, Toronto : Central Recruiting Committee, No 2 Military Division.
- Source : *WORLD WAR 1 PROPAGANDA POSTERS* (2011), « Canadian WW1 Propaganda Posters », [En ligne], <http://www.ww1propaganda.com/ww1-poster/you-said-you-would-go-when-you-were-needed-you-are-needed-now>. Consulté le 1 septembre 2014.
- Figure 12** *This is Your Flag It Stands for Liberty – Fight For It Join the 207 Overseas Battalion*, 1914-1918, 104 x 68.7 cm, affiche de recrutement en temps de guerre, Ottawa : Musée canadien de la guerre.
- Source : « le Canada et la Première Guerre mondiale », [En ligne], <http://www.warmuseum.ca/cwm/exhibitions/guerre/photos/2800/19820376-008.jpg>. Consulté le 15 septembre 2014.
- Figure 13** A.Y. Jackson, *Wyttschaete Ridge from Kemmel - Vierstraat Road*, 1917, huile sur toile, 86.8 x 112 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 14** A.Y. Jackson, *Mont des Cats*, 1917, croquis, dessin au crayons de couleur sur papier, 22.2 x 28.6 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 15** A.Y. Jackson, *Sketch for Mont des Cats*, 1917-1918, dessin au plomb sur papier, 11.9 x 20.4cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 16** A.Y. Jackson, *Vimy Ridge from Souchez Valley*, 1917, étude, huile sur panneau de bois, 21.5 x 26.9 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 17** A.Y. Jackson, *Vimy Ridge from Souchez Valley*, 1917, huile sur bois, 21.7 x 26.8 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 18** A.Y. Jackson, *Camouflaged Huts, Villers-au-Bois*, 1917, huile sur toile, 87.5 x 112.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 19** A.Y. Jackson, *Camp near Saint-Eloy*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.7 x 27.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

- Figure 20** A.Y. Jackson, *Canada Camp, Camplain L'Abbe, Croquis*, 1917, huile sur bois, 21.7 x 26.8 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 21** A.Y. Jackson, *Poperinghe*, 1917, huile sur toile, 63.5 x 76.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 22** A.Y. Jackson, *The Kemmel- Vierstraat Road*, 1917, huile sur toile, 63.25 x 76.25 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 23** A.Y. Jackson, *'A' Camp, Ypres Salient*, 1917, croquis, dessin au crayons de couleur sur papier, 22.5 x 28.6 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 24** A.Y. Jackson, *Aix-Noulette*, 1917, croquis, dessin au plomb et crayons de couleur sur papier, 22.7 x 29.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 25** A.Y. Jackson, *Hersin*, 1917, croquis, dessin au plomb et crayons de couleur sur papier, 22.3 x 28.6 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 26** A.Y. Jackson, *Hersin*, 1917, croquis, dessin au plomb et crayons de couleur sur papier, 20.6 x 26.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 27** A.Y. Jackson, *The Mill, Vlamertinghe*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.4 x 26.9 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 28** A.Y. Jackson, *Vlamertinghe*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.7 x 26.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 29** A.Y. Jackson, *Valley Between St. Eloi and Neuville St Vast*, 1917, huile sur bois, 21.8 x 26.8 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 30** A.Y. Jackson, *Ypres*, 1917, huile sur carton encollé, 21.6 x 26.8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- Figure 31** A.Y. Jackson, *Mont des Cats*, 1917, huile sur toile, 86.7 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 32** Anonyme, *Abatis*, 1918, IWM Collection, Stephen BULL (2010). *TRENCH A History of Trench Warfare on the Western Front*, Oxford : Osprey Publishing, p. 53.

- Figure 33** A.Y. Jackson, *Automne in Picardy*, 1912, huile sur bois, 21.2 x 27.0 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- Figure 34** A.Y. Jackson, *Near Poperinghe*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.4 x 27 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 35** A.Y. Jackson, *Sketch for Ablain Saint-Nazaire (C)*, 1917, 11.8 x 20.4 cm, graphite et crayons de couleur sur papier, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 36** A.Y. Jackson, *Near Shrapnel Corner*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.6 x 26.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 37** A.Y. Jackson, *Old Dugouts Between Kemmel and Vierstraat*, 1917, croquis, dessin au plomb sur papier, 18.3 x 25.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 38** A.Y. Jackson, *Ypres*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.7 x 26.9 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 39** A.Y. Jackson, *Sketch for Houses of Ypres*, 1917, graphite et crayons de couleur sur papier, 18.2 x 25.4 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 40** A.Y. Jackson, *Houses of Ypres*, 1917, huile sur toile, 63.8 x 76.8 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 41** Paul Nash, *Aerial reconnaissance*, 1917, crayons et aquarelle sur papier, 22.3 x 28.0 cm, Collection privée.
- Figure 42** Paul Nash, *Belgian Landscape*, 1917, craie, encre et aquarelle sur papier, 20.3 x 25.4 cm, localisation inconnue.
- Figure 43** Paul Nash, *Chaos Decoratif*, 1917, encre, crayons et aquarelle sur papier, 25.4 x 20.0 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester.
- Figure 44** Paul Nash, *Desolate Landscape, Ypres Salient*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 19.7 x 26.0 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester.
- Figure 45** Paul Nash, *Leaving the trenches*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 20.3 x 25.4 cm, localisation inconnue.

- Figure 46** Paul Nash, *Raid, Preliminary bombardment*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 21.6 x 28.0 cm, collection privée.
- Figure 47** Paul Nash, *Ruin, Vormezeele*, 1917, encre, craie et aquarelle, 19.1 x 25.4 cm, Carlisle Museum and Art Gallery, Carlisle.
- Figure 48** Paul Nash, *The Gateway, Vormezeele*, 1917, crayons et aquarelle sur papier, 27.3 x 19.7 cm, Collection privée.
- Figure 49** Paul Nash, *The Pool, Ypres Salient*, 1917, aquarelle, 10.8 x 20.6 cm, Victoria and Albert Museum, Londres.
- Figure 50** Paul Nash, *The Ridge, Wytschaete*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 25.1 x 20.3 cm, Collection privée.
- Figure 51** Paul Nash, *The Salient*, 1917, encre et aquarelle sur papier, 25.4 x 20.3 cm, localisation inconnue.
- Figure 52** Paul Nash, *The Very Light*, 1917, encre, crayons et aquarelle, 18.4 x 24.1 cm, Collection privée.
- Figure 53** Paul Nash, *The Tents*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 19.7 x 26.0 cm, Collection privée.
- Figure 54** Paul Nash, *Trench Landscape, St. Eloi*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 21.0 x 22.4 cm, Hamilton Art Gallery, Ontario.
- Figure 55** Paul Nash, *Sunrise, Inverness Copse*, 1918, encre, craie et aquarelle sur papier, 46.8 x 61.0 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 56** Paul Nash, *Dunbarton Lakes*, 1917-1918, dessin sur papier collé sur carton, 25.7 x 35.5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- Figure 57** Paul Nash, *Passchendaele*, 1918, huile sur toile, 45.7 x 50.8 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester.
- Figure 58** Paul Nash, 1918, *The Field of Passchendaele*, crayons, craie, aquarelle et encre sur papier, 25.6 x 35.2 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester.
- Figure 59** Paul Nash, *Dawn : Sanctuary Wood*, 1917-1918, encre, aquarelle et craie sur papier, 25.4 x 36.2 cm, Grundy Art Gallery, Blackpool.
- Figure 60** Paul Nash, *Rain Lake Zillebeke*, 1918, lithographie, 47 x 61 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 61** Paul Nash, *Night Bombardment*, 1917-18, crayons, craie et aquarelle, localisation inconnue.

- Figure 62** Paul Nash, *The Landscape, Hill 60*, 1918, crayons, encre et aquarelle sur papier, 64.8 x 73.8 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 63** Paul Nash, *Mine Crater, Hill 60*, 1918, lithographie, 38.5 x 47.0 cm, Government Art Collection, Londres.
- Figure 64** Paul Nash, *The Field of Passchendaele*, 1918, craie et aquarelle sur papier, 26 x 35.5 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 65** Paul Nash, *Landscape Year Of Our Lord, 1917, 1918*, encre, craie et aquarelle sur papier, 26.7 x 36.2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- Figure 66** Paul Nash, *Obstacle*, 1917-18, encre, craie et aquarelle sur papier, 25.4 x 35.6 cm, localisation inconnue.
- Figure 67** Paul Nash, *Very Lights, Flanders*, 1918, encre et aquarelle, 23.5 x 29.2 cm, localisation inconnue.
- Figure 68** Paul Nash, *We Are Making A New World*, 1918, huile sur toile, 71.1 x 91.4 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 69** Paul Nash, *The Ypres Salient at Night*, 1918, huile sur toile, 71.4 x 92.0 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 70** Paul Nash, *Noon, Shelling the Duckboards*, 1917-18, encre, craie et aquarelle sur papier, 25.4 x 35.6 cm, localisation inconnue.
- Figure 71** Paul Nash, *Nightfall : Zillebeke District*, 1917, encre et craie sur papier, 47 x 61.0 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 72** Paul Nash, *Void*, 1918, huile sur toile, 71.4 x 91.7 cm, National Gallery of Canada, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- Figure 73** A.Y. Jackson, *Sketch for Lievin, March, 1918*, 1918, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 74** A.Y. Jackson, *Lievin, March, 1918*, 1918, huile sur toile, 64 x 76.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 75** A.Y. Jackson, *Sketch for Lorette Ridge*, (1914-1918), graphite sur papier, 11.8 x 25.4 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

- Figure 76** A.Y. Jackson, *Lorette Ridge 1918*, 1918, etude, huile sur panneau de bois, 21.4 x 27.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 77** A.Y. Jackson, *Lorette Ridge*, 1918, huile sur toile, 86.7 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 78** A.Y. Jackson, *Sketch for Riaumont*, (1914-1919), graphite sur papier, 11.6 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 79** A.Y. Jackson, *Riaumont*, 1918, huile sur toile, 63.3 x 76.3 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 80** A.Y. Jackson, *Trenches near Angres*, 1918, huile sur toile, 65.0 x 77.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 81** A.Y. Jackson, *Gas Attack, Lievin*, 1918, huile sur toile, 63.6 x 77.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 82** A.Y. Jackson, *Gas Attack Lievin*, 1917-1918, graphite sur papier, 25.2 x 16.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 83** A.Y. Jackson, *Sketch for German Concrete Shelter (A)*, 1917-1918, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 84** A.Y. Jackson, *Sketch for German Concrete Shelter (B)*, 1917-1918, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 85** A.Y. Jackson, *German Concrete Shelter, Lievin*, 1918, huile sur toile, 63.5 x 76.3 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 86** A.Y. Jackson, *Sketch for Gun-Pits, Lievin (A)*, 1917-1918, graphite sur papier, 11.8 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 87** A.Y. Jackson, *Sketch for Gun-Pits, Lievin (B)*, (1914-1918), graphite sur papier, 11.8 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 88** A.Y. Jackson, *Gun-Pits, Lievin*, 1918, huile sur toile, 63.5 x 76.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

- Figure 89** A.Y. Jackson, *Sketch for The Green Crassier (A)*, 1918, graphite sur papier, 18.8 x 25.2 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 90** A.Y. Jackson, *Sketch for The Green Crassier (B)*, (1914-1919), graphite sur papier, 11.9 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 91** A.Y. Jackson, *Sketch for The Green Crassier (C)*, 1917-1918, graphite sur papier, 11.9 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 92** A.Y. Jackson, *The Green Crassier*, 1918, 1918, huile sur bois, 86.7 x 112 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 93** A.Y. Jackson, *A Copse Evening*, 1917-1918, plomb sur papier, 11.8 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 94** A.Y. Jackson, *A Copse Evening*, 1918, huile sur toile, 86.9 x 112.2 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 95** A.Y. Jackson, *Angres*, 1918 (mars), huile sur toile, 86.8 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 96** A.Y. Jackson, *Vimy Ridge from Souchez Valley*, 1918, huile sur toile, 86.6 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 97** A.Y. Jackson, *Cité Jeanne d'arc*, 1917-1918, esquisse, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 98** A.Y. Jackson, *Cité Jeanne d'arc Hill 70 in the distance*, 1918, huile sur toile, 86.7 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 99** A.Y. Jackson, *Sketch for Ablain Saint-Nazaire (A)*, 1917-1918, 18.3 x 10.4 cm, graphite et crayons de couleur sur papier, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 100** A.Y. Jackson, *Ablain St.Nazaire*, 30 septembre 1917, esquisse, graphite et crayons de couleur sur papier, 22.8 x 29.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 101** A.Y. Jackson, *Ablain Saint-Nazaire (I)*, 1918, huile sur bois, 21.7 x 26.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

- Figure 102** A.Y. Jackson, *Ablain Saint-Nazaire (II)*, 1918, huile sur panneau de bois, 21.3 x 27.2 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 103** A.Y. Jackson, *Church at Lievin, Moonlight*, (1914-1918), esquisse, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 104** A.Y. Jackson, *Lievin Church, Daylight*, 1918, esquisse, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 105** A.Y. Jackson, *Church at Lievin, Moonlight*, 1918, huile sur toile, 64 x 76.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 106** A.Y. Jackson, *Mess des officiers, Ablain Saint-Nazaire*, 1918, huile sur bois, 21.9 x 26.9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- Figure 107** A.Y. Jackson, *Sketch for Screened Road A*, 1918, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 108** A.Y. Jackson, *Screened Road A (inachevée)*, 1918, huile sur toile, 86.7 x 112.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 109** A.Y. Jackson, *Springtime in Picardy*, 1919, huile sur toile, 65.1 x 77.5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
- Figure 110** A.Y. Jackson, *The Pimple, Evening*, 1917, graphite sur papier, 11.8 x 20.4 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 111** A.Y. Jackson, *The Pimple, Evening*, 1918, huile sur toile, 63.5 x 76.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 112** Paul Nash, *The Mule Track*, 1918, huile sur toile, 61 x 91.4 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 113** Paul Nash, *The Menin Road*, 1919, huile sur toile, 216 x 351.5 cm, Imperial War Museum, Londres.
- Figure 114** Byam Shaw, *The Flag*, 1918, huile sur toile, 178 x 365 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.
- Figure 115** Reproduction personnelle, billet de 20 dollars canadien, série « Frontières », numérisé le 18 septembre 2014.

Figure 116 Anonyme, *Le mémorial national du Canada*, Archives ACC.

Source : <http://www.45enord.ca/2013/05/le-canada-investit-pour-la-construction-dun-centre-daccueil-permanent-a-vimy/>. Consulté le 17 septembre 2014.

Abréviations

AAM : *Art Association of Montreal*

CNE : *Canadian National Exhibition*

CWMF : *Canadian War Memorial Fund*

IWM : *Imperial War Museum*

MBAC : Musée des beaux-arts du Canada

MCG : Musée canadien de la guerre

Pour mon père,

Un grand homme de science qui a trouvé la force de soutenir la passion pour l'art de sa
fille.

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice, madame Louise Vigneault, du fond du cœur, pour avoir cru en moi et m'avoir soutenue tout au long de cette éprouvante aventure. Elle a su voir en moi le « *diamond in the ruff* » et m'a aidée à progresser non seulement en tant que chercheuse, mais en tant que personne. Les mots ne suffisent pas pour exprimer ma gratitude et mon affection. Je voudrais aussi remercier tous les membres de ma famille et mes amis les plus proches qui ont dû composer avec mon état émotionnel et qui n'ont jamais cessé de croire en moi. Sans leur patience et leur amour, je n'aurais jamais pu terminer ce projet. Je voudrais aussi remercier chaleureusement toute l'équipe des archives du Musée canadien de la guerre pour l'accès aux reproductions des œuvres de Jackson ainsi que le département de reproductions d'images du Musée des beaux-arts du Canada pour celles de Nash.

Introduction

So accustomed have we become to the paintings of an imposing and unpeopled land, so relieved that with the Group of Seven we can point to something undeniably « Canadian » that we have spent little time in exploring the origins of a most powerful movement in the arts in Canada.

- Margaret Davidson, 1979, p. 9.

Dans son article de 1979, « A New Approach to the Group of Seven », l'historienne de l'art Margaret Davidson constate un flagrant manque d'études concernant les origines du succès des peintres les plus célèbres et les plus célébrés au Canada. Bien qu'assez méconnu au Québec (divergence de récit national oblige), le Groupe des Sept est considéré, au Canada anglais, comme l'essence même de la modernité culturelle. Peu après la formation du groupe (1920), les membres et leur histoire ont été mythologisés et intégrés à la création du sentiment national (MCKAY 2011 : 185), à un point tel que Peter White et John O'Brian, directeurs de l'étude récente sur l'art contemporain, le paysage et l'identité canadienne, les considèrent « canonisés » (O'BRIAN/WHITE 2007 : 4). Néanmoins, l'étude du mythe entourant ces artistes exige l'examen approfondi de la politique, de l'économie, du nationalisme et du domaine des arts sur plus d'un siècle d'histoire. Nous proposons donc un bref survol des éléments clés qui ont mené au succès foudroyant de ces peintres.

D'abord, l'intégration rapide de leur récit dans la construction du discours national est due, en grande partie, aux propos patriotiques clamés par chacun des membres, avant même la formation du groupe, et qui seront endossés et diffusés par les instances

gouvernementales et muséales (BRANDON 2001 : 65-66). En effet, J.E.H. Macdonald, Lawren Harris, Arthur Lismer, Fred Varley, Frank Johnston, Franklin Carmichael et A.Y. Jackson manifestent, depuis le début du 20^e siècle, le désir de créer un art typiquement canadien. Il faut dire qu'à cette époque, le marché de l'art au pays est quasi inexistant. Un maigre réseau de collectionneurs importe essentiellement des œuvres européennes, les scènes de genre hollandaises du 18^e siècle et les paysages de l'école de Barbizon étant les plus prisés (LARSEN 2009 : 32-33). Ainsi, leurs œuvres illustrant le Nord de l'Ontario à l'aide d'une palette vive, non locale et d'épaisses couches de matière contrastent indubitablement avec les normes artistiques établies. De ce fait, leur cause est tout à fait noble : il est vrai qu'une nation en devenir se doit d'encourager et de promouvoir la créativité nationale. Cependant, ce qui nous intéresse ici, ce sont plutôt les énoncés sur lesquels ils ont fondé leur discours. Les membres du Groupe des Sept ont toujours affirmé avoir été les premiers à peindre le territoire national et les premiers à l'avoir fait dans un style purement canadien (SILCOX 2003 : 33). Les études récentes de nombreux auteurs tels Margaret Davidson, R. H. Hubbard, David Silcox, Esther Trépanier, Laura Brandon, Charles C. Hill, et Wayne Larsen, pour ne nommer qu'eux, ont démontré qu'il s'agit de propos erronés. Ceux-ci évoquent, notamment, les liens de proximité entre les membres du Groupe et le *Canadian Forum*¹, le soutien précoce et

¹ Barker Fairley est un critique littéraire et artistique et un des membres fondateurs du *Canadian Forum* (1920). Par ses articles au sein de ce magazine, il tient à promouvoir l'art moderne au Canada et à engendrer un espace de discussion et de critique artistique. Il est donc un des premiers partisans du Groupe des Sept. SYMINGTON, Rodney (2013). *Fairley, Barker*, [En ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/barker-fairley/>. Consulté le 5 août 2014.

¹ Créé à l'Université de Toronto en 1920, le *Canadian Forum* est un magazine à vocation politique et culturelle qui s'intéressait particulièrement à la promotion de la peinture et de la poésie « distinctement » canadienne. GRANASTEIN, J.L. (2013). *Canadian Forum*, [En ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadian-forum/>. Consulté le 7 septembre 2014.

constant de la Galerie Nationale (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada)², l'influence des œuvres scandinaves et de l'art nouveau et l'importance de la Première Guerre mondiale dans le développement de leur esthétique moderne. Pourtant, F. B. Housser endosse ces propos dans son ouvrage *A Canadian Art Movement* (1926). Il y présente ces artistes comme des amateurs affranchis de tout apprentissage académique (même si Macdonald, Harris, Carmichael et Jackson ont étudié l'art en Europe), seuls devant l'adversité (alors que la Galerie Nationale les a soutenus très tôt dans leur carrière) et constamment sous les attaques de la critique canadienne qui, de l'avis de l'auteur, est incapable d'apprécier leur modernité picturale. Ce discours, unanimement rectifié aujourd'hui, se propage rapidement d'un océan à l'autre grâce au programme éducatif de la Galerie Nationale qui envoie dans « pratiquement toutes les écoles du Canada³ » des reproductions du Groupe des Sept (SILCOX 2003 : 31). Par ailleurs, les allégations de Housser sont réaffirmés périodiquement par divers auteurs nationalistes tel Albert Robson qui réitère, en 1932 : « *We are fortunate that the excesses of European modernism have been conspicuously absent in Canadian art. The native spirit has been sufficiently robust to withstand exotic movements in art that have no Canadian significance.* » (ROBSON 1932 : 214).

En résumé, le Groupe des Sept a bâti sa notoriété sur des demi-vérités en affirmant, dans toutes les tribunes possibles, promouvoir un art purement national capable de susciter chez le spectateur de profonds sentiments patriotiques. Or, comme

² La Galerie Nationale adopte le nom de Musée des beaux-arts du Canada en 1984.

³ Nous traduisons.

le démontre Daniel Francis, la jeune nation avide de combler les lacunes historiques reliées à son identité accepte avec plaisir les arguments du groupe :

During the 1920s Canadians were seeking new ways of imagining themselves as a mature, independent nation. They were receptive, therefore, to a movement of artists which claimed to find in the local landscape a distinctive national identity, and claimed to have found a uniquely Canadian style for expressing it (FRANCIS 2007: 141).

Dans cette optique, il est aisé de voir la proximité entre l'art du Groupe des Sept et les premiers balbutiements du sentiment identitaire canadien. Tous ces événements sont extrêmement rapprochés dans le temps puisqu'en date de leur première exposition officielle (1920), le Dominion n'a qu'une cinquantaine d'années. Toutefois, il est impératif, afin de comprendre l'importance de ces artistes pour la nation canadienne, d'explorer un autre mythe fondateur, celui de la nordicité.

Au Canada, le mythe de la nordicité se popularise dès le 17^e siècle. Comme le démontre Marilyn McKay, dans son ouvrage consacré à la territorialité dans l'art du paysage canadien de 1500 à 1950, l'idée pseudoscientifique circule dans les populations nordiques que le climat aride de leur pays leur confère une endurance, une intelligence et une force particulières (MCKAY 2011 : 157). Toutefois, cette zone est perçue par la population coloniale comme inhospitalière et dangereuse. Néanmoins, avec l'amorce de l'expansion du territoire, caractéristique de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, deux nouvelles visions du Nord s'imposent. Pour une partie de la population, ce secteur se transforme en l'emblème romantique du développement industriel suite à la quantité de ressources naturelles à exploiter. Inversement, pour d'autres, le Nord incarne un refuge contre l'industrialisation et la modernisation rapides des villes

(TRÉPANIÉ 1998 : 28; VIGNEAULT 2011 : 80). Malgré ces divergences, les visions plus positives du Nord sont déterminantes dans la construction du sentiment identitaire canadien puisqu'elles permettent de pallier aux nombreux défis de l'unité nationale, comme l'a rapporté Ramsay Cook, dont Louise Vigneault a résumé le propos:

À défaut d'offrir une réelle possibilité d'expansion et de transgression, le mythe de la nordicité a ainsi contribué à conforter le projet collectif, à consolider l'idéal canadien d'unité dans la diversité, en fournissant un dénominateur commun entre les provinces qui s'échelonnent de l'Est à l'Ouest. (VIGNEAULT 2011: 174).

En définitive, les œuvres du Groupe des Sept synthétisent la singularité du pays et concrétisent une expérience territoriale à la portée de tous. Les œuvres invitent les Canadiens à surpasser la rigueur et les contraintes du climat afin de découvrir les richesses et la beauté de leur territoire. Ainsi, la proximité temporelle entre une vision plus positive du Nord, le besoin d'homogénéité collective, l'appui constant de la Galerie Nationale, la diffusion massive de leurs œuvres à travers le pays et la propagation de leur discours nationaliste confère à ces peintres le statut de symbole mythique dans l'imaginaire canadien.

Notons cependant qu'un événement contemporain à la formation du groupe marque une période charnière dans la construction du sentiment identitaire canadien : la Première Guerre mondiale. Dans son article « We throw the torch : Canadian Memorials of the Great War and the Mythology of Heroic Sacrifice », Alan Young s'intéresse à la manière dont cette crise a été cristallisée dans la mythologie nationale :

In Canada, moreover, the continuity has been strengthened by the existence of a national mythology that sees the Great War as a kind of Canadian « rite de passage ». The noble sacrifice of Canada's war dead in the supposed just cause of the mother

country and her allies is complemented by the sense that Canadians are a distinct and special people, capable of heroic virtues, and that, as a nation, Canada possesses at its best the highest of human ideals (YOUNG 1989: 20).

Subséquemment, l'issue de la Grande Guerre renforce la ferveur patriotique dans la population. L'idée d'un Canada indépendant et autonome fait naître le désir de posséder et de promouvoir une culture distincte. De ce fait, Leslie Dawn affirme que l'art du Groupe des Sept a été essentiel à la création de la nouvelle identité canadienne, non pas parce qu'il réaffirmait une « canadianté » préexistante, mais parce que leurs œuvres remplissaient un vide culturel majeur qui menaçait l'établissement d'une cohésion identitaire. Donc, le besoin national, non pas la Nature, se trouverait à la source du succès du Groupe (DAWN 2011 : 9). Ainsi, il apparaît que le succès du Groupe des Sept est intimement lié à l'essor du nationalisme canadien, lui-même issu de la participation à la Première Guerre mondiale.

« As a community, we forget as much as we remember, and what we choose to forget tells as much about us as what we choose to remember. » (FRANCIS 1997 : 11).

Ces propos de l'historien Daniel Francis nous ont menés à examiner les éléments mis en marge du discours dominant. Notre recherche vise donc à revaloriser une partie oblitérée, voire intentionnellement exclue de l'histoire de l'art canadien : la contribution de Jackson en tant que peintre officiel de la Première Guerre mondiale et le changement stylistique significatif qui en résulte. En effet, lorsque nous avons vu pour la première fois ces œuvres, nous avons été saisis d'abord, par leur beauté plastique, puis par la singularité de leur sujet. Pourquoi peindre la guerre alors que la photographie est déjà accessible? L'a-t-il fait de son initiative personnelle? Pour quelles raisons ne

s'attarde-t-il qu'aux paysages? Où sont les soldats? Ces premiers questionnements ont mené à notre recherche actuelle puisque, à notre grand étonnement, très peu de travaux académiques ont été entrepris relativement au corpus militaire captivant de A.Y. Jackson.

En 1916, le gouvernement canadien met en place un programme destiné à recueillir des œuvres d'art illustrant l'ensemble de la participation militaire canadienne. Le *Canadian War Memorial Fund*⁴ est donc créé par Lord Beaverbrook⁵, un magnat des communications d'origine canadienne ayant fait fortune en Angleterre. Quatre des membres fondateurs du groupe sont impliqués dans le CWMF : Lismer et Johnston peignent le front intérieur, c'est-à-dire l'effort de guerre en sol canadien, tandis que Varley et Jackson sont envoyés au front occidental. Nous avons choisi de nous consacrer uniquement à la production militaire de Jackson, puisqu'il a réalisé un nombre impressionnant d'œuvres entre 1917 et 1918. Plus de 60 toiles, dessins et esquisses illustrent le territoire dévasté des tranchées et sont réunis dans notre Annexe des figures. Comme nous nous intéressons à la manière dont Jackson a peint les champs de bataille, nous avons exclu six œuvres de notre étude : trois portraits de soldats décorés de la Croix de Victoria, réalisés avant sa mission sur le front, et trois tableaux navals réalisés en Nouvelle-Écosse à son retour au pays.

Notre corpus se divise en deux périodes distinctes qui correspondent aux deux voyages au front réalisés par Jackson sous l'égide du CWMF. La première série comporte un total de 26 œuvres. Nous l'avons intitulée *Que peindre?* puisque l'artiste

⁴ Référé par CWMF dans le reste du texte.

⁵ Anciennement Max Aitkens.

n'arrive tout simplement pas à cerner son sujet. En effet, la majorité des compositions montre des paysages bucoliques ou des études sensibles de ruines. L'action de la guerre est absente de ces représentations, comme si Jackson avait choisi de détourner son regard et d'exclure complètement la réalité meurtrière qui l'entoure. Sa seconde période d'art militaire, encore plus prolifique, contient 39 esquisses et huiles sur toile. Cette série témoigne d'un changement essentiel dans la pratique du peintre : il délaisse la technique impressionniste et intègre le Postimpressionnisme. Les œuvres de 1918 contiennent une charge émotive puissante comparable à de véritables manifestes contre la Grande Guerre. Nous avons intitulé cette série *Post-Nash et Postimpressionnisme* car, comme l'ont déjà démontré Jacqueline Adell et Laura Brandon, ce renouveau stylistique est dû à l'influence du peintre britannique Paul Nash.

Lorsque nous avons entrepris nos recherches, nous nous attendions à trouver un catalogue illustré complet de la carrière de Jackson ou bien de la collection CWMF, mais il n'en est rien. Le nombre impressionnant d'œuvres (plus de 6000 dans le premier cas et plus de 1000 dans le deuxième) explique, en partie, cette lacune. Au fil de nos lectures, nous avons constaté qu'il existe très peu d'informations sur la période de guerre de Jackson, tout comme sur celle des autres membres du Groupe des Sept, avant 1980. Il faut attendre le transfert de la collection des réserves de la Galerie Nationale au nouveau Musée de la guerre, en 1971, pour qu'un regain d'intérêt survienne. Heather Robertson est la première à se pencher sur le sujet: elle crée, en 1977, l'exposition *A Terrible Beauty* qui comprend des œuvres issues de la Première et

de la Deuxième Guerres mondiales⁶. Malgré une tournée des galeries canadiennes, l'exposition n'a pas attiré le public : seules quelques critiques négatives ont été publiées dans la presse (DOUGLAS 1980 ; PIERSON 1977). Par ailleurs, le catalogue d'exposition ne comprend que huit pages d'introduction qui constituent le corps du texte. Aucune analyse esthétique ni historique n'accompagne les reproductions couleurs. Comme il a été mentionné en début d'introduction, Margaret Davidson amorce l'étude historiographique du Groupe avec son article « A New Approach to the Group of Seven ». Elle met en doute le mythe « du combat perpétuel contre la critique canadienne » promulgué par les Sept et leurs supporters et rappelle les liens de proximité entre les membres et le *Canadian Forum*. Puis, en 1984, Maria Tippett publie sa thèse de doctorat « Art at the Service of War ». Elle se consacre à l'étude exhaustive du CWMF et à son impact sur la création artistique canadienne. Ce document s'est avéré essentiel à notre analyse du contexte de production des œuvres de guerre. Par contre, son champ d'études n'inclut pas d'analyse plastique. La même année, Jacqueline Adell dépose son mémoire de maîtrise, autre ouvrage-clé dans notre recherche, puisqu'elle est la seule universitaire à s'être penchée exclusivement sur la période de guerre de Jackson et son influence sur les autres membres du Groupe des Sept. Ses conclusions sont donc citées à maintes reprises dans notre propre étude. Ensuite, en 2000, les œuvres de la collection du *Canadian War Memorial Fund* connaissent un rayonnement significatif pour la première fois depuis 1919. L'exposition *Canvas of War : Masterpieces from the Canadian War Museum*, organisée par Laura Brandon et Oliver Dean, tous deux commissaires au Musée Canadien de la guerre, est

⁶ Le gouvernement canadien recrée un fond artistique lors de la Seconde Guerre mondiale qui se nomme Collection d'œuvres canadiennes commémoratives de la guerre (COCCG).

l'une des rares expositions d'art *blockbuster*⁷. Malheureusement, le catalogue et l'exposition en ligne nous ont été peu utiles car, à notre grand étonnement, les œuvres ne servent que d'illustrations à un long texte historique et patriotique narrant la participation du Canada aux deux conflits mondiaux. En 2009, Wayne Larsen publie *A.Y. Jackson The Life of a Landscape Painter*, un document crucial à l'élaboration de notre étude. En effet, constatant, comme nous, le manque flagrant de biographies plus exhaustives sur Jackson, Larsen entreprend de combler cette lacune. Il analyse des quantités d'informations souvent oubliées ou négligées par les précédents auteurs et offre au lecteur de nombreuses nuances et recontextualisations historiques. Aussi, deux articles récents « Landscape as Memorial: AY Jackson and the Landscape of the Western Front, 1917–1918 » (1996) de Susan Butlin, et « *Shattered Landscape* » (2001) de Laura Brandon, ont grandement contribué à notre compréhension de l'évolution iconographique de l'œuvre de Jackson, puisqu'ils se consacrent uniquement à son corpus militaire. Comme ces dossiers sont très courts (moins de 10 pages), nous avons tenté de poursuivre leur ligne de pensée. Enfin, quatre mémoires de maîtrise nous ont fourni des perspectives plus actuelles en regard à plusieurs de nos thématiques. Il s'agit des travaux de Annabel F. Hanson « The Canadian War Memorials Collection in Context » (Kingston : Queen's University, 2001), de Kirsty Robertson « Protecting Myths of Nation in « Canvas of War » » (Kingston : Queen's University, 2001), de Mourad Djebabla « La mémoire institutionnelle canadienne et la mémoire collective québécoise de la Grande Guerre » (Montréal : UQAM, 2002) et de Félix Leduc

⁷ L'exposition *Canvas of War* a été vue par plus de 500 000 visiteurs, a été présentée dans neuf institutions artistiques canadiennes pendant deux ans, et 7000 catalogues d'exposition ont été vendus. Laura BRANDON (2006). *Art or Memorial? The forgotten history of Canada's war art*, Calgary/Ottawa : University of Calgary Press, p. xix.

« Le musée canadien de la guerre. La mise en valeur du patrimoine militaire canadien 1919-1998 » (Montréal : UQAM, 2005).

Tout compte fait, à travers presque un siècle d'histoire, seules Jacqueline Adell, Susan Butlin et Laura Brandon se sont intéressées à l'analyse formelle des œuvres de guerre de Jackson. Adell montre l'influence indéniable de Nash sur la pratique de Jackson à travers l'étude comparative d'un nombre limité de leur production militaire. Elle relève les éléments stylistiques communs et étudie les sources de contacts possibles. De cette manière, elle effectue l'analyse iconographique essentielle à notre recherche, mais ne s'attarde pas au parcours d'exposition de ces compositions. De son côté, Susan Butlin analyse la modification stylistique visible entre les deux séries de guerres de Jackson, et les répercussions sur sa pratique après 1918. Pourtant, elle n'aborde pas l'influence du style de Nash dans ses toiles militaires et n'accorde pas d'importance à l'insuccès de la collection du CWMF. Enfin, Laura Brandon propose une étude très brève de l'implication de six des sept membres du groupe dans la Première Guerre mondiale. Elle tente de réinstaurer l'importance de leur période militaire dans la création de leur style iconique. Contrairement à ces prédécesseuses, Brandon soulève des éléments justificatifs quant à l'insuccès et à l'oubli de ces œuvres. Cependant, le format très court de l'article limite la portée de ses conclusions. Dès lors, nous croyons qu'il est primordial de réunir, dans un seul ouvrage, la totalité des œuvres de guerre de Jackson, en plus d'étudier les liens entre le discours politique, le sentiment identitaire et la diffusion du patrimoine national. Il s'agit ici de révéler une partie de l'histoire du Groupe des Sept qui a délibérément été mise de côté, oubliée, puis célébrée afin de corroborer aux divers discours politiques en place.

Notre recherche se divise donc en deux volets. D'abord, le premier chapitre *Paysages de guerre : A.Y. Jackson : peintre et soldat* porte sur sa production avant 1914. Il permettra de bien comprendre l'évolution stylistique de sa pratique picturale. Puis, nous ferons un bref rappel des théories sur le paysage en peinture. Ensuite, il sera question de l'analyse iconographique de la série de 1917 *Que peindre?* et de celle de 1918 *Post-Nash et Postimpressionnisme*. Alors, nous introduirons l'artiste britannique Paul Nash et démontrerons l'influence de ce dernier sur la pratique de Jackson. Finalement, lors du second chapitre intitulé *L'institutionnalisation des œuvres de guerre : reflet de l'identité canadienne*, nous confronterons le discours identitaire canadien aux œuvres de guerre. Nous examinerons les rapprochements entre culture et politique et, surtout, comment l'identité collective canadienne a assimilé certains aspects spécifiques de la Première Guerre mondiale au cours des décennies successives, ce qui s'avère visible au fil des trois phases d'exposition que nous avons discernées dans l'art militaire de Jackson soit : l'échec (1918-1920), l'oubli (1921-1990) et la réactivation (1991-2014).

Nous croyons qu'en cette année centenaire du début de la Première Guerre mondiale, nous devons accorder une attention particulière aux œuvres d'art réalisées dans les tranchées de 1914-1918. En effet, cette guerre atroce, trop vite oubliée et trop vite succédée par une autre, mérite que l'on examine comment elle a marqué l'ensemble d'une génération de témoins. Nous sommes convaincus qu'avec l'étude de cette série de « *Murdered Landscape*⁸ », nous pourrions mieux comprendre ce qu'a

⁸ Cette expression a été utilisée par Jackson lui-même dans un article paru en 1926, au sujet de l'exposition de la collection du CWMF à la *Toronto Art Gallery*. A. Y. JACKSON (1926). « War Pictures Again », *Canadian Bookman*, vol. 8, no 11, novembre 1926, p. 340.

véritablement été l'expérience du *no man's land* et comment ces événements ont façonné notre héritage culturel.

Chapitre 1. Paysage de guerre : A.Y. Jackson peintre et soldat

Né à Montréal en 1882, Alexander Young Jackson présente, dès son plus jeune âge, un grand intérêt à la fois pour les arts et les excursions en plein air. Au cours de son enfance, il part en randonnée à l'extérieur de Montréal, presque tous les samedis accompagné de son frère aîné Harry. Tous deux en profitent pour réaliser des esquisses et des aquarelles. À l'âge de 12 ans, afin de subvenir aux besoins de sa famille, A.Y. Jackson quitte l'école et obtient son premier emploi comme livreur pour l'entreprise de lithographie *Bishop Engraving and Printing* (LARSEN 2009 : 5). Il y côtoie de nombreux artistes commerciaux et, entre deux livraisons, copie leurs dessins. Il n'en faut pas plus pour qu'il obtienne une promotion au département des arts en tant qu'assistant de l'artiste Arthur Nantel. Ce dernier encourage Jackson à parfaire son éducation et lui recommande la lecture de moult ouvrages sur l'art. L'adolescent s'intéresse particulièrement aux théories de l'antiquité grecque et de John Ruskin (LARSEN 2009 : 19). Conséquemment, tout au long de son adolescence, le jeune apprenti se voit plongé dans une atmosphère créative et, à 19 ans, décide de suivre des cours de peinture au Monument national de Montréal. Ainsi, c'est en 1905, lors de son Grand Tour d'Europe, qu'il choisit définitivement de devenir artiste peintre. Il s'embarque pour Londres avec son frère Harry et ensuite, séjourne à Paris où la modernité bat son plein. Les deux frères admirent les œuvres des Impressionnistes tels Monet, Renoir, Sisley, Pissaro et Cézanne (LARSEN 2009 : 24). Jackson décrira plus tard l'importance de ce contact avec le milieu créatif parisien : « *They [Monet, Pissarro, Sisley] influenced me deeply and for the first time I saw what could be done with landscape. I got a glimpse of how the story of the land could be told with a deep individual feeling, with all*

the drama of an adventure story. » (LARSEN 2009 : 26). Ce premier voyage en France s'avère donc crucial dans l'élaboration du style de Jackson. L'accès aux œuvres avant-gardistes lui permet d'envisager la manière de transposer la nature canadienne sur la toile. À son retour au Québec, Jackson troque l'aquarelle pour le médium à l'huile et se consacre pleinement à son métier d'artiste.

En revanche, quiconque prétend à une carrière artistique à cette époque se doit d'obtenir une formation académique européenne. Par conséquent, en 1907, A.Y. Jackson retourne à Paris afin d'étudier à l'Académie Julian, qu'il choisit car ses artistes canadiens préférés, Morrice et Brymner, y ont séjourné. Pourtant, l'enseignement y est très conservateur. Les professeurs accordent la priorité au dessin de nus, aux théories de la Renaissance et rejettent toutes formes de modernisme. Néanmoins, Wayne Larsen affirme que ce n'est pas l'éducation traditionaliste qui attire les étudiants à l'Académie Julian, mais plutôt l'opportunité d'échanger et de peindre aux côtés de nombreux jeunes artistes en provenance de partout dans le monde, aussi loin que la Nouvelle-Zélande et le Japon (LARSEN 2009 : 30). Après six mois d'études classiques, Jackson quitte Paris et s'établit, le 14 mai 1908, dans la colonie artistique d'Étaples⁹. Au bord de la mer, il peut enfin se consacrer à la peinture de paysage. Ainsi, il laisse tomber les esquisses et réalise sa première huile sur toile : *Canal du Loing near Episy* (figure 8). Dans cette œuvre, il applique la matière à l'aide de larges coups de pinceau. La composition prend vie à l'aide des nombreuses touches de couleurs successives et Jackson synthétise le paysage presque à la limite de l'abstraction. Ces caractéristiques,

⁹ Une petite communauté artistique, principalement composée de peintres britanniques et américains, s'est formée à Étaples, en Bretagne, au début du 20^e siècle. Jackson y a séjourné six mois. Wayne LARSEN (2009). *The Life of a Landscape Painter*, Toronto : Durden Press, p. 29.

propres à l'Impressionnisme, montrent comment les deux années passées en France sont essentielles en regard au développement stylistique du peintre. Il continue, tout au long de son séjour européen, d'étudier et d'appliquer les préceptes de cette technique à sa pratique personnelle.

Jackson rejoint Montréal, en décembre 1909, avec ses nouvelles créations avant-gardistes prêtes à vendre. À son grand désarroi, son retour n'a pas le succès escompté. Ni le marché de l'art ni le public canadien n'apprécient le modernisme pictural. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'infime réseau d'acheteurs canadiens dénigre l'avant-garde, qu'il considère comme vulgaire et décadente, et n'achète que des œuvres européennes (MCKAY 2011 : 173). Les artistes canadiens, hormis quelques rares exceptions, n'arrivent tout simplement pas à vivre de leur art. Découragé, Jackson s'exile de la métropole pour peindre en plein air, chez « l'habitant ». Larsen explique que le peintre profite de ce retour à la campagne pour mettre en pratique ce qu'il a appris en Europe : « *Jackson's intention was to see if he could paint the Canadian landscape in the Impressionist style he had developed in Europe over the past two years, and he found in Sweetsburg¹⁰ the ideal landscape to suit his purpose.* » (LARSEN 2009 : 35). Malgré l'impopularité de son style à Montréal, Jackson s'efforce d'appliquer les techniques modernes (valorisation de l'émotion, couche épaisse de matière, touches de couleur successives, refus du mimétisme) à la nature sauvage et y travaille sans relâche. C'est alors qu'il capte sur la toile ses premières représentations canadiennes à l'huile : *Sweetsburg, Quebec* et *The Edge of the Maple Wood* (figures 9-10). En 1911, cette dernière est exposée au *Spring Show* de l'*Ontario Society of Artists*

¹⁰ Fait maintenant partie de la municipalité de Cowansville, en Montérégie.

à Toronto où elle attire l'attention d'un certain J. E. H. Macdonald, futur membre fondateur du Groupe des Sept.

En 1911, Jackson séjourne une troisième fois dans les vieux pays, notamment à Paris, en Bretagne, à Londres et en Italie, où il esquisse en extérieur quotidiennement. L'artiste rentre définitivement à Montréal au début de 1913, avec pour ambition de faire connaître ses œuvres et de promouvoir les tendances modernistes au Canada. Il organise une exposition à Montréal en duo avec son ami Randolph Hewton¹¹, en plus de participer à l'exposition du printemps de *l'Art Association of Montreal*, mais rien n'y fait. Les deux événements leur attirent de mauvaises critiques et Jackson ne fait aucune vente, pas même un dessin. En dépit de cet insuccès, ils décident tout de même de persévérer et regagnent la campagne québécoise. C'est alors que Jackson reçoit une lettre de J. E. H. Macdonald, avec lequel il correspond depuis 1910, l'informant qu'un certain Lawren Harris désire acheter *The Edge of Maple Wood* (LARSEN 2009 : 47). Encouragé par cette première vente, il part pour Toronto en mai 1913, où son ami Macdonald le reçoit et le présente au *Arts and Letters Club*. Il y fait la rencontre d'Arthur Lismer, Fred Varley et Lawren Harris, membres du futur Groupe des Sept. Déjà, ces artistes n'ont qu'une idée en tête : créer un art moderne inspiré du « Grand Nord canadien ». Sous peu, ils travailleront ensemble en plein air et en studio, animés de la conviction de créer un art typiquement canadien. Pourtant, cette période de créativité se

¹¹ R. Hewton : artiste peintre né en 1888 à Québec, élève de W. Brymner et collègue de A.Y. Jackson à l'Académie Julian, fondateur du Canadian Group of Painters (1933) et membre de l'Académie Royale Canadienne. Erick J. PETERS (2013). *Hewton Randolph Stanley*, [En ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/randolph-hewton/>. Consulté le 18 janvier 2014.

trouve de courte durée, car le matin du 4 août 1914, le monde tel qu'ils le connaissent change à jamais.

1.1.La Grande Guerre

When the war broke out – you cannot believe unless you were there. The country went mad ! People were singing on the streets and roads. Everybody wanted to be a hero, everybody wanted to go to war.

- Bert Remington (READ 1978 : 90).

I would have felt like a poor fool if I hadn't joined the army, as conditions were in those days. [...] You were an oddity in the community if you didn't.

- Robert Franklin (READ 1978 : 94).

Les témoignages de ces vétérans canadiens rappellent les circonstances étonnantes entourant l'entrée en guerre du pays. En tant que dominion, le pays est assujéti aux décisions de l'Angleterre. De ce fait, l'armée canadienne fait partie intégrante de l'armée britannique. La déclaration de guerre à l'Allemagne du 4 août 1914 entraîne directement, non seulement le Canada, mais toutes les anciennes colonies de l'Empire, soit l'Australie, l'Inde, la Nouvelle-Zélande et l'Afrique du Sud. Malgré l'obligation à combattre, c'est avec enthousiasme que les Canadiens Anglais reçoivent la nouvelle¹². D'ailleurs, une vague de folie s'empare de la plupart des populations belligérantes, exaltées par l'annonce de la guerre. Les sentiments de joie et de libération éprouvés lors du mois d'août 1914 seront connus sous le nom de « *Community of August* ». Eric Leed analyse ce phénomène dans son ouvrage *No Man's Land : Combat and Identity in*

¹² Nous avons délibérément exclu de notre étude la réponse des Canadiens Français face à la Première Guerre mondiale et aux œuvres du Groupe des Sept, puisque notre recherche se concentre sur l'élaboration du discours national canadien. Une étude comparative serait éventuellement pertinente.

World War I. Il note qu'il est tout aussi difficile pour les contemporains de l'époque que pour les intellectuels d'aujourd'hui d'explicitier ce phénomène. Il tente tout de même de définir la « *Community of August* » :

It was difficult for contemporaries to see the logic, the assumptions, and the cultural configurations that underlay their enthusiasm for war. The very intensity and universality of felling seemed to dissolve any critical comprehension. August was a celebration of community, a festival, and not something to be rationally understood. Indeed, many insist that August 1914 was essentially an outbreak of unreason, a madness, or a mass delusion (LEED 1981 : 40).

Dès lors, une vague impressionnante de volontaires déferle dans les rues canadiennes et à la fin de l'année, déjà 6000 citoyens sont en uniforme (KING 2010 : 149). Encore une fois, un siècle plus tard, il est difficile de comprendre les motifs entraînant de jeunes hommes à vouloir combattre dans un conflit qui ne les menace pas directement. Or, il faut noter que le concept de la guerre imaginé par la génération de 1914 diffère grandement de la réalité qu'elle s'apprête à vivre. Une vision romantique et chevaleresque persiste dans les mentalités occidentales. De plus, la majorité de la population n'a pas encore pris conscience de l'ampleur de l'industrialisation de leur société et surtout, de leurs machines de guerre. En outre, l'idée que tout sera terminé avant Noël se trouve largement assumée à travers toutes les couches de la société. Éric Leed résume ces prémices ainsi :

The power of modern technology could not be utterly unexpected by men who had grown up in one of the technologically most fruitful eras the world had yet seen – an era that produced, among other things, the telephone, the automobile, the airplane, notable advances in electrical and chemical engineering, and the discovery of radiation. The surprise with which many combatants realized they were fixed in the first wholly industrialized war must be attributed to two factors : the expectations shaped by traditional image of war as a noneconomic, even anti-economic activity; and, most importantly, what might be called the « desituationing » and « resituationing » of technology (LEED 1981 : 30).

The assumption that war was essentially a pre-economic and anti-economic conflict enters into the most precisely defined expectations. Many hurried to the recruiting offices fearing that the war would be over before they could engage the enemy. This fear was prompted by the assumption that the war could not last longer than six months because the belligerent nations could not sustain the enormous waste of men and material required in modern war for any longer period (LEED 1981 : 32).

Malgré cet élan de volontarisme, la pression, à la fois gouvernementale et sociale, exercée sur ces jeunes Canadiens s'avère immense. D'ailleurs, des bureaux de recrutement apparaissent à tous les coins de rue, les jeunes soldats nouvellement engagés défilent fièrement dans les villes, scandant des chants et hymnes patriotiques. De jeunes femmes participent, elles aussi, à la pression populaire et offrent une fleur blanche aux hommes sans uniforme afin de les identifier et de les interroger quant à leur refus de s'engager (VANCE 2012 : 77). Sans oublier la forte propagande gouvernementale qui consiste aux placardages d'innombrables affiches en couleurs aux slogans patriotiques et moralisateurs¹³ (READ 1978 : 22). De ce fait, l'enrôlement des jeunes hommes est valorisé dans toutes les sphères de la société, à un tel point que les hommes vêtus en civil deviennent l'équivalent de parias sociaux.

De cette manière, la population canadienne s'engage avec enthousiasme dans un conflit dont elle ne saisit pas l'essence, l'ampleur ni la durée. Évidemment, la ferveur est de courte durée. L'expérience des tranchées décuple les sensations de confusion et de pertes de repères vécues par les soldats. Dès 1915, les deux camps creusent leurs lignes de défense ce qui engendre la création du *no man's land*. Cette bande de terre de quelques kilomètres de large sépare les tranchées ennemies et impose sa loi :

¹³ Voir Annexe, figures 11 et 12.

quiconque traverse cette zone est immédiatement abattu (LEED 1981 : 15). Robert de la Sizeranne¹⁴ propose dans son ouvrage sur l'art et la guerre de 1919, une description poignante de ces nouveaux « champs de batailles » :

Ce n'est plus le riche paysage d'autrefois, complexe et vivant, des anciens tableaux de bataille, où les arbres élevaient paisiblement leur dômes de feuillages au-dessus de la mêlée, où les moissons continuait à croître autour des foulées du galop, où les boulets déchiraient, ça et là, les rideaux de verdure, mais sans les décrocher ni en joncher le sol : c'est une terre nue et aride, bouleversée, retournée, émiettée par le pilonnage des « marmites », couverte de débris de choses concassées, indiscernables, criblée d'entonnoirs comme de fourmis géantes, un désert pétré où rien ne croît, rien ne bouge, rien ne vit (LA SIZERANNE 1919 : 226).

L'expérience de la Première Guerre mondiale incarne donc l'événement le plus déstabilisant dans l'histoire militaire de l'humanité et sa représentation artistique défie toutes les conventions établies.

Durant ces premiers mois de frénésie collective caractéristique de l'automne 1914, Jackson se trouve bien loin des grandes villes : il peint dans le parc Algonquin et dans la campagne québécoise. Pourtant, le sentiment de culpabilité lui pèse et, au fil des mois, il considère l'enrôlement. Le choix décisif survient lorsqu'il rencontre l'affiche reproduite dans notre Annexe (figure 11) : *You said you would go when you are needed You are needed now !* (JACKSON 1958 : 35). Lorsqu'il apprend les intentions de son ami, J. E. H. Macdonald propose à Jackson de lui assurer un poste haut gradé loin des tirs ennemis. Toutefois, ce dernier sent qu'il est plus juste de commencer au bas de

¹⁴ Robert de la Sizeranne est un historien d'art et critique français qui a publié, en 1919, l'ouvrage *L'art pendant la guerre 1914-1918*, Paris : Éditions Hachette. Il y décrit, de manière éloquent et extrêmement intelligente, l'impact de la technologie sur la société du début du 20^e siècle, les événements de la Grande Guerre et leurs répercussions sur le monde de l'art européen. Robert de LA SIZERANNE (1919). *L'art pendant la guerre 1914-1918*, Paris : Hachette.

l'échelle et s'enrôle dans le 60^e bataillon d'infanterie, le 14 juin 1915, à l'âge de 33 ans. Il va sans dire que l'immense pression sociale exercée sur tous les jeunes Canadiens aptes au combat a joué un rôle probant dans la décision de l'artiste. Cependant, il faut aussi tenir compte de son profond sentiment d'appartenance à la France où il déclare avoir passé les plus belles années de sa vie (LARSEN 2009 : 29). Aussi, Jackson atteste de l'importance des événements de la bataille de Saint-Julien¹⁵. Il déclare dans son autobiographie : « *I knew then that all the wishful thinking about the war being of short duration was over.* » (JACKSON 1967 : 35). Il est maintenant conscient que la guerre va durer, et que ses compatriotes, Canadiens comme Français, ont besoin de lui.

De ce fait, l'artiste part pour l'Angleterre en novembre 1915 et attend, avec son bataillon, d'être envoyé au front. Il est mandaté dans le secteur du Havre, en France, le 22 février 1916, où il rejoint les tranchées. Jackson écrira très peu sur son expérience en tant que soldat d'infanterie. De ses sentiments, ses pensées et ses peurs, nous ne savons rien. Cependant, nous croyons qu'il est juste d'affirmer qu'il en a été grandement affecté, à la suite du témoignage de son ami et collègue peintre Fred Varley, que rapporte Larsen :

Varley was relieved to find his friend Jackson on the CWMF staff, and the two spent much time together in London. But something was different, Varley noticed – Jackson had changed. The war had worn down the bright, gregarious personality Varley had known in Toronto and Algonquin Park. « I'm sure if he had to go through the fight any more he would be broken » Varley observed in a letter home (LARSEN 2009 : 85).

¹⁵ Connue aussi sous le nom de Deuxième Bataille d'Ypres, il s'agit d'une offensive déclenchée par l'armée allemande le 24 avril 1915 où, pour une seconde fois, les gaz toxiques sont utilisés. Les soldats canadiens tiennent leur position, mais, en seulement 48 heures, 6035 hommes perdent la vie. ANCIEN COMBATTANT CANADA (2014). *Mémoriaux outre-mer Mémorial canadien à St-Julien*, [En ligne], <http://www.veterans.gc.ca/fra/remembrance/memorials/overseas/first-world-war/belgium/stjulien>. Consulté le 1er août 2014.

Jackson a vécu un total de 4 mois dans les tranchées avant de recevoir son « blighty »; une expression née sur le front désignant une blessure non mortelle, mais assez grave pour être rapatrié en Angleterre. Il a été blessé à la hanche et à l'épaule le 11 juin 1916, près de la ville d'Ypres et ainsi, transféré en Grande-Bretagne, dans les hôpitaux militaires de Norwich, Brundell et Epsom (LARSEN 2009 : 74). C'est au cours de sa convalescence que le Capitaine Ernest Fosbery, chargé de retracer les artistes enrôlés dans les forces canadiennes, lui offre de quitter l'infanterie et de peindre pour le CWMF.

Peintre officiel de guerre

À l'été 1917, Jackson a donc rendez-vous avec Lord Beaverbrook, l'homme derrière la création du volet artistique intégré aux archives de guerre du Canada déjà actif depuis un an. Secondé par Paul G. Konody, critique d'art d'origine hongroise, et Edmund Walker, commissaire à la Galerie Nationale, Beaverbrook établit les schèmes organisationnels et esthétiques du Fonds. Leur mission est claire : créer une collection d'œuvres d'art illustrant le Canada en tant que participant majeur à l'effort de guerre allié (TIPPETT 1984 : 23; BRANDON 2006 : XV). De ce fait, dès sa création, le CWMF incarne un véhicule de commémoration nationale. Peindre l'effort de guerre est avant tout une manière de préserver, pour les générations futures, le souvenir des exploits de la jeune patrie et en justifier son existence. Effectivement, avant 1914, la majorité de la population se considère citoyenne de l'Empire britannique. La victoire alliée amorce la création du sentiment national, puisque les divers « exploits militaires » deviennent source de fierté chez la population et contribuent à l'essor d'un mouvement autonomiste face à l'Angleterre. Par conséquent, la notion de pérennité s'avère cruciale à

l'élaboration du CWMF. Comme l'exprime Paul G. Konody, la peinture constitue la forme la plus permanente et prestigieuse de préserver les accomplissements de la Nation (KONODY 1918 : 27). Aux yeux de Beaverbrook et de Konody, les œuvres créées sur le vif assurent la véracité des faits et des émotions transmises sur la toile. De ce fait, le Fonds promeut l'expérience directe de ces participants. Il attribue à certains peintres le grade d'officier, de nature à leur assurer une circulation relativement libre sur le territoire du *no man's land* (KONODY 1918 : 27). Par conséquent, pour la première fois dans l'histoire de la peinture militaire occidentale, on assiste à la création d'œuvres issues d'expérience directe sur le champ de bataille et non pas de recomposition en studio à partir de textes et de témoignages (KONODY 1918 : 25-26).

En ce qui a trait à la liberté de création des artistes officiels de guerre, les sources sont mitigées. En effet, Laura Brandon affirme que le CWMF attribue des sujets aux artistes et qu'il surveille de près leur production (BRANDON 2006 : XV). Pourtant, Maria Tippett assure le contraire et note que les peintres présents au front possèdent le loisir de dessiner ce qu'ils veulent. Malgré cette confusion, nous savons que très peu de directives ont été imposées à Jackson, comme il le mentionne dans son autobiographie :

When I was making war records in 1918 I had to report to the British Intelligence at Montreuil with my drawings. The officer said that all I needed to consider was not to put in my drawing a gun emplacement or an ammunition dump in its relative position to a recognizable landmark (JACKSON 1958 : 138).

Cette liberté thématique et stylistique permet au Fonds d'amasser des œuvres de tout acabit au long de ses quatre années d'existence. Les 116 peintres engagés¹⁶ produiront ainsi plus de 1000 peintures et sculptures de styles cubiste, naturaliste, expressionniste, futuriste, réaliste, postimpressionniste, vorticiste, etc. (KONODY 1919 : 15; BRANDON 2001 : 59). Pourtant, l'ampleur de la collection et son impressionnante variété picturale ne suffisent pas à maintenir ses activités. Malgré quelques expositions à succès à Londres et à Toronto, dès 1920, la popularité et les finances du Fonds déclinent. Le public canadien, traumatisé à l'issue du conflit, considère l'organisation artistique comme une glorification de la Grande Guerre. En conséquence, on transfère l'ensemble des œuvres dans les réserves de la Galerie Nationale, où elles sombrent rapidement dans l'oubli (ROBERTSON 1977 : 15). Nous analyserons en détail, au second chapitre, le sort de la collection du *Canadian War Memorial Fund* et comment sa circulation au cours du dernier siècle témoigne de l'évolution de la pensée nationale canadienne.

Le 13 août 1917, Jackson reçoit le grade de lieutenant et se voit alloué un studio de travail à Londres. Subséquemment, il retourne au front en septembre 1917, près du secteur Vimy-Lens, pour un séjour de trois semaines. Il y réalise des esquisses au crayon et à l'huile sur panneau de bois, note les couleurs et les textures qu'il désire appliquer plus tard sur la toile (LARSEN 2009 : 83). Malgré son expérience directe des horreurs de la guerre moderne, il n'arrive pas à peindre la réalité qui l'entoure. Les 26 esquisses et huiles qu'il compose consistent en des études sensibles de ruines et de paysages pittoresques, où les effets de la guerre sont quasi indiscernables (BUTLIN

¹⁶ Il est intéressant de noter que les artistes du CWMF n'étaient pas seulement d'origine britannique, mais aussi de nationalités belge, australienne, danoise, et serbe. Maria TIPPETT (1984). *Art at the service of war, Canada, Art and the Great War*, Toronto : Université of Toronto Press, p. 45.

1996 : 64). En vérité, les difficultés stylistiques et thématiques de Jackson témoignent de son questionnement quant à l'utilité de l'art dans une telle situation. Il doute particulièrement du pouvoir d'expressivité de l'Impressionnisme. Dans son autobiographie, il exprime son désarroi relativement à ce que Robert de la Sizeranne nomme « l'absence de spectacle » :

What to paint was a problem for the war artist. There was nothing to serve as a guide. War had gone underground, and there was little to see. The old heroics, the death and glory stuff, were gone for ever. There was no more « Thin Red Line » or « Scotland For Ever ». I had no interest in painting the horrors of war and I wasted a lot of canvas. The impressionist technique I had adopted in painting was now ineffective, for visual impressions were not enough. [...] The old type of factual painting had been superseded by good photography (JACKSON 1958 : 38-39).

Or, il est important de spécifier que, depuis des générations, la peinture de guerre s'avère partie intégrante du bagage visuel de moult cultures. En effet, que ce soit à l'époque des Égyptiens, des Grecs, des Assyriens ou de l'Europe moyenâgeuse, les artistes ont continuellement peint les grandes batailles livrées par leur civilisation (KONODY 1919 : 6). À la fin du 19^e siècle, de lourdes conventions esthétiques dominant le genre, amalgamant les langages de la peinture historique et allégorique. Dès lors, la continuité stylistique des « *battlepieces* » (le terme « art de guerre » naît suite à la Première Guerre mondiale) est rompue (BRANDON 2007 : 2). L'essence foncièrement moderne du conflit nécessite son équivalent en art et force les peintres à quérir de nouveaux langages esthétiques. Par conséquent, Jackson retourne à son studio de Londres en octobre 1917, désillusionné face au pouvoir de l'art et conscient des difficultés stylistiques engendrées par la guerre moderne.

Au printemps 1918, A.Y. Jackson rejoint une deuxième fois le front en tant que peintre officiel de guerre. Posté près de Liévin, il y œuvre durant trois semaines. Cette fois, il se sent investi d'une énergie nouvelle. Notamment, lors de son séjour de travail à Londres, il est entré en contact avec les dessins d'un collègue britannique du CWMF, Paul Nash. Ce dernier intègre à sa production les influences cubiste, futuriste et vorticiste¹⁷ et rompt complètement avec la tradition paysagiste anglaise. À travers l'étude du style de Nash, que nous amorcerons au second chapitre, Jackson envisage une façon nouvelle de peindre le territoire. Comme nous l'avons vu précédemment, depuis le début de sa carrière, Jackson peint de manière impressionniste. Son premier voyage en tant qu'artiste de guerre lui fait entrevoir l'obsolescence du style, inapte à transmettre toute la modernité du monde qui l'entoure. Par conséquent, les œuvres issues de son second voyage témoignent d'un changement dramatique dans sa pratique picturale. Il s'attarde toujours aux paysages, mais cette fois, il peint la dévastation du territoire post-bataille où il insère de minuscules figures humaines. Ces créations deviennent de véritables métonymies de l'expérience du *no man's land*.

En somme, dans cette première partie, nous avons insisté sur la proximité temporelle entre le début de la carrière de Jackson et l'avènement de la Première Guerre mondiale et rappelé que ses premières huiles sur toile canadiennes précèdent le

¹⁷ Le Vorticisme (1914-1920) est un mouvement d'avant-garde britannique qui valorise l'énergie, le dynamisme, l'efficacité, l'individualisme et l'économie de moyens artistiques. Les artistes prônent un vocabulaire formel capable d'exprimer le chaos du monde moderne. Bien que leurs idéologies ressemblent à celles des Futuristes, ils rejettent complètement le mouvement italien et sa fascination pour la machine industrielle qui, comme l'affirme Wyndham Lewis, n'est plus une nouveauté depuis longtemps en Angleterre. Paul EDWARDS (ed.) (2000). *BLAST Vorticism 1914-1918*, Aldershot : Ashgate, p. 17.

conflit de seulement quatre ans. Nous avons aussi spécifié qu'en date de l'obtention de son contrat avec le CWMF, son style n'est pas entièrement défini et que c'est sur le front qu'il se rend compte des limitations de l'Impressionnisme. En conséquence, il est tout à fait justifiable qu'il ait tenté de modifier sa pratique à travers l'étude d'autres artistes modernes actifs à Londres. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous ferons l'analyse iconographique et stylistique de la série de 1917 et de 1918 et montrerons les liens entre sa production et celle de Nash. Nous présumons que c'est grâce à cette source d'influence que Jackson assimile le Postimpressionnisme à sa pratique. Pourtant, cette proximité avec l'artiste britannique a été largement ignorée ou délibérément exclue du récit du Groupe des Sept puisqu'elle contrevient à l'agenda nationaliste du groupe lui-même et des instances gouvernementales canadiennes. Conséquemment, notre étude vise à montrer en quoi cette exclusion s'avère révélatrice de l'élaboration du discours national canadien à travers ces mythologies fondatrices, en plus de réinstaurer l'importance de l'expérience de guerre de Jackson dans l'élaboration du style postimpressionniste caractéristique de l'art moderne canadien.

1.2. Les théories du paysage

Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. Landscape is a way of seeing the world.

- Denis Cosgrove, 1984, p. 13.

Perçu comme une donnée neutre, malgré son caractère construit et subjectif, le dispositif du paysage présente en fait l'illusion que s'établit un rapport direct entre son objet, qui évoque l'infini et l'éternel recommencement, et le Sujet individuel, qui confronte à travers lui sa propre finitude.

- Louise Vigneault, 2011, p. 157.

Considérer les polémiques entourant le genre du paysage s'avère crucial à notre recherche puisque Jackson a choisi de peindre uniquement le territoire ravagé du front, délaissant ainsi les thématiques de la souffrance humaine, de la mort et de la machinerie lourde. Il est vrai que l'artiste s'est toujours défini comme peintre paysagiste, et n'a que très rarement peint la figure humaine. Toutefois, nous croyons que la persistance du paysage dans notre corpus ne relève pas seulement d'une simple préférence thématique. En effet, l'analyse des œuvres produites entre 1917 et 1918 révèle un rapport émotionnel particulier entre les combattants et le territoire des tranchées. Comme nous l'avons déjà mentionné, le *no man's land* reste, dans les consciences de milliers de soldats, l'image la plus marquante et la plus perturbante de la Première Guerre mondiale (LEED 1981 : 15). À mesure que les belligérants développent de nouvelles manières de combattre, l'art doit, lui aussi, s'adapter à cette guerre moderne. Dès lors, les artistes militaires officiels doivent choisir : poursuivre une tradition visuelle qui ne trouve pas d'écho dans la réalité de 1914-1918 ou créer un langage capable de transmettre l'horreur et la vacuité du conflit. Pour la majorité d'entre eux, l'innovation stylistique s'avère particulièrement difficile. Selon l'étude de Jacqueline

Adell, l'absence totale de repères visuels, l'accès limité aux champs de bataille et la très courte durée des séjours sur le front expliquent pourquoi tant de peintres officiels se sont repliés sur un rendement traditionaliste et académique de la guerre (ADELL 1984 : 11).

Comme nous le démontrerons dans l'analyse plastique, Jackson fait partie de ceux qui s'efforcent à rendre la Grande Guerre avec une honnêteté sensitive sur la toile. Il n'est pas le seul à utiliser l'expressionnisme du paysage dévasté afin de contrer l'immensité du vide qui l'entoure. Dès 1919, le collectionneur d'art moderne américain, Albert Eugene Gallatin, remarque la primauté du paysage dans de nombreuses œuvres de guerre : « *War pictures of today have almost no roots in the past; the pictorial recorder of modern warfare has had no sign posts to guide him. For one thing, for the first time landscape formed an important feature of the war picture.* » (GALLATIN 1919 : 22). Cette nouvelle prépondérance de la peinture paysagiste s'explique partiellement par l'immobilisme de la guerre. Le front occidental s'étend sur des centaines de kilomètres et, grâce à l'artillerie lourde, les obus sont envoyés sur de longues distances. Les soldats ne s'affrontent donc plus entre eux, c'est à peine s'ils s'aperçoivent. La seule trace tangible de l'ennemi est la marque qu'il laisse sur le territoire (GOUGH 1991 : 262). Les « champ de batailles » n'existent plus. Le mot « bataille » s'avère même désuet pour illustrer les événements en cours. Comme le montre Paul Fussell dans son analyse de la Grande Guerre et de la mémoire collective canadienne : « *To call these things battles is to imply an understandable continuity with earlier British history and to imply that the war makes sense in a traditional way.* » (FUSSEL 2013 : 9). Conséquemment, utiliser un médium traditionnel pour représenter un conflit foncièrement moderne s'avère un des paradoxes de la Grande Guerre (CORK 1994).

C'est donc à travers le paysage qu'une minorité d'artistes réussit à pourvoir leurs œuvres d'une grande charge émotive, tout en refusant de peindre directement la mort. L'environnement revêt un caractère tout à fait novateur dans l'histoire de l'art. Précédemment, ce genre servait à illustrer le statut social, la richesse et les loisirs d'une certaine élite européenne. Inversement, entre 1914 et 1918, le paysage incarne le seul porteur des traces de la souffrance et de la mort. Dès lors, une dichotomie oppose la terre nourricière d'autrefois à l'hécatombe à ciel ouvert qu'elle est devenue. Il est maintenant clair que l'étude du genre s'avère cruciale quant à notre compréhension de la peinture de guerre de 1914-1918. Ainsi, avant d'amorcer l'analyse esthétique du corpus militaire de Jackson, un bref survol des considérations théoriques inhérentes au paysage et à sa réception s'impose.

De nombreux présupposés entourent la perception occidentale du paysage peint. En effet, l'œuvre paysagiste nous apparaît comme une donnée neutre, une simple reproduction du réel sur la toile. Pourtant, des auteurs tels Denis Cosgrove, Stephen Daniels, Anne Cauquelin et Malcolm Andrew¹⁸ tentent, depuis les trente dernières années, de déconstruire ce présupposé de neutralité et affirment que ce genre pictural ne peut se soustraire à la subjectivité de l'artiste. D'ailleurs, il est intéressant de noter que le paysage s'affranchit de son rôle de simple décor et devient un sujet autonome grâce à la maîtrise de la perspective. En effet, créer l'illusion de la profondeur sur la toile, c'est décupler son pouvoir mimétique et transformer une représentation fictive en

¹⁸ Nous avons aussi pris connaissance des ouvrages de Simon Schama et de J. B. Jackson que nous avons décidé de ne pas retenir puisque leur approche thématique adaptée à l'expérience de la nature et de l'histoire européenne ne cadre pas notre bref survol théorique du paysage peint.

un parfait miroir de la « nature ». Anne Cauquelin explique cet a priori dans *L'invention du paysage* :

L'image, construite sur l'illusion de la perspective, se confond avec ce dont elle serait l'image. Légitime, la perspective est dite aussi « artificielle ». Ce qui est alors légitimé, c'est le transport de l'image sur l'original, l'une valant pour l'autre. [...] Le paysage n'est pas une métaphore pour la nature, une manière de l'évoquer, mais il est réellement la nature (CAUQUELIN 1989 : 30).

Ainsi, l'application des théories de l'optique en art naturalise le regard du peintre. L'intermédiaire entre l'œil du spectateur et la construction de l'artiste s'efface. À ce propos, Denis Cosgrove, précurseur dans l'étude de la construction du « mythe de la nature », observe que la perspective transcende son statut de technique visuelle pour devenir la vérité de l'image (COSGROVE 1984 : 21). Le regardeur confond alors l'objet et le sujet qui ne deviennent qu'un. L'auteur rappelle aussi que le paysage peint est un outil d'analyse sociologique à part entière quant à l'étude des relations entre un peuple et son territoire :

The way people see their world is a vital clue to the way they understand that world and their relationships with it. Between 1400 and 1900 Europeans changed markedly in the ways that they saw. One indicator of the change in their vision is the idea of landscape. (COSGROVE 1984 : 9).

De cette manière, l'œuvre paysagiste n'est pas seulement teintée de la subjectivité de l'artiste, mais reflète aussi la manière dont une société occupe son espace, et le rôle qu'elle veut s'y voir jouer. Cosgrove affirme donc que le paysage incarne un produit culturel utilisé par les membres d'une société dans l'objectif d'imager le contrôle qu'exercent ces derniers sur leur environnement et la relation qu'ils entretiennent avec lui (COSGROVE 1984 : 4). De son côté, Malcolm Andrews insiste sur l'importance de la sélection dans toutes les compositions paysagères. Effectivement, il montre que ce type

d'œuvres se forme avant tout d'éléments triés parmi la nature et adaptés afin de correspondre aux conventions préétablies qui différencient une vue esthétiquement harmonieuse du monde sauvage (ANDREWS 1999 : 4). De ce fait, la beauté de ce genre réside dans la mise en ordre des éléments naturels sélectionnés par le peintre et non pas dans la parfaite imitation du réel. Ainsi, derrière son apparence anodine, le paysage se révèle un dispositif visuel complexe qui permet la transmission d'idéaux politiques et identitaires à travers l'ordonnement d'un lieu commun. Comme le note si bien Anne Cauquelin, un paysage c'est d'abord « l'appréciation de notre propre façon de voir » (CAUQUELIN 1989 : 18). Dès lors, il appert que la perception que nous avons du paysage en peinture s'avère une construction établie au fil des siècles et qui altère, encore aujourd'hui, la vision du spectateur.

En revanche, comme l'affirme Suzanne Paquet dans sa thèse de doctorat, il serait vain d'accoler une définition trop circonscrite au concept encore largement débattu du paysage (PAQUET 2009 : 5). Toutefois, nous croyons que le rappel des diverses problématiques intrinsèques au médium est nécessaire afin de permettre un examen plus approfondi des œuvres de guerre de Jackson. Comme nous le démontrerons, les peintres officiels de guerre investissent le paysage d'un nouveau rôle expressif. Les ravages causés au territoire du *no man's land* se transforment en métonymie de la souffrance humaine. Toutefois, la maîtrise d'un style plus expressionniste s'avère difficile pour Jackson, ce que nous exposerons dans l'analyse de la série de 1917. Puis, nous montrerons comment la production issue du second voyage de Jackson illustre une altération drastique à la fois dans la stylistique du peintre

et dans sa relation avec le territoire. Enfin, nous exposerons les sources d'influences qui ont permis au peintre canadien de renouveler sa pratique picturale.

1.3. La période impressionniste : *Que peindre?*

There was nothing to serve as a guide. War had gone underground, and there was little to see. The old heroics, the death and glory stuff, were gone for ever [...]. I had no interest in painting the horrors of war and I wasted a lot of canvas. The impressionist technique I had adopted in painting was now ineffective, for visual impressions were not enough.

- A. Y. Jackson, 1958, p. 38-39.

What to paint was a consuming issue for most war artists. Generally, they were far from the action and in consequence presented with the much-fought-over landscape of the western front -- a mess of mud, broken trees, rusted weaponry, bones and ruined buildings.

- Laura Brandon, 2007, p. 40.

Rappelons qu'après deux ans au sein de l'infanterie canadienne, Jackson retourne sur le front au début du mois de septembre 1917 mais, cette fois-ci, en tant que peintre officiel de guerre. Il est posté près du secteur de Vimy-Lens pour une durée de trois semaines. Lors de ce séjour, il produit neuf dessins au plomb sur papier, dix huiles sur bois et une huile sur carton. À l'aide de ces croquis, il réalise six huiles sur toile à son retour dans son studio de Londres (voir Annexe, section *La série de 1917*). Nous analyserons d'abord l'iconographie de l'ensemble de cette série de 26 œuvres pour ensuite nous concentrer sur certaines particularités stylistiques symptomatiques de la relation qu'entretient Jackson avec le territoire des tranchées. Mentionnons qu'en regroupant les reproductions de 1917, une question nous est automatiquement venue à l'esprit : où est la guerre ? En effet, les points de vue et les sujets choisis par l'artiste ; plaines paisibles (figures 13 à 17), militaires assis ou marchant au soleil (figures 18 à

22), villages pittoresques (figures 23 à 29), évacuent complètement la présence du conflit. La palette qu'utilise Jackson s'avère tout aussi surprenante que ses thématiques : le ciel se compose, de manière générale, d'un bleu très clair, les plaines sont teintées de vert pomme ainsi que de vert émeraude, les nuages sont dodus et d'un blanc éclatant, des touches d'orangés, de rose et de lilas ornent ces paysages sereins. Bref, le peintre choisit des tonalités très lumineuses et vives, malgré les circonstances macabres qui l'entourent. Seuls les titres des œuvres évoquent la réalité du front, à condition de connaître le nom des divers champs de bataille et des villes avoisinantes.

Une œuvre fait exception à l'intérieur de ce corpus, il s'agit de *House of Ypres* et de son travail préparatoire (figure 38 à 40). Cette dernière est précurseur de l'iconographie et du style qu'adoptera Jackson subséquemment à son second voyage au front. Il assombrit sa palette et utilise les ruines environnantes et la dévastation du territoire à titre de témoignages de la souffrance humaine. Il s'agit du seul tableau de 1917 où Jackson illustre clairement la guerre. Susan Butlin désigne *House of Ypres* comme un « tournant » dans la carrière de Jackson, sans toutefois offrir plus de détail quant à sa création (BUTLIN 1996 : 65-66). Se pourrait-il qu'il s'agisse d'une erreur de datation de la part de l'artiste? Ou plutôt, est-il possible que le contact avec les ruines de la ville d'Ypres ait amorcé sa recherche d'innovation stylistique? En vérité, l'inclusion de ce tableau dans le corpus de 1917 nous laisse perplexes. Une analyse spécifique de l'œuvre serait éventuellement pertinente. Ainsi, à l'exception de *House of Ypres*, la Première Guerre mondiale s'avère quasi indiscernable à l'intérieur de la série de 1917.

Par ailleurs, cette absence visible du conflit se révèle paradoxale, puisque nous nous attendions à trouver dans les œuvres de 1917 une lourde charge émotive, une iconographie violente et dénonciatrice, caractéristique d'une personne ayant souffert des horreurs de la guerre. Pourtant, il n'en est rien. Susan Butlin énonce clairement cette ambiguïté :

Despite his experience as a front-line soldier, Jackson's first work as a war artist by no means reflected the harsh realities of the front line. While he rejected the earlier canon of war painting which tended to romanticize battle in « death and glory » epic paintings, Jackson's first depictions of the front line were, nonetheless, picturesque landscapes or sensitive studies of ruins (BUTLIN 1996 : 64).

Ainsi, l'ensemble des œuvres de 1917 témoigne d'un refus ou d'une incapacité de Jackson d'allier sa technique picturale avec la mise en image des atrocités qui l'entourent. La toile *Monts des Cats* (figure 31) illustre bien cette impossibilité. Sur cette colline à l'atmosphère paisible, rien ne laisse présager la Grande Guerre. La composition se montre harmonieuse par l'amalgame des couleurs lumineuses et des courbes successives. La touche minutieuse, d'inspiration impressionniste, laisse voir quelques légers empâtements. L'œuvre de grandes dimensions (86.7 x 112.5 cm) se divise en trois plans horizontaux. Au troisième plan, Jackson peint un grand ciel bleu clair encadré de deux gros cumulus blancs, violets et gris. L'utilisation de couleurs froides renforce les tons chauds utilisés pour peindre le paysage à l'avant-plan. Ce ciel suggère un après-midi froid, mais ensoleillé d'automne. Le deuxième plan présente une colline parsemée d'arbres et de petites maisons. Les tonalités utilisées sont très tendres. La partie supérieure de l'élévation est peinte en touches successives de vert pomme, d'orangé, de jaune, de rose et de lilas, tandis que la partie inférieure se

compose majoritairement de beige, de rose, de blanc et de mauve. Au premier plan se trouve une grande étendue gazonneuse où seuls deux arbres touffus et vert tendre défient la planéité du terrain. Par sa touche vibrante, le peintre crée l'impression qu'une brise légère berce la vallée. Étonnement, aucun débris, nuages de fumée ni croix blanches ne jonchent le sol.

Par contre, un élément accroche notre regard, à l'extrême gauche du tableau : une tache unique de jaune doré au-dessus de laquelle se dressent de longs piliers de bois. Deux interprétations sont possibles : il peut s'agir d'un boisé décharné par des explosions d'obus ou d'abatis¹⁹, ces défenses frontalières étant conçues pour empêcher la progression de l'ennemi. Cette information s'avère cruciale à la lecture de l'oeuvre puisque ce détail constitue l'unique élément reliant le paysage à la Grande Guerre. Aussi, il est intéressant de constater que ce segment est situé sur la ligne qui scinde clairement le second de l'avant plan. Sur ce même axe, un groupe de cavaliers traversant la vallée est visible. Leur coloration foncée les distingue de leur environnement, malgré leurs tailles lilliputiennes en regard à l'immensité du paysage. Pourtant, rien n'indique qu'il s'agit de militaires ou de gens impliqués d'une quelconque manière dans le conflit. En outre, une ligne sinueuse située à l'avant-centre mène le regard du spectateur directement sur la troupe d'hommes à cheval. Cette courbe est si bien intégrée à l'environnement qu'il est délicat de lui attribuer une fonction. Il pourrait s'agir d'une ancienne route, d'une simple dénivellation du terrain ou d'une tranchée à l'abandon. Subséquemment, nous avons l'impression que tout en minimisant la taille de ses figures, Jackson place l'homme au centre de son tableau, et par conséquent, au

¹⁹ Obstacle formé d'arbres abattus et entremêlés, voir Annexe, figure 32.

centre de ses préoccupations. La présence quasi imperceptible, voire fantomatique, de la figure humaine se montre symptomatique dans la production de 1917 et de 1918. Nous y reviendrons.

En résumé, rien dans ce tableau ne manifeste indubitablement la présence de la Première Guerre mondiale. Même l'étude des deux esquisses préparatoires (figures 14-15) nous montre une plaine fertile et de petites chaumières paisibles. En fait, cette œuvre, comme la majorité de celles qui composent la série de 1917, donne l'impression que l'artiste canadien évacue complètement le carnage qui l'entoure et centre son regard sur quelques parcelles de terrain non touchées par la guerre. Jackson semble alors peindre la France de ses souvenirs et non celle de la réalité (voir figure 33-34). En comparant deux huiles sur bois, *Autumn in Picardy*, 1912 et *Near Poperinghe*, 1917, nous remarquons que la technique de Jackson n'a pas changé en cinq ans. Il crée ses compositions à l'aide de larges touches de couleurs locales et non locales afin de capter l'impression du moment. Rappelons qu'il a séjourné près de deux ans dans ce pays et qu'il y a adopté le style impressionniste. Certes, il peut sembler surprenant que Jackson peigne toujours de cette manière alors qu'en 1880, Monet, chef de file du mouvement, déclare lui-même que le style est épuisé (BOWNESS 1971 : 22). Malgré ce décalage culturel, il faut évoquer que trente ans plus tard, à l'aube de la Première Guerre mondiale, le public et les instances artistiques canadiennes n'adhèrent toujours pas à la mouvance impressionniste qu'ils considèrent comme vulgaire et dégénérée (LARSEN 2009 : 45). De ce fait, il faut considérer l'évolution stylistique de Jackson selon la vision canadienne de la modernité et non pas en regard de l'avant-garde européenne.

En définitive, la série de 1917 que nous avons intitulée *Que peindre?* rend compte d'une recherche stylistique constante de la part du peintre. À cet égard, Jaqueline Adell affirme que le nombre impressionnant d'esquisses, de dessins et d'huiles préparatoires font preuve à la fois du blocage thématique et stylistique de Jackson et de son acharnement à quérir une manière appropriée de représenter cette guerre inintelligible (ADELL 1984 : 12). Elle soutient entre autres que les œuvres de 1917 « évitent de montrer le vrai visage de la guerre ²⁰» (ADELL 1984 : 12) en fixant leur sujet sur des paysages pittoresques. À son tour, Laura Brandon souligne les difficultés du peintre à s'approprier l'environnement du *no man's land*, qualifiant même son style de « décoratif » (BRANDON 2012 : 59). En vérité, Jackson ne sait tout simplement pas quoi peindre ni comment le peindre. Comme nous l'avons cité en ouverture, il avoue n'avoir aucun intérêt à représenter les horreurs de la guerre (JACKSON 1958 : 38). Ce désintérêt vient-il du fait que, pour l'ex-soldat, peindre la réalité de la guerre, c'est glorifier son existence? Considère-t-il que de montrer les milliers de cadavres jonchant le sol équivaut à salir leur mémoire? Veut-il s'assurer de la neutralité de ses œuvres en ne célébrant la victoire d'aucun des deux camps? Malheureusement, nous ne pouvons que supposer les raisons de ce désintérêt, puisque Jackson n'a laissé aucun écrit à ce sujet. Cependant, nous tenons à souligner que c'est grâce à sa première commande d'artiste officiel de guerre que le futur membre fondateur de la modernité artistique canadienne prend connaissance des limites de l'Impressionnisme et s'efforce de peindre autrement.

²⁰ Nous traduisons.

Ainsi, lors de son retour à Londres, Jackson est pleinement conscient des défis artistiques qui l'attendent. Nous constatons qu'il est, de ce fait, disposé à s'inspirer du travail d'autrui. Il séjourne en Grande-Bretagne un total de 11 mois entre ses deux voyages au front et son retour au Canada. Cette période coïncide avec la seconde exposition d'oeuvres de guerre de Paul Nash *The Void of War*. Cela lui laisse amplement le temps de visiter l'exposition et d'étudier le style novateur et hautement personnel de son collègue britannique du CWMF, que certains considèrent comme le « plus éminent peintre de la Première Guerre mondiale ²¹ » (ROTHENSTEIN 1948 : 2 ; FERGUSON 1980 : 103 ; GOUGH 1991 : 286).

1.4. Post-Nash et Postimpressionnisme

Nash is regarded by most art historians as the pivotal British painter of the Great War. A painter who fused the modernist language of Vorticism with the English Pastoral to produce « an ordered poetry of form » that revealed « the full poetic potentialities of modern warfare.»

- Paul J. Gough, 1991, p. 286.

Paul Nash est un peintre paysagiste britannique né en 1889. Résolument peu connu avant la Première Guerre mondiale, c'est son expérience du front qui le mène au succès²² (MALVERN 1986 : 499). Tout comme Jackson, il se porte volontaire au début de la guerre. En septembre 1914, il s'engage dans la division du *Artist's Rifles*²³ et reste

²¹ Nous traduisons.

²² Sa pratique traditionaliste et poétique du paysage anglais le tient à l'écart du cercle d'Avant-garde anglais qui émerge au début du 20^e siècle. Sue MALVERN (1986). « "War as it is": The art of Muirhead Bone », C.R.W. Nevinson and Paul Nash, 1916-1917, *Art History*, vol. 9, no 4, décembre 1986, p. 499.

²³ Régiment de volontaires fondé en 1860, comprenant des peintres, musiciens, architectes, acteurs, etc. ARTISTS RIFLES ASSOCIATION (2008). « The Artists Rifles », [En ligne], <http://artistsriflesassociation.org/museum-artists-rifles.htm>. Consulté le 6 juillet 2014.

assigné en Angleterre pendant deux ans. En février 1917, Nash est envoyé sur les lignes ennemies, dans le secteur du Havre, tout près du Ypres Salient. Il y reste pour une période de quatre mois, jusqu'à ce qu'il se casse une côte et soit rapatrié en Angleterre (GOUGH 1991 : 285). Ainsi, le front captive l'imaginaire de Nash qui produit, de son initiative personnelle, plus de 60 dessins. John Rothenstein, ancien directeur de la *Tate Gallery*, résume clairement cette phase de créativité :

Nash was detailed for home duties, and it was only in 1917, when the long years of war had already formed the character of the battlefields, that he saw service in France and underwent the deep experience of the desolation and violence, the colour and formless form of the Ypres Salient, which so greatly stimulated his artistic imagination. At every available moment, in the very midst of battle, he drew everything that he saw and experienced, and during the heaviest bombardment he could be found, seated on the edge of a trench, drawing the scenes about him. So great was his calmness and detachment that his men used to say, « If lieutenant Nash can sit here like that, there is nothing we need be afraid of » (ROTHENSTEIN, 1948 : 3).

Dès lors, une fois hospitalisé, Nash peaufine et sélectionne ses esquisses en vue de les présenter au grand public. En juillet 1917, l'exposition *Ypres Salient*, composée de 20 dessins²⁴, ouvre ses portes à la Galerie Goupil (GOUGH 1991 : 285). La réussite de cette initiative, autant auprès du public que de la critique, attire l'attention du Ministère de l'Information britannique qui le recrute comme artiste officiel de guerre. Conséquemment, il retourne au front du 31 octobre au 7 décembre 1917 (GOUGH 1991 : 285). Encore une fois, le *no man's land* stimule la créativité de l'artiste. Plus de 60 esquisses, dessins et huiles sont inspirés de ce second séjour. De retour à Londres, Nash travaille à la diffusion de ces dernières œuvres. Au début de 1918, le *Country*

²⁴ Voir Annexe, *Paul Nash, Ypres Salient, 1917*, figures 41 à 54.

Magazine publie six d'entre elles²⁵, puis, en mai, il inaugure sa deuxième exposition de guerre *The Void of War*, aux *Leicester Galleries* de Londres où 56 dessins sont exhibés²⁶. Le succès est retentissant et il réussit à vendre la moitié de ses créations (DOHERTY 1989 : 156). Comme l'explique Rothenstein, cette exposition cimentera la notoriété de Nash sur la scène artistique britannique :

The following May his work was completed and assembled for exhibition at the Leicester Galleries. The impact of the new drawings was wider and deeper than those shown at Goupil's the year before. It was generally understood that a new figure had emerged to be numbered among the foremost English artists (ROTHENSTEIN 1948 : 18-19).

De ce fait, le CWMF l'engage pour peindre une œuvre, *The Menin Road* de très grandes dimensions (216 x 351.5 cm, figure 113), qui devient, d'une certaine manière, la synthèse de son expérience de guerre. Il travaille, enfin, pour le Fonds canadien de 1919 à 1920, année où il cesse officiellement la peinture militaire pour se consacrer à sa pratique personnelle.

En définitive, Paul Nash est un artiste célèbre et célébré au Royaume-Uni depuis près d'un siècle. Ses œuvres de guerre ont été acquises par moult collectionneurs privés dès ses premières expositions et aujourd'hui, un grand nombre de ses compositions sont conservées à l'*Imperial War Museum*, à la *Tate Gallery* et au Musée des beaux-arts du Canada. Pourtant, il demeure un peintre largement inconnu au pays, tout comme son influence majeure sur l'iconographie de Jackson. Cette omission, voire

²⁵ Voir Annexe, figures 55 à 57 et 59 à 60. Nous n'avons pas obtenu les droits de reproductions pour une des œuvres publiées dans le *Country Magazine* : Paul Nash, 1918, *Study for the Menin Road*, croquis, crayons, craie, aquarelle et encre sur papier, 71.2 x 94 cm, Imperial War Museum, Londres.

²⁶ Voir Annexe, *The Void of War, Leicester Galleries, 1918*, figures 55 à 72.

ce refus d'associer l'iconographie des deux peintres est intéressante à étudier en regard à la création de la mythologie identitaire canadienne puisque, pour pallier à son besoin d'indépendance, la nation prétend s'affranchir de toutes influences britanniques.

Le style novateur de Paul Nash

It was not the human aspect of war that moved Nash, but the landscape, tortured into fascinating, new shapes and decorated with queer, ungainly lumber; it was not what had been made of man, but what had been made of earth in the year of Our Lord 1917.

- Albert Rutherson, 1923, p. 22.

En regard de ce qui précède, l'expérience militaire de Nash réussit à engendrer un style novateur et percutant. Grand amoureux de la nature, il est profondément traumatisé par l'anéantissement du territoire (KING 1987 : 86). Il faut dire que son premier séjour concorde avec une période de relative accalmie sur le front occidental, alors que les circonstances entourant son deuxième séjour s'avèrent tout autre, comme le rappelle Jacqueline Adell :

Nash had returned to the front as a war artist in October 1917, he was horrified by the terrible and futile slaughter of the Battle of Passchendaele in which Britain alone lost 324,000 men. He was shocked by the dreadful state of the landscape, which was reduced to nothing but mud and tree stumps (ADELL 1984 : 24).

Par le fait même, la vision qu'il possède de son rôle d'artiste se modifie radicalement. Dans une lettre destinée à sa femme, il explique qu'il n'est plus un simple observateur, mais un messenger qui se doit de rapporter la vérité à ceux qui sont en faveur de la guerre (EATES 1973 : 21). Par conséquent, lors de son deuxième voyage, le jeune peintre de 25 ans comprend qu'il doit recourir à un langage pictural complexe. Son style, foncièrement personnel, amalgame diverses influences artistiques. Jacqueline Adell,

Richard Cork et Paul Gough affirment qu'il allie, entre autres, l'Expressionnisme, les angles prononcés du Vorticisme et l'abstraction géométrique (ADELL 1984 ; CORK 1989 ; GOUGH 1991). Paul Gough décrypte ce langage dans sa thèse de doctorat et examine les éléments clés quant à la lecture des œuvres. Notamment, Nash rompt avec la perspective traditionnelle pour offrir des points de vue multiples à l'intérieur d'un même tableau, ce qui accentue l'hostilité du territoire. Il est intéressant de noter que la perspective, qui a donné naissance au genre du paysage, doit maintenant être renversée pour capter l'essence moderne du conflit. Aussi, il privilégie une ligne d'horizon très basse afin d'inclure, voire d'englober complètement le spectateur dans la composition. À l'avant-plan, le peintre situe divers obstacles : crevasses (figures 41, 58, 62 à 65), barbelés (figures 65, 66), monticules de terre (figures 55, 62, 63, 67, 68, 70), ce qui bloque la progression visuelle. En plus, il a recours à d'imposantes masses géométriques qui, elles aussi, rendent difficile le mouvement à l'intérieur du tableau (figures 42, 58, 60, 70, 72). De cette manière, Nash désire transmettre au regardeur la frustration de l'immobilisme si caractéristique du *no man's land*. Par ailleurs, il incorpore de nombreuses lignes diagonales enchevêtrées dans l'intention d'accentuer la sensation prégnante de chaos. Bien évidemment, la palette employée est très sombre puisque Nash synthétise l'expérience véritable des tranchées; le gris, le noir, le bleu nuit, le marron, l'ocre et le kaki dominent l'ensemble.

Par ailleurs, une autre des innovations de Nash se trouve dans sa rupture totale avec la représentation traditionnelle de la pastorale anglaise. Ce genre, très populaire depuis le milieu du 18^e siècle, privilégie la mimésis et une approche romantique de la nature. En effet, les paysages anglais transcendent la simple représentation du réel et

incarnent l'Arcadie, ce passé mythique où la Nature ne portait pas encore les traces de l'homme (MCKAY 2011 : 105). Cette période coïncide avec l'essor industriel britannique et le développement des villes. La Nature est donc perçue comme un refuge relativement à la frénésie et à la laideur des villes (COLLINS et BENNETH 2003 : 10). Ainsi, lorsque Nash expose le territoire dévasté du *no man's land*, il rompt totalement avec l'image d'harmonie idéale entre l'homme et la nature prisée par la société anglaise. L'honnêteté expressive du peintre le différencie des autres artistes du CWMF. Dans ses œuvres, il n'y a pas de paysages, pas d'hommes, seulement l'anéantissement total d'un environnement qui synthétise la souffrance humaine.

En outre, un autre élément distinct des œuvres de guerre de Nash est intéressant à souligner : le traitement de la figure humaine. En effet, tout comme chez Jackson, la présence des hommes est à peine perceptible. Il faut souvent regarder le tableau à plusieurs reprises avant que notre œil perçoive un groupe « d'humains déshumanisés ²⁷ » à l'intérieur du décor (FERGUSON 1980 : 106). Perdus au centre d'un océan de boue et de débris, ils sont en quelque sorte des intrus dans ce conflit qui ne les concerne pas, qui se joue au-dessus d'eux et envers lequel ils sont entièrement impuissants. Leur présence est inutile, tout comme leur mort, tout comme cette guerre. Cependant, nous trouvons significatif que les deux artistes choisissent de ne pas annihiler complètement l'humanité à l'intérieur de leurs paysages, mais de rendre leur petitesse symbolique. Cette caractéristique (visible dans les figures 71 à 73) évoque, selon nous, leurs expériences personnelles en tant que soldats. Comme leurs personnages errants dans leurs tableaux, les artistes se sont eux aussi sentis vains et

²⁷ Nous traduisons.

impuissants dans l'immensité du *no man's land*. Charles Doherty confirme cette hypothèse :

Nash might have included such small human forms [...] as a means of creating the illusion of immense space. In portraying these diminutive human figures, Nash also suggests a sense of insecurity as they traverse the desolate and dangerous terrain. The seemingly undulated ground that surrounds them appears unsupportive in its muddy and pockmarked state. Nash's portrayal of the human form in this manner also infers the role they play in delivering his larger message. In the permutations of a land transformed, Nash registers his boldest statements and protests of war (DOHERTY 1989 : 330-331).

En réalité, le langage de Nash est foncièrement dénonciateur et transmet, par sa composition et son amalgame de diverses influences, une charge émotive poignante au spectateur. Jacqueline Adell résume adéquatement le pouvoir de ces œuvres lorsqu'elle écrit : « *Nash was able to take the apparently featureless landscape of the Salient and turn it into a clearly articulated and heartfelt expression of horror and suffering.* » (ADELL 1984 : 29). En somme, il est impossible pour un peintre d'appliquer les anciennes conventions du paysage à un environnement complètement anéanti. Nash incarne donc l'artiste phare qui réussit à transformer cette infinité de champs de ruines en synecdoque sublime de la souffrance humaine.

Sources de contact

Jackson was attracted to Nash's art for its visual power and its modern style. As a fellow soldier-artist, Jackson recognized that Nash, like no other artist, had conveyed the essential quality of the front lines.

- Jacqueline Adell, 1984, p. 40.

Comme nous venons de le démontrer, plusieurs analogies sont visibles entre la vie et la pratique d'A.Y. Jackson et celles de Paul Nash. Leur engagement volontaire dans le conflit, leur « bligthy », leur rapatriement en Angleterre et leur retour au front en tant qu'artistes officiels de guerre sont des similitudes fort intéressantes qui ont, sans aucun doute, influencé leurs expériences de la guerre et ainsi, leur art. Tous deux demeurent conscients de l'état du territoire en temps de siège et du rôle qu'il revêt en tant que seul porteur de la trace de l'ennemi (ADELL 1984 : 22). Jackson déclare à maintes reprises et dans diverses tribunes (correspondances, articles de périodiques, autobiographie) l'excellence du style de Nash, sans toutefois lui attribuer une ascendance directe avec son adhésion au Postimpressionnisme. Or, les deux seules chercheuses à s'être penchées sur le sujet, Jacqueline Adell et Laura Brandon, ont déjà prouvé l'influence indéniable de Nash, grâce à des analyses iconographiques comparées. Ainsi, Adell identifie les points communs aux deux artistes: leur habilité à attirer l'attention sur les éléments essentiels du territoire, leur capacité à faire surgir le drame inhérent des lieux, l'utilisation de l'avant-plan comme élément central de la composition, la palette terne rappelant la monotonie de la guerre et finalement, leur aptitude à montrer la souffrance humaine à travers les paysages qu'ils représentent (ADELL 1984 : 22).

Par contre, nous ne pouvons affirmer avec certitude comment s'est établi le premier contact entre le peintre canadien et les œuvres de Nash. Au début de 1918, toutefois, Jackson est de retour dans son studio de Londres lorsque le *Country Magazine*²⁸ publie six des dessins de son collègue britannique. En plus, comme nous l'avons déjà mentionné, lors de l'ouverture de *The Void of War*, en mai 1918, Jackson est présent à Londres, et ce, d'avril à septembre, ce qui lui laisse largement le temps de visiter l'exposition et d'y étudier les œuvres (ADELL 1984 : 29). Est-ce ce que Jackson aurait continué de peindre de manière impressionniste à son retour au Canada s'il ne s'était pas inspiré des œuvres de Nash? La modernité artistique canadienne aurait-elle été la même sans ce tournant expressionniste? Quoi qu'il en soit, comme l'atteste Laura Brandon, la quête plastique, caractéristique de la série de 1917, ne se termine qu'avec l'intégration du vocabulaire iconographique de Nash au sein des représentations militaires de Jackson: « *Nonetheless, the struggle to find a painterly language to depict the conflict did not end for Jackson until he incorporated the full influence of Nash into his work.* » (BRANDON 2001 : 59).

²⁸ Voir Annexe, figures 55 à 57, 59 et 60.

La série de 1918

Lors de son second voyage au front, Jackson réalise 20 croquis au plomb et cinq huiles sur bois. À l'aide de ces esquisses, il crée, en studio, 16 huiles sur toile²⁹. En quelques mois, une modification radicale s'opère dans sa pratique picturale. Sa palette s'assombrit, les couleurs pastel de l'année précédente font place aux tonalités mornes de la boue; le brun, le gris, le cuivre et le noir dominant et rappellent la monotonie de la vie sur les champs de bataille (ADELL 1984 : 15). Aussi, il modifie la composition de ses paysages. Il n'utilise plus la perspective atmosphérique traditionnelle, mais plutôt, une mise en aplat de l'espace. Les grands ciels bleu clair, typiques de la série de 1917, font place à une ligne d'horizon ténue peinte en bleu ou gris très foncé (figures 74, 77, 79 à 81). L'avant-plan occupe maintenant la majeure partie des tableaux. Le peintre centre ainsi son intérêt sur le sol complètement ravagé du *no man's land*. De ce fait, il inclut des éléments nouveaux dans ses œuvres : débris jonchant le sol (figures 83 à 94), cratères remplis d'eau stagnante (figure 93, 94), clôtures (figures 73, 74, 77), et vues partielles de tranchées (figures 95 et 96). Jackson intègre maintenant le vocabulaire iconographique et stylistique, initié par Nash, qui évoque clairement la présence et les ravages de la Première Guerre mondiale.

L'analyse de *Lievin, March 1918* (figure 74) nous permet de mesurer l'impact du style de Nash sur Jackson. Dans cette œuvre, les expressions d'horreur, de souffrance et de chaos sont à leur paroxysme. Le territoire est représenté à l'aide d'innombrables courbes successives qui rendent l'instabilité des lieux. Une clôture à l'avant-plan

²⁹ Voir Annexe, figures 73 à 111.

renforce la sinuosité de la composition et bloque la progression visuelle du spectateur. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette méthode, développée par Nash, est utilisée afin de synthétiser l'expérience du soldat incapable de se mouvoir dans les tranchées (GOUGH 1991 : 222). La zone nous apparaît infranchissable. De plus, Jackson représente les ruines de divers bâtiments à l'aide de lignes courbes enchevêtrées qui confèrent une instabilité additionnelle à la représentation. Derrière ces décombres, il peint en noir ce qui semble être les vestiges d'une tour de contrôle et d'une installation militaire. La ligne d'horizon se confond avec l'étendue de ruines qui semble s'étirer à l'infini. Les fines traces de bleu, à peine perceptibles au travers des différents tons de gris utilisés pour représenter le ciel, nous amènent à penser qu'il s'agit plutôt d'un écran de fumée massif. L'œuvre est composée de touches sinueuses d'une multitude de couleurs, ce qui accentue l'impression de chaos. Toutefois, même dans ce décor infernal post-bataille, Jackson rappelle la présence humaine. Deux petites croix blanches sont plantées dans le sol à gauche de la composition. Leur forme évoque celle de la clôture, mais leur blancheur contraste avec le reste du paysage. Il n'y a que deux croix dans ce paysage, mais à l'intérieur de ce *wasteland*, l'artiste semble rendre hommage aux milliers d'autres soldats qui n'ont pas eu la chance d'avoir une croix sur leur tombe.

En vérité, dans l'œuvre *Liévin March 1918*, Jackson s'approprie et synthétise le style de Paul Nash. Les compositions *Mine Crater, Hill 60 1918* (figure 63) et *Landscape Year of our Lord, 1917* (figure 65), toutes deux exposées lors de *The Void of War*, aident à visualiser ces ressemblances. La palette terne, l'ondulation du terrain, les amas de matières bloquant la progression visuelle et l'utilisation de clôtures et de barbelés incarnent les éléments que Jackson a su transposer à sa propre sensibilité. Si les deux

artistes tentent de rendre le plus fidèlement possible l'environnement inhospitalier du *no man's land*, la temporalité choisie diffère. En effet, Nash préfère l'apparence apocalyptique du territoire lors de la bataille. Il choisit de peindre l'instant même des combats, ce qui est visible par : les vibrations de l'eau dans les cratères (figures 58, 62, 112), les avions et les obus qui explosent dans le ciel (figures 42, 46, 52, 67, 72, 112) et les nuages de fumée (figures 64, 70, 113). De son côté, Jackson s'intéresse à l'après-bataille, lorsque les canons se taisent et qu'il ne reste plus que le territoire ravagé pour témoigner de la folie des hommes, comme l'indique Wayne Larsen :

Jackson found a way to express himself in his familiar landscape style by showing the horrible aftermath of battle. He painted burnt-out buildings, shattered trees, bomb craters filled with stagnant water, and open areas criss-crossed by barbed wire and strewn with heaps of debris. He knew that by painting what would have otherwise been peaceful landscapes, now battered beyond recognition by the modern war machine, he could instill in the viewer a sense of devastation that could be measured in human terms (LARSEN 2009 : 81).

En somme, l'étude approfondie des deux séries d'art militaire nous révèle que, grâce à son implication au sein du CWMF, Jackson troque le style impressionniste pour le Postimpressionnisme. À l'aide du vocabulaire formel de Nash, il comprend qui doit peindre de manière plus synthétique et souligner l'expressivité inhérente à l'environnement. Ainsi, nous n'assistons pas seulement à un changement stylistique en 1918, mais plutôt à une relation nouvelle avec le territoire. Jackson explorera la faune canadienne comme il a arpenté le territoire des tranchées; en effectuant des esquisses rapides, en notant les couleurs à utiliser et, surtout, en captant l'intensité et le drame intrinsèque à la nature (BUTLIN 1996 : 69).

Maintenant que nous avons vu comment l'expérience de la Première Guerre mondiale a radicalement marqué un des peintres les plus notoires au Canada, nous tenons à montrer l'instrumentalisation politique qui a traversé cet événement. La collection du CWMF connaît trois phases d'expositions qui correspondent à l'exclusion, à l'absence et à la réintégration du discours militaire canadien au sein de la mythologie nationale. Ainsi, nous constatons que la vérité historique a été maintes fois sublimée en fonction des mœurs sociales et du régime politique en place. Nous verrons, au cours du prochain chapitre, les liens inéluctables entre la collection et les structures fondamentales de l'existence collective canadienne. Pour ce faire, nous étudierons le sort de la collection de CWMF sur quasiment un siècle d'histoire à l'aide des phénomènes que nous avons identifiés : l'échec (1918-1920), l'oubli (1921-1990) et la réactivation (1991-2014).

Chapitre 2: L'institutionnalisation des œuvres de guerre : reflet de l'identité canadienne

2.1. L'échec 1918-1920

[...] the cessation of hostilities did not mean the end of the war experience but rather the beginning of a process in which that experience was framed, institutionalized, given ideological content, and relived in political action as well as fiction.

- Eric Leed, 1981, p. xi.

Le 4 janvier 1919, la première édition du *Canadian War Memorial Exhibition* ouvre ses portes à la *Burlington House*³⁰ de Londres. L'exposition met en scène 447 œuvres réalisées par 81 artistes ayant séjourné sur le front occidental et en Grande-Bretagne. De ce nombre, seuls 15 d'entre eux sont d'origine canadienne. Bien que nous ne possédions pas les chiffres officiels, Anabel Hanson rapporte que l'événement attire une multitude de spectateurs quotidiennement (HANSON 2001 : 17). Néanmoins, l'opinion de la critique est mitigée. Les journalistes canadiens déplorent la prépondérance d'artistes britanniques au sein du programme national. Par contre, la presse britannique ne relève pas cette majorité et n'aborde que très rarement les artistes canadiens: seul Fred Varley est mentionné à plusieurs reprises (HANSON 2001 : 17). Aussi, les critiques londoniens diffèrent quant à la légitimité des œuvres modernistes présentées. Par exemple, le chroniqueur du *Burlington Magazine* reconnaît le talent des peintres britanniques Augustus John (postimpressionniste) et William Roberts (vorticiste), tandis que Sir Claude Phillips, du *Daily Telegraph*, désapprouve ces artistes et met les

³⁰ La *Burlington House* accueille en ses lieux l'Académie Royale depuis 1854. Anabel Fay HANSON (2001). *The Pantheon on Nepean Point?: The Canadian War Memorials Collection in Historical Context*, mémoire de maîtrise, Kingston : Queen's University, p. 16.

Canadiens en garde contre les excès de l'ultra modernisme (HANSON 2001 : 17). Malgré ces divergences d'opinions, l'exposition demeure un succès et ravive la scène artistique anglaise après quatre années d'inactivité (HANSON 2001 : 22).

Au sein de l'exposition, 35 esquisses et huiles sur toile de Jackson sont exhibées. Malheureusement, il n'est pas présent à Londres pour constater l'accueil favorable du public. Il est rentré à Montréal depuis septembre 1918 afin de rejoindre une expédition alliée en partance pour la Sibérie. Si le projet est abandonné une fois l'Armistice signée, Jackson prolonge cependant son engagement avec le CWMF et rejoint son collègue Arthur Lismer en Nouvelle-Écosse, avec la mission de peindre le retour des navires de guerre au pays (LARSEN 2009 : 86). Subséquemment, l'exposition est envoyée à la Galerie Anderson de New York où, selon Hanson, la critique reste indifférente (HANSON 2001 : 18). Malgré l'absence de discussion esthétique dans la presse américaine, Maria Tippet qualifie l'événement de réussite sur plan politique (TIPPETT 2013 : 88). Jackson, quant à lui, affirme qu'il s'agit d'un échec :

Perhaps it was not strange that this type of painting should have been more comprehensible to London than it was to New York. In England the burden of war had pressed so grievously that to interpret it with mere craftsmanship seemed sacrilege. In New York the understanding of war is but superficial, and the Canadian exhibition was a failure (JACKSON 1919 : 77).

Malgré le désintérêt new-yorkais, le *Canadian War Memorial Exhibition* connaît à nouveau le succès à Toronto. Afin d'augmenter la visibilité de l'événement, de nombreux artefacts militaires sont exposés aux côtés des œuvres d'art : affiches, photographies, archives, drapeaux, trophées, médailles de guerre, etc. Plus de 120 000

visiteurs se déplacent à la *Canadian National Exhibition*³¹ pour admirer l'effort de guerre canadien entre le 23 août et le 6 septembre 1919 (HANSON 2001 : 21). Malgré l'immense popularité de l'exposition, la critique est, encore une fois, ambivalente. Comme le mentionne Anabel Hanson, ce sont les œuvres modernistes qui posent problème, non seulement dans la facture, mais aussi dans les sujets représentés. Comme nous l'avons déjà souligné, le monde de l'art canadien est très conservateur et accepte difficilement les nouvelles tendances européennes. D'ailleurs, ce refus de la modernité est l'un des éléments causals principaux quant à l'échec du Fonds. Nous y reviendrons sous peu. D'octobre à novembre 1919, l'exposition est présentée à la Art Association of Montreal (maintenant Musée des beaux-arts de Montréal). L'événement suscite très peu d'intérêt de la part du public et de la critique montréalaise et ne génère que de très maigres profits (TIPPETT 2013 : 96).

Ces quatre premières expositions reflètent la première mission du CWMF, c'est-à-dire de recueillir l'effort de guerre canadien outremer. Puis, de décembre 1919 à la fin de 1920, le Fonds se consacre au deuxième volet du mandat octroyé aux artistes officiels de guerre: illustrer le front intérieur. Ainsi, en décembre 1919, la seconde exposition du CWMF ouvre ses portes à la Art Gallery de Toronto. Cette fois, elle est composée de 245 œuvres d'art qui illustrent à la fois le front occidental et le front intérieur. Une plus grande proportion d'artistes canadiens y est représentée, mais l'engouement du public de 1919 est déjà dissipé (HANSON 2001 : 28). Puis, en 1920, Beaverbrook tente de renflouer ses coffres en organisant une exposition consacrée aux

³¹ Le CNE est une exposition annuelle qui a lieu à Toronto depuis 1879. Son programme est divisé en trois volets : Divertissement, Expositions et Concours. Thomas C. BROWN (2013). *Canadian National Exhibition*, [En ligne] <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadian-national-exhibition-emc/>. Consulté le 9 septembre 2014.

dernières batailles alliées. Cette dernière prend place au *CNE* où 162 œuvres d'artistes majoritairement britanniques sont présentées. La critique déplore, encore une fois, la faible représentation d'artistes canadiens et le succès est nettement moins retentissant qu'à la première exposition (HANSON 2001 : 30) .

Ainsi, dix mois à peine après le début de la tournée internationale de la collection d'art militaire canadien, on peut noter une forte diminution d'intérêt en regard aux œuvres de guerre. Les finances du Fonds déclinent rapidement, puisque les expositions devaient financer la majeure partie de ses activités et ces dernières n'ont pas réussi à attirer le nombre de visiteurs escompté. Dès août 1919, Beaverbrook déclare un déficit de 8000 pounds. Maria Tippett mentionne que le CWMF n'arrive plus à payer ses artistes et que plusieurs oeuvres sont retournées à leur créateur (TIPPETT 2013 : 96). Elle ajoute : « *By December 1919 the CWMF was "running very short of funds [...]" By April 1920 the Fund was in "desperate straits" »* (TIPPETT 2013 : 94). Conséquemment, en 1921, le *Canadian War Memorial Fund* cesse officiellement ses activités et transfère l'ensemble de sa collection (plus de 1000 œuvres) au gouvernement canadien sous l'égide de la Galerie Nationale du Canada. Comment expliquer un déclin de popularité si rapide ? Pour tenter de répondre à cette question, nous analyserons trois facteurs cruciaux : le rejet du modernisme dans le milieu artistique national, le refus d'ériger un édifice commémoratif pour loger la collection de manière permanente et la prégnance d'œuvres non canadiennes dans les expositions du CWMF.

Refus de la modernité artistique

But was it necessary that the painter should make nightmare caricatures of the human forms and faces, and put them in fantastical and impossible uniforms?

If the large element of the merely ridiculous which enters into « the art of the future » cannot be eliminated, I am afraid it will be a far distant future in which it will find general acceptance among picture lovers.

- J.W. Benough, *The Globe*, 8 septembre 1919.

À la lumière de cette critique publiée par le reporter canadien J. W. Benough, nous pouvons mieux comprendre les réactions engendrées par l'exposition d'oeuvres d'art militaires. En effet, comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, les styles modernes sont encore controversés dans le petit milieu de l'art canadien. Selon Maria Tippett, d'autres critiques de l'époque ont décerné à certains tableaux du CWMF le titre de « monstruosité cubistes » et espèrent que le Canada n'offre pas d'établissement permanent pour « de tels déchets³² » (TIPPETT 2013 : 90). Donc, les tableaux qui obtiennent le plus de succès auprès du public et de la presse sont ceux qui, paradoxalement, abordent la guerre moderne de manière traditionnelle. Alan Young remarque cette préférence et établit le parallèle avec la littérature :

*In written works of the same period, romantic conventions prevailed, while the horrors experienced by Canadians of the Western Front were deftly sanitized and hidden. This same phenomenon explains why, of all the pictures collected by the Canadian War Memorials Fund, the most popular appears to have been Byam Shaw's romantic and sentimental *The Flag*³³ rather than any of the modernist work of such painters as Paul Nash, C.W.R. Nevinson or F.H. Varley (YOUNG 1989 : 11).*

³² Nous traduisons.

³³ Voir Annexe, figure 114.

Ainsi, tout comme au début de la carrière de Jackson, ce sont les œuvres modernistes qui posent problème. Toutefois, la controverse ne réside pas seulement dans l'esthétique des œuvres, comme le souligne Maria Tippett :

Some critics did, of course, continue to dismiss modernist works, linking them with the destructive forces that had brought about the war : those associated with German Kultur. [...] More typical was the reaction of Canada's prime minister, who felt that some of the pictures were « so modern and advanced that one could neither understand nor appreciate them » (TIPPETT 2013 : 80).

Or, dans les consciences de l'époque, l'avant-garde incarne une « preuve » de la décadence des mœurs européennes et, plus particulièrement, du militarisme allemand. Au lendemain de la guerre, le public canadien n'est pas disposé à affronter la « brutalité franche » de l'art moderne. Les modes traditionnels d'expression sont donc favorisés puisqu'ils offrent un style reconnaissable et familier, tout ce dont le Canada a besoin après quatre années d'instabilité et d'angoisses (VANCE 2009 : 238). Dès lors, comme le résume Alan Young, « en dépit de l'expérience, la continuité des modalités de représentation est maintenue³⁴ » (YOUNG 1989 : 12).

D'autre part, nous devons spécifier que ce même public n'est pas en mesure de saisir l'expressivité convenue par les toiles postimpressionnistes de Jackson. En adoptant les langages iconographique et stylistique de Nash, l'artiste tente de transmettre au spectateur les sensations causées par la guerre des tranchées qui ne peuvent être représentées de manière traditionnelle. Comme nous l'avons cité précédemment, Jackson affirme que « les impressions visuelles ne sont plus suffisantes³⁵ » (JACKSON 1958 : 38-39), l'expérience du *no man's land* force donc le peintre à utiliser les modalités

³⁴ Nous traduisons.

³⁵ Nous traduisons.

de l'expressionnisme afin d'illustrer, non pas les combats (qui n'existent plus dans le sens traditionnel du terme), mais l'expérience humaine confrontée à de tels « paysages assassinés ³⁶ ». De cette manière, Jackson ne cherche plus à recréer les effets de lumière et de textures visibles sur le front, mais plutôt à peindre son expérience sensitive, c'est-à-dire reproduire les sentiments de désespoir, d'effroi et de perte issus du contact avec le territoire anéanti du *no man's land*. Dès lors, la population civile canadienne, qui n'a pas subi la guerre en son sol, est incapable de visualiser la destruction totale du territoire survenue en Flandre et de comprendre la charge émotive catalysée par l'expressionnisme de Jackson. De plus, entre 1914 et 1918, le bureau de propagande militaire exerce un contrôle absolu sur l'information disponible. Le gouvernement a la main mise sur l'ensemble des propos diffusés dans les journaux, en plus de censurer la correspondance des soldats (CAMBRON 2012 : 20). Comme le rappelle Young, tout est régenté afin de maintenir le moral des civils et la production industrielle du front intérieur :

Yet, the reality remained largely concealed behind the continued veil of the old and familiar language of war. This process was assisted by strict censorship of the press, the ban on the use of personal cameras (combined with the authorities' subsequent use of faked photographs), the self-censorship of « letters home » to avoid alarming loved ones, the use of the official Field Service Postcard that offered the men a choice of only such positive phrases as « I am quite well », and the almost universal use of euphemism and humor among the soldiers at the front (YOUNG 1989 : 9).

Parallèlement à la censure, les vétérans ne trouvent pas les mots pour exprimer ce qu'ils ont vécu et communiquent leur expérience de guerre presque exclusivement avec

³⁶ Nous traduisons. A. Y. JACKSON (1926). « War Pictures Again », *Canadian Bookman*, vol. 8, no 11, novembre 1926, p. 340.

leurs anciens camarades (READ 1978 : 207). La Première Guerre totale ne fait tout simplement pas de sens, ni pour les soldats, ni pour les civils. Fussell rapporte comment l'expérience des tranchées s'avère impossible à transmettre : « *But even if those at home had wanted to know the realities of the war, they couldn't have without experiencing them: its conditions were too novel, its industrialized ghastliness too unprecedented. The war would have been simply unbelievable.* » (FUSSELL 2013 : 87). De son côté, Eric Leed confirme l'impossibilité de partager la réalité historique du *no man's land* : « *Trench war is an environment that can never be known abstractly or from the outside. Onlookers could never understand a reality that must be crawled through and lived in.* » (LEED 1981 : 79). Bref, le nouvel expressionnisme employé par Jackson choque l'auditoire canadien résolument conservateur et s'avère incompréhensible pour les civils qui ignore complètement la réalité des champs de bataille modernes.

L'absence d'édifice commémoratif

The failure to build such a memorial gallery underlines the degree to which Canada's war art became irrelevant to the country's changing sense of itself in the 1920s.

- Laura Brandon, 2006, p. 5-6.

Selon les propos de Laura Brandon, l'absence d'édifice commémoratif pour loger la collection du CWMF permet d'analyser la construction du sentiment identitaire canadien et l'intégration des événements de la Grande Guerre au récit national. Dès la deuxième année d'activité du Fonds, Beaverbrook et Konody envisagent l'édification d'un bâtiment spécifique aux œuvres d'art militaires à Ottawa (TIPPETT 1984 : 32).

Toutefois, ce projet ne voit jamais le jour. Il est vrai que le climat post-guerre n'est pas propice à l'établissement d'un musée commémoratif coûteux. Anabel Hanson résume les conditions socio-économiques qui ont mené, en partie, à cet échec : le marasme économique issu de la fin de la production de guerre, les tensions croissantes entre francophones et anglophones, les litiges ouvriers et l'établissement de programme sociaux pour vétérans (HANSON 2001 : 47). Aussi, dès 1919, le sentiment patriotique qui unissait la nation dans l'effort de guerre se mue en antimilitarisme profond. Maria Tippett explique comment ce changement de perspective affecte le CWMF :

By the end of the 1920s a wave of pacifism [...] prompted many to question Canada's involvement in the Great War. Anti-war sentiment, indeed, helped to undermine the very goal that Beaverbrook, Rothermere, and Konody had set out to reach : « to provide a memorial to sacrifice and heroism so that future generations might not forget » (TIPPETT 1984 : 101).

De ce fait, la vague pacifiste contribue à l'idée populaire que les œuvres de la collection glorifient la guerre et promeuvent la militarisation. Nous reviendrons sur cet aspect lors de l'analyse du « silence d'une génération ».

L'absence d'édifice commémoratif s'explique aussi par ce que nous intitulons « la course aux édifices publics » de 1919. En effet, depuis la guerre, deux autres instances politiques se trouvent sans logis à Ottawa. En février 1916, un feu a détruit une partie du Parlement. La Galerie Nationale offre donc temporairement ses locaux du *Victoria Memorial Museum* au gouvernement où elle n'occupe, désormais, plus qu'un étage (HANSON 2001 : 20). Par conséquent, une fois l'Armistice signé, le Parlement, la Galerie Nationale et le CWMF planifient tous d'obtenir la construction de nouveaux édifices propres à leurs besoins (BRANDON 1998 : 52). Certes, le financement public

de deux bâtiments consacrés aux arts dans la même ville en période de crise économique est impensable. Edmund Walker, président du conseil d'administration de la Galerie Nationale, envisage deux possibilités : intégrer les œuvres militaires à la collection nationale et leur allouer un espace à l'intérieur des nouveaux locaux de la Galerie Nationale, ou encore loger la collection dans un autre édifice aux côtés des archives et des artefacts de guerre (HANSON 2001 : 41). En revanche, Lord Beaverbrook refuse catégoriquement d'associer les oeuvres d'art du Fonds avec les souvenirs matériels du conflit. Il tient à ce que la collection soit valorisée en tant que travail artistique et non en tant que traces historiques (TIPPETT 2013 : 99). Toutefois, le gouvernement priorise la construction d'un nouveau Parlement et ignore les requêtes des deux hommes. Aux yeux de Walker, la réintégration des locaux du *Victoria Memorial Building* n'est que temporaire puisqu'il croit obtenir un nouvel édifice pour son musée rapidement. Ironiquement, la Galerie Nationale logera au *Victoria Memorial Museum* pendant plus de 40 ans (BRANDON 2006 : 42).

Ainsi, une fois la ferveur patriotique retombée et « l'unité artificielle du pays » remise en doute par de nombreux troubles socio-économiques, la création d'un édifice dédié à une collection perçue comme faisant l'éloge de la guerre ne correspond pas aux attentes d'une population endeuillée (TIPPETT 1984 : 95). Néanmoins, pour comprendre la rapidité avec laquelle se dégrade la popularité du CMWF, il faut aussi étudier la naissance du sentiment identitaire canadien.

L'essor du nationalisme canadien

Like almost everyone else in the English-speaking part of the country, they [Edmund Walker et Eric Brown, membres du conseil d'administration de la Galerie Nationale] began to be caught up in the new sense of identity being heightened by Canada's participation in the war. They were anxious to show that Canada's artists could do as well painting munitions factories as her soldiers had done fighting at Vimy ridge.

- Maria Tippett, 1984, p. 51.

Paradoxalement, après sa participation à la Première Guerre mondiale, la population canadienne désire concrétiser sa distance politique et son autonomie face à la Grande-Bretagne. En effet, avant 1914, la majorité des anglophones du pays se considère comme des citoyens de l'Empire britannique. Le dominion, constitué des provinces du Québec, de l'Ontario, de la Nouvelle-Écosse et du Nouveau-Brunswick, n'a pas encore 50 ans lorsque se déclare la guerre. Ainsi, comme l'évoque Jonathan Vance, l'Acte de l'Amérique du Nord britannique crée une nation constitutionnelle, mais pas une identité distincte :

Sentimental attachment to Britain remained strong, and not just because the majority of Canadians traced their roots to the British Isles. Anyone who went to school in English Canada was educated in a system that celebrated British culture, idealized British history, and inculcated British values [...] (VANCE 2009 : 168).

De cette manière, l'union politique des provinces ne modifie aucunement les liens culturels et identitaires avec la métropole anglaise. Toutefois, l'implication volontaire et enthousiaste des jeunes Canadiens dans le conflit amorce un point de non-retour au sein de l'identité collective. Cela peut sembler absurde qu'un bain de sang aussi énorme suscite des sentiments de fierté et d'admiration parmi la population civile. Arthur R.M. Lower, historien et vétéran de la Première Guerre mondiale, résume ce phénomène:

Joined to prosperity, as a support for a people at war, was pride in the accomplishment of the fighting men: Canada had entered the war a colony, a mere piece of Britain overseas, she was forging visibly ahead to nationhood. It was good to be Canadian. It was good to read each day of victories won or gallant resistance offered, of promotions gained and honours awarded. It was good to know that « our boys » could meet the best that the most experienced military nation of Europe could send against them and have something to spare (LOWER 1946 : 458).

Dès lors, la phrase « *entered as a colony, emerged as a nation* » devient symbolique de l'expérience de guerre nationale. Certes, ce discours se voit en quelque sorte confirmé, en 1919, par la signature indépendante du Canada au Traité de Versailles et son adhésion à la Ligue des Nations (LOWER 1946 : 475). Il est intéressant de constater que ce phénomène a lieu simultanément dans tous les dominions de l'Empire. En effet, Jay Winter remarque que l'Australie et la Nouvelle-Zélande profitent, à la même période, d'une vie politique et culturelle plus indépendante de la mère patrie. Ces nouveaux sentiments unitaires sont renforcés par les pratiques commémoratives de 1914-1918 (WINTER 2006 : 155).

De ce fait, les œuvres du CWMF ne correspondent pas aux aspirations autonomistes de la population. Elles incarnent plutôt une collaboration étroite avec l'Angleterre, ce qui contribue au rejet du projet d'édifice commémoratif, ce que remarque Annabelle Hanson :

As a visual and historical record that commemorated Canada's involvement in the First World War, the collection served as a poignant reminder of the nation's imperial connection. At a time when the efficacy of this link was being questioned, the government may have been reluctant to endorse such strong forms of imperialist representation – in the form of the collection and especially in the form of a memorial hall (HANSON 2001 : 56).

De plus, la proportion minimale d'œuvres canadiennes exposées par le CWMF déçoit le public et la critique nationale. Dans la première *Canadian War Memorial Exhibition* qui a séjourné à Londres, New York, Toronto et Montréal, seuls 15 artistes canadiens sont représentés sur un total de 81 (HANSON 2011 : 13). En 1920, le même « problème » se répète dans la seconde exposition au CNE puisque, sur 245 œuvres exhibées, le tiers seulement sont canadiennes. La presse locale remarque immédiatement ce favoritisme et déplore l'idée que les artistes britanniques aient été priorités (HANSON 2011 : 15). Ainsi, avec une majorité d'œuvres créées par des Britanniques issus de la métropole, le *Canadian War Memorial Fund* ne semble pas faire la distinction entre ce qui est canadien et ce qui est anglais. Le Fonds reflète donc la mentalité impériale en vigueur avant 1914. Néanmoins, dès 1919, la modification identitaire est déjà effectuée. Le public et les instances gouvernementales ne désirent pas voir leur précédent attachement à l'Angleterre prendre forme de manière aussi permanente qu'un *memorial hall* (HANSON 2001 : 6).

En conclusion, l'échec du CWMF est attribuable à un amalgame de problématiques esthétiques, politiques et nationalistes. D'abord, le dédain vis-à-vis des œuvres modernes, associées à la décadence des mœurs européennes, crée la controverse et diminue la popularité de la collection. Ensuite, le public canadien, qui n'a pas vécu la guerre en son sol, ne peut comprendre la réalité du *no man's land*. De plus, l'absence d'édifice commémoratif contribue au manque de visibilité des tableaux de guerre. Aussi, la proportion minimale d'artistes canadiens ayant participé aux expositions du CWMF (à peine 20 %) cimenterait l'impopularité du Fonds (HANSON 2001 : 14). Le public canadien désire maintenant promouvoir une culture typiquement nationale, afin

de visualiser le nouveau sentiment identitaire. En outre, le *Canadian War Memorial Fund* n'a pas réussi à remplir son mandat, soit valoriser et diffuser l'implication exemplaire du Canada dans la Première Guerre mondiale (TIPPETT 1984 : 12). Par conséquent, en 1921, la collection est mise sous la tutelle « temporaire » de la Galerie Nationale, où elle y restera pendant 50 ans. La jeune institution, avide d'assembler une collection d'art moderne d'envergure internationale, accorde très peu de visibilité aux œuvres militaires (BRANDON 2006 : 6), si bien que, la collection, quasi invisible, sombre rapidement dans l'oubli.

2.2. L'oubli 1922-1990

Artfully selective oblivion is necessary to all societies. Collective well-being requires sanitizing what time renders unspeakable, unpalatable, even just inconveniently outdated.

- Adrian Forty, 1999, p.xii.

La mémoire collective est un concept qui a suscité beaucoup d'attention académique au cours des trente dernières années³⁷. Les ouvrages fondateurs des historiens Maurice Halbwachs et Pierre Nora³⁸ nous ont permis de comprendre la dimension sociale de la mémoire, soit un ensemble d'éléments vécus, intégrés et modelés par la culture nationale. Ainsi, le « souvenir » de certains événements transcende les époques et se

³⁷ Bien que les travaux de Halbwachs datent du début du 20^e siècle, la traduction anglaise de *La mémoire collective* est publiée en 1980. Deux ans plus tard, la traduction anglaise des *Lieux de mémoires* de Pierre Nora est publiée, ce qui permet à l'ensemble du monde académique d'accéder à ces études novatrices et initie, selon Whitehead, le « boom académique » notable dans les études sociales de la mémoire. Anne WHITEHEAD (2009). *Memory*, New York : Routledge, [2008], p. 123.

³⁸ Voir Maurice Halbwachs (1950). *La mémoire collective* et Pierre Nora (1978). *Les lieux de mémoires*, La nouvelle histoire, Paris : Retz.

voit constamment altéré par les discours des diverses instances de pouvoir (HALBWACHS 1950 : 38). Anne Whitehead, docteur en littérature contemporaine, résume la pensée de ces deux auteurs : « [La mémoire collective] est une activité de reconstruction au présent plutôt que la résurrection du passé. » (WHITEHEAD 2009 : 126). Dès lors, la nature incomplète et instable de la mémoire est occultée pour faire place à un sentiment de permanence; l'idée que les événements historiques mis de l'avant par la Nation ont toujours eu la même importance et la même signification. Toutefois, en regard aux événements de la Première Guerre mondiale, cela ne pourrait être plus faux. À l'aide du parcours d'exposition des œuvres militaires de Jackson, nous pouvons constater comment la population canadienne anglaise a rejeté, tenu sous silence et ensuite revalorisé les horreurs de 1914-1918 à même le discours identitaire. Comme nous l'avons déjà mentionné, la phase d'échec se voit très rapide : quelques mois après l'assistance record au CNE, les expositions du CWMF n'attirent plus le public. Par contre, entre 1922 et 1990 s'étale une période caractérisée par un phénomène qui semble, aux premiers abord, en opposition avec la mémoire : l'oubli.

Adrian Forty, co-directeur de l'ouvrage *The Art of Forgetting*, rappelle que cette notion reste largement inexplorée par les sciences sociales (FORTY 1999 : 2). Seuls quelques auteurs, tels Paul Ricoeur, David Lowenthal et Jay Winter, ont tenté de définir les modalités de l'oubli. Ils insistent sur le fait que chaque souvenir incarne aussi un acte d'omission puisque prioriser la mémorisation d'un événement, c'est éluder une multitude d'autres réminiscences. De cette manière, l'oubli n'est pas un simple « dommage collatéral » de la mémoire, mais plutôt un outil d'instrumentalisation du passé national. Mourad Djebabla, dans son mémoire sur la commémoration institutionnelle canadienne

de la Grande Guerre, propose une définition claire de la relation entre la Nation et l'oubli :

C'est alors, au sein d'une problématique d'union nationale à créer, que le jeu des oublis s'opère. C'est ce que Paul Ricoeur appelle les « oublis fondateurs ». L'oubli est l'expression d'un pouvoir politique, il permet d'occulter les éléments dérangeant du passé ne répondant pas aux attentes des gouvernants (DJEBABLA 2001 : 51).

Donc, les « oublis fondateurs » sont tout aussi significatifs à la promotion du récit national que les « mythes fondateurs ». Comme nous venons de le voir, les œuvres de guerre de Jackson ainsi que l'ensemble de la collection ont suscité l'intérêt pendant un très bref moment avant d'être retirés de la scène publique. Ce refus de voir et même de commémorer des œuvres trop près d'une réalité inavouable en est le parfait exemple. L'oubli est d'autant plus important dans le cas des jeunes nations, comme l'indique Lowenthal : « *Oblivion stimulates self-regard in new nations. To retrieve a prideful past they must retrieve memories of continuity that had been suppressed or allowed to decay [...]. At the same time reminders of colonial subordination must be expunged.* » (LOWENTHAL 1993 : 175). Ce que seconde Laura Brandon : « *Establishing a consensual vision of nation required a « forgetting » that hid past histories and influences that did not fit the emerging model.* » (BRANDON 2006 : 23).

Le monument : lieu choisi de la mémoire

At the purely local level, commemoration was principally accomplished by the erection of war memorials, a symbol of community which complemented the official face of national remembrance, and where the more essential as a visible representation of grief and a reminder of the dead entombed in foreign fields.

- F.W. Beckett, 2007, p. 610.

Les cérémonies commémoratives de la Première Guerre mondiale sont des manifestations sociales au rôle binaire. Jay Winter affirme que « l'acte public offre un rituel de reconnaissance du deuil individuel et l'appel des vivants à se souvenir des morts en agissant pour le bien commun » (WINTER 2008 : 112). Au Canada, dès 1919, une multitude d'épithaphes, de monuments et de plaques commémoratives se voient financés et érigés par des organisations locales. Mackenzie explique cette profusion par l'absence de « site réel » de la mémoire en sol canadien. L'ampleur et l'éloignement du conflit rendent impossible, pour la majorité des familles endeuillées, le rapatriement des corps (MACKENZIE 2005 : 421). Les proches sont donc privés d'obsèques funéraires et ainsi, d'une grande source de consolation. Dès lors, le monument pallie à ce manque et incarne un lieu où les familles se remémorent leurs défunts.

Aussi, ces œuvres commémoratives permettent de modeler la mémoire canadienne autour de l'hommage rendu aux morts plutôt que de célébrer des victoires sur les champs de batailles ou des officiers décorés. Subséquemment, la souffrance collective devient un symbole de l'union nationale (DJEABLA 2002 : 343). Lowenthal soutient que l'événementiel réussit à créer un lien social absent en dehors de la cérémonie : « *The unity of a shared ceremony creates the sense of a shared past.* »

(LOWENTHAL 1993 : 176). En somme, tous les Canadiens sont unis dans le deuil, plutôt que divisés sur les raisons d'être de la Grande Guerre. Les cérémonies autour de ces monuments deviennent donc les premières instances de mémoire au sein de la population canadienne. Jay Winter note que, paradoxalement, à travers la commémoration, la population civile cherche d'abord à oublier : « Le rituel était autant un moyen d'oublier que de commémorer, et les mémoriaux de guerre, avec leur représentation matérielle des noms des disparus, servaient à faciliter le nécessaire apprentissage de l'oubli. » (WINTER 2008 : 129). En fait, les événements commémoratifs visent avant tout à consoler la population en deuil plutôt que d'expliquer les causes de la guerre, ce que remarque Mackenzie :

Regardless of whether the fallen had died in a righteous cause or had been sent to pointless deaths by stupid politicians and avaricious financiers, the real tragedy of the war was that so many young men and women had died. Grief became the sine qua non of post-war Canada to justify either a restatement of the myth or a critique of it (MACKENZIE 2005 : 427).

De ce fait, les œuvres militaires de Jackson qui exposent le chaos et la souffrance des tranchées, tels *Gun Pit Liévin*, *The Green Grassier* et *A Copse Evening* (figures 90, 94 et 96) ne correspondent pas à la manière dont les Canadiens veulent se remémorer le sacrifice des disparus, comme l'énonce Maria Tippett : « *The town memorial and city cenotaph, found everywhere from Halifax to Victoria, were [...] somehow more satisfactory as reminders of what the war had meant than pictorial reconstructions of the Second Battle of Ypres or a munitions plant.* » (TIPPETT 2013 : 111). En outre, Adrian Forty rappelle les propos de l'anthropologue social Paul Connerton qui affirme que les actes, les rituels et les comportements sociaux normatifs ont plus de signification quant à la perpétration de la mémoire que les objets matériels (FORTY/KÜCHLER 1999 : 2).

Ceci explique en partie comment les monuments commémoratifs jouent un rôle beaucoup plus présent au sein de la société que les oeuvres du CWMF.

Aussi, Laura Brandon soulève une piste d'analyse dans son ouvrage *Art or Memorial?*. Elle s'interroge à savoir si l'uniformité du discours visible dans les monuments commémoratifs favoriserait l'appui gouvernemental qu'ils ont obtenu, inversement aux œuvres du CWMF qui sont complètement disparates (BRANDON 2006 : 104). En effet, Alan Young constate que la majorité des monuments canadiens propose une vision métaphorique de la mort où le sang, la boue et la violence sont absents :

The dead are presented as warriors or knights who have fallen on the field of honour or lie sleeping after sacrificing themselves in defense of some great and good cause, usually combining Justice, Peace and Freedom, in the service of God, King, Country, Loved Ones, Home and Empire (YOUNG 1989 : 13).

De cette manière, à travers l'iconographie aseptisée du monument commémoratif, il est plus aisé de transmettre le discours d'unité nationale dans le recueillement qu'avec une collection de plus de 1000 œuvres d'art sans homogénéité stylistique et thématique.

Le transfert de la collection

Il est maintenant intéressant de faire un télescopage temporel et de s'attarder au transfert de la collection du CWMF. En effet, en 1971, l'ensemble artistique est mis sous la tutelle du Musée de la guerre à Ottawa. Toutefois, la Galerie Nationale du Canada décide de conserver certaines œuvres, les plus modernes d'entre elles, notamment celle de Wyndham Lewis, William Roberts, Paul Nash et Fred Varley³⁹ (TIPPET 1984 : 132). De cette manière, les tableaux qui suscitaient la controverse 50 ans auparavant sont maintenant prisés par les directeurs de la Galerie Nationale qui les intègre à sa collection permanente. Ainsi, ce sont dès lors les œuvres modernistes qui sont priorisées dans l'établissement de l'histoire de l'art canadien.

Néanmoins, le transfert des œuvres au sein d'un musée consacré à la guerre ne contribue pas à sortir ces dernières de l'oubli. L'institution n'a tout simplement pas l'espace ni les moyens d'exposer les 1000 oeuvres du CWMF en permanence. Brandon note qu'entre 1970 et 1990, les tableaux sont utilisés comme support visuel à l'intérieur d'expositions et de publications militaires, mais leur dimension artistique n'est pas considérée (BRANDON 1995 : 73). Ainsi, contrairement à la période d'échec du CWMF qui fût très courte, la période d'oubli s'étale sur 70 ans (1921-1991). De ce fait, nous avons vu que l'oubli, à la fois des événements de la Grande Guerre et des œuvres qui en transmettent l'horreur, est fondamentalement lié à la construction du sentiment identitaire canadien. La population choisit d'inscrire dans la mémoire nationale l'idée

³⁹ Pour la liste complète des œuvres conservées par le Musée des beaux-arts du Canada lors du transfert, consulter Maria TIPPETT (1984). *Art at the service of war*, Toronto : University of Toronto Press, p. 132.

d'un sacrifice nécessaire à l'autonomisation du pays. Il est vrai qu'au lendemain de la Grande Guerre, le Canada siège à la Conférence de la Paix, signe le traité de Versailles et devient membre de la Ligue des Nations. Finalement, en 1931, le pays obtient du statut de Westminster, une indépendance politique vis-à-vis de la métropole (LOWER 1965 : 473-485). La Première Guerre mondiale est donc capitale dans l'histoire du Canada, mais le discours qui est promulgué autour de cet événement fondateur varie en fonction des besoins de chaque génération, ce qui est visible à travers le parcours d'exposition des œuvres de guerre d'A.Y. Jackson.

2.3. La Réactivation

War art is not always considered art. Depending on the political and cultural context of any historical period, war art is either fashionable or disdained. As well, at various times, different and often very subjective tastes have determined which pieces qualify as art.

- Laura Brandon, 1995, p. 67.

Comme nous venons de le voir, malgré les divers anniversaires de la victoire de la Première et de la Seconde Guerres mondiales, et le transfert de la collection du CWMF au Musée canadien de la guerre, le contexte politique est défavorable à la valorisation de l'art militaire. Toutefois, comme le constate Laura Brandon, l'année 1991 voit naître un regain d'intérêt national quant à la participation canadienne dans les deux conflits mondiaux. Elle rapporte que le CWMF est remis au goût du jour lorsque l'état déplorable de l'héritage militaire est discuté en chambre des communes (BRANDON 2006 : 50-51). Bien que le MCG (ouvert au public depuis 1942) ait déménagé en 1967, les anciens locaux des archives nationales sont trop exigus et inadaptés à la fonction muséale

(LEDUC 2005 : 60-61). Lors de ses recherches au début des années 1980, Maria Tippett rapporte les mauvaises conditions de conservation de la collection et raconte avoir dû dépoussiérer certains tableaux afin de pouvoir les observer (TIPPETT 2013 : xv). Ainsi, au début de la décennie 1990, le lobbying pour la construction d'un édifice spécifique dédié à l'histoire militaire canadienne s'intensifie. Après 70 ans d'oubli collectif, la réactivation s'amorce à l'approche du cinquantième anniversaire de débarquement de Normandie (1994) et de la Victoire alliée (1995). En dépit du fait que ces célébrations concernent la Deuxième Guerre mondiale, c'est par l'entremise de ces événements commémoratifs que le public s'intéresse à la Première Guerre mondiale. Encore une fois, à l'aide de la diffusion et de l'appréciation des œuvres de guerre de Jackson, nous constatons les modifications discursives au sein du récit identitaire canadien. L'art militaire, après une longue période de rejet, devient source de fierté nationale.

Dès 1990, un changement s'opère dans la conscience collective. L'importance du passé militaire refait surface et la commémoration, plutôt personnelle avant cette date, entre dans le domaine public (GREENBERG 2008 : 189). Ce renversement de mentalité s'explique, entre autres, par le climat politique de la décennie. D'abord, la célébration nationale est plus propice lors des divers cinquantenaires que des anniversaires précédents. Laura Brandon explique qu'en date du 25^e anniversaire, l'Amérique du Nord est déchirée par la guerre très impopulaire du Vietnam. En réponse à l'important mouvement pacifiste qui en découle, de grandes commémorations militaires étaient donc impensables (BRANDON 2006 : 51). Aussi, nous tenons à rappeler qu'avec l'arrivée imminente du second référendum sur l'indépendance québécoise, le

gouvernement libéral de l'époque priorise les manifestations d'unité nationale (LEDUC 2005 : 76). À cet égard, la collection du CWMF, plus précisément, les œuvres de guerre du Groupe des Sept, l'exposition *Canvas of War* et le nouveau Musée de la guerre canadien incarnent des outils de promotion de ce discours. Comme nous l'avons cité en ouverture, Brandon affirme que les célébrations de 1994-1995 ont contribué à l'essor d'une « culture de la commémoration » (BRANDON 1995 : 67). Ce nouvel engouement populaire pour le passé militaire est notable par l'achalandage de deux expositions temporaires créées pour l'occasion : *Normandy Summer* (1994) et *Victory!* (1995). Ces deux événements ont attiré chacune 500 000 visiteurs, alors que le MCG n'attire, en moyenne, que 100 000 visiteurs par année (BRANDON 2006 : 52). L'historienne de l'art Reesa Greenberg remarque à son tour un changement dans la psyché nationale :

By the beginning of the twenty-first century, the postmodern image of Canada was set beside an increasingly visible image of Canada's role in the wars fought in foreign countries. In this reviewed national narrative, Canada's exemplary participation in the First World War was instrumental in changing the status of Canada from colony to country [...] (GREENBERG 2008 : 189).

Alors, l'image du Canada en tant que gardien de la paix international est remplacée, peu à peu, par la mise en place d'un discours favorable à l'implication du pays dans divers conflits internationaux : Guerre du Golf 1990-91, Bosnie 1992-95, Kosovo 1998-99. Les célébrations de 1994-1995 cristallisent un renouveau de l'importance militaire au sein du sentiment identitaire canadien. Cela est d'autant plus visible avec le succès de l'exposition *Canvas of War*, qui présente les œuvres rejetées puis oubliées de la collection du CWMF comme des chef-d'œuvres cachés de la collection nationale.

Canvas of War : Masterpieces from the Canadian War Museum

L'exposition *Canvas of War* ouvre ses portes, en février 2000, au Musée de la civilisation de Gatineau. Elle contient 75 œuvres, soit 72 peintures et trois sculptures provenant de la Première et de la Seconde Guerres mondiales. Kirsty Robertson note la prégnance de la Grande Guerre, avec le deux tiers de l'exposition constitué de tableaux issus du CWMF. Elle note aussi l'absence d'analyse esthétique et historique au sein de parcours voulue par les organisateurs qui désirent laisser les œuvres d'art « parler pour elles-mêmes⁴⁰ » (ROBERTSON 2001 : 17). Le succès est retentissant: plus de 500 000 visiteurs s'y déplacent au cours de la tournée pan-canadienne qui dure deux ans (BRANDON 2006 : xix). Dès lors, nous assistons à une transformation complète du discours entourant la collection. En effet, l'accent est mis sur l'idée que les œuvres ont été cachées plutôt qu'oubliées, comme l'affirme J.L. Granatstein, ancien directeur du MCG : « *[a] National treasure that had been hidden from view* » (ROBERTSON 2001 : 12). Selon Brandon, ce détournement sémantique permet à la population de se « souvenir » d'œuvres qui n'ont jamais été vues (BRANDON 2006 : 87). Il est intéressant d'ajouter que les tableaux de guerre de Jackson, qui n'ont pas été retenus par la Galerie Nationale en 1971, sont maintenant en tête d'affiche. Les noms des membres du Groupe des Sept (Jackson, Varley, Lismer, Johnston) qui, auparavant, ne devaient être associé d'aucune manière au joug britannique, contribuent au succès et au prestige de *Canvas of War*.

⁴⁰ Nous traduisons.

L'exposition d'art militaire incarne un « lieu de mémoire ». Selon Pierre Nora, la mémoire transcende les générations. Lorsque les « milieux de mémoire » disparaissent, c'est-à-dire, les membres d'une communauté ayant vécu l'événement, les « lieux de mémoire » apparaissent. La mémoire migre et s'incarne à l'intérieur d'objets ou de rituels qui deviendront porteurs du souvenir pour les générations suivantes (WINTER 2004 : 124). La majorité de la population active canadienne n'a pas connu les deux guerres. Cette absence de mémoire, doublée de l'inexistence de « site réel » en sol canadien, a permis à *Canvas of War* de transcender sa condition d'exposition artistique et de revêtir le rôle de lieu de mémoire national.

Aussi, il est intéressant de noter que les œuvres les plus modernistes de la collection du CWMF, celles entre autres de Nash, Robert, Nevinson et Lewis, n'ont pas été incluses dans l'exposition. Robertson explique cette exclusion par le fait que ces dernières font partie intégrante de la collection du Musée des beaux-arts du Canada et non du MCG (ROBERTSON 2001 : 26). Toutefois, nous croyons plutôt que le Musée canadien de la guerre a tenu à ne pas répéter les erreurs de 1918 et a préféré inclure le moins d'œuvres britanniques possibles. De cette manière, le public n'a pas la possibilité de visualiser les liens entre la pratique picturale de Nash et celle de Jackson (ROBERTSON 2001 : 26). La réactivation de l'importance de la Grande Guerre à l'intérieur du discours national s'effectue en mettant de l'avant les œuvres de guerre des Sept, mais en occultant, encore une fois, les influences britanniques issues du front. Robertson remarque cette absence au sein de *Canvas of War* : « *Despite the fact that Jackson admitted to being influenced by British modernism, his works stood in the exhibition as peculiarly Canadian examples of a national/modern school of art* »

(ROBERTSON 2001 : 26). Conséquemment, la critique et la diffusion accordées aux œuvres de guerre de Jackson sont modelées non pas par l'analyse esthétique, mais bien au diapason des politiques gouvernementales. Ainsi, des œuvres qui étaient résolument trop modernes et trop violentes pour le public des années 1920, puis trop militaristes pour celui de 1970, occupent fièrement l'avant-scène culturelle, au 21^e siècle, pour une génération avide de mémoire.

Depuis les célébrations de 1994-1995, la ferveur patriotique canadienne ne fait que croître. En mai 2000, la cérémonie de retour du soldat inconnu a lieu à Ottawa. Plus de 20 000 personnes se déplacent pour assister à l'événement. Robertson précise l'importance de cette commémoration dans l'institutionnalisation du discours identitaire canadien :

Attracting 20,000 people, the Return of the Unknown Soldier became a rallying point for the « Canadianization » of the wars. Furthermore, it also provided a direct link to the cultural capital of Canvas of War [...]. In this way, the Return of the Unknown Soldier became an event around which all Canadians could symbolically define themselves, and in turn it was connected to the permanent display of the war art at the new museum (ROBERTSON 2001 : 72).

Tout comme *Canvas of War*, le retour du soldat inconnu est un événement culturel qui transcende sa condition pour rejoindre les aspirations identitaires nationales. Quelques mois plus tard, le ministère de la Culture accorde une subvention de 58.2 millions de dollars pour la construction du nouveau MCG. L'année suivante, l'investissement fédéral est bonifié à 83.75 millions de dollars (LEDUC 2005 : 82-84). L'édifice est érigé sur la plaine Le Breton, au bord de la rivière Outaouais, à quelques rues du Parlement et de la tombe du Soldat inconnu. L'emplacement est rebaptisé 1 place Vimy. Le musée ouvre

ses portes en 2005, à l'occasion du 60e anniversaire de l'Armistice de la Seconde Guerre mondiale, et expose de façon permanente plus de 330 œuvres d'art originales et 2167 artefacts. Il accueille, depuis sa réouverture, 500 000 visiteurs par année.

2.4. 100 ans plus tard...

Un siècle après le déclenchement des hostilités, la Grande Guerre s'avère toujours un instrument décisif dans l'élaboration de la cohésion identitaire canadienne. D'ailleurs, la bataille de Vimy de 1917 est devenue un mythe fondateur, car il s'agit de la première fois où quatre bataillons canadiens ont combattu ensemble plutôt que dispersés au sein des unités britanniques et ont remporté une victoire décisive pour la cause alliée (GRANASTEIN 2003 : 122). Ce combat symbolise la force qu'engendre l'union de tous les Canadiens, peu importe leur rang social, leur langue et leur origine. L'institutionnalisation de ce discours est visible, notamment, par la série *Frontières* des nouveaux billets de banque nationaux. Cette nouvelle monnaie se veut une source d'inspiration pour tous ces moments où les Canadiens ont franchi des frontières, selon la vidéo officielle de la Banque du Canada⁴¹. En effet, le design de la coupure de 20 dollars est consacré au monument commémoratif du Canada à Vimy⁴². Seul le dessus des deux tours du monument est visible. La stèle et les groupes de sculptures qui ornent la base ne sont pas inclus dans l'iconographie. Derrière la tour de droite, un drapeau canadien est suspendu. Aux extrémités latérales du billet sont illustrés deux groupes de coquelicots rouges qui ressortent du fond vert de la coupure. Aussi, dans la strie

⁴¹BANQUE DU CANADA, Vidéos sur les billets de banque, [En ligne], http://www.banqueducanada.ca/wp-content/uploads/2012/09/article_aout2012.pdf. Consulté le 15 août 2014.

⁴² Voir Annexe, figures 115 et 116.

transparente se dessine la Tour de la Paix du Parlement. Le ministre des Finances, Jim Flaherty, a déclaré que l'expérience de Vimy incarne le passage à l'âge adulte du Canada⁴³. Ainsi, le mythe du « noble sacrifice » évoqué précédemment est véhiculé et renforcé en 2014. En outre, comme le monument se trouve à l'extérieur du territoire national, nous formulons l'hypothèse que le gouvernement tente de susciter l'intérêt et de matérialiser l'importance de Vimy dans les structures de l'existence collective canadienne.

Reste à savoir comment l'administration actuelle amorcera les célébrations du centième anniversaire du début de la Grande Guerre. Est-ce que les œuvres de guerre de Jackson seront utilisées pour soutenir un discours de paix ou une propagande promilitariste? Seront-elles de nouveau « cachées » afin de ne pas rappeler la violence et le chaos inhérent à la guerre? Pour l'instant, nous savons que le gouvernement a l'intention de mettre l'accent sur l'anniversaire de 2017, le 150^e de la Confédération canadienne plutôt que sur la guerre en tant que telle. Il s'agit, sans doute, d'une autre stratégie pour promouvoir l'unité nationale, tout en excluant les douloureux souvenirs de la conscription, des camps de travail et des 66 000 soldats décédés. Encore une fois, nous suggérons que les événements commémoratifs privilégiés par les instances de pouvoir témoignent de la cohésion entre les festivités culturelles et la construction d'un discours identitaire majoritaire.

⁴³ BANQUE DU CANADA, *La banque du Canada dévoile le nouveau billet de 20 dollars*, [En ligne], <http://www.banqueducanada.ca/2012/05/banque-canada-devoile-nouveau-billet-20-dollars-3/>. Consulté le 15 août 2014.

CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, nous avons analysé la manière dont l'expérience de la Première Guerre mondiale, plus précisément celle traumatisante du *no man's land*, a affecté la pratique artistique d'A.Y. Jackson et sa relation au territoire précédemment à la formation du Groupe des Sept. En regroupant l'ensemble du corpus militaire de Jackson, notre recherche a permis de démontrer l'influence majeure du peintre britannique Paul Nash sur le développement stylistique de l'artiste canadien. De surcroît, nous avons révélé les implications politiques, mythologiques et identitaires sous-jacentes à la diffusion des œuvres de guerre de Jackson qui ont connu successivement l'échec, l'oubli et la reconnaissance.

Nous pouvons maintenant affirmer que le traitement expressionniste des paysages de Jackson, qui deviendra caractéristique de la pratique du Groupe des Sept, puise sa source à la fois dans sa participation à la Grande Guerre et dans son contact avec l'avant-garde britannique. À cet égard, l'analyse de l'œuvre *March, Lievin* (figure 74) révèle clairement l'intégration du vocabulaire iconographique de Nash. La mise en relation de ces facteurs d'influences avec l'essor d'une volonté d'indépendance politique face à la Grande-Bretagne nous a permis de contextualiser l'absence d'analyse comparative entre ces deux artistes jusque dans les années 1980. En effet, dès 1918, la population et les instances de pouvoir sont à la recherche d'une « canadianté » culturelle qui prendra forme avec l'arrivée du Groupe des Sept. De cette manière, nous avons montré qu'il n'était avantageux ni pour l'artiste, ni pour la Galerie Nationale de promouvoir ces liens de proximité avec la métropole.

Dans cet esprit, notre analyse a exploré la période d'oubli qui s'étale de 1921 à 1990. Nous remarquons qu'un profond sentiment pacifiste caractérise la population de cette époque, ce qui explique que de grandes manifestations commémoratives de la Grande Guerre n'ont pas eu lieu. D'autre part, les monuments commémoratifs présents dans la majorité des communautés canadiennes deviennent des lieux de recueillement individuel et collectif. Cette forme d'art public s'avère plus appropriée au culte de la mémoire des soldats disparus que les tableaux dénonciateurs et chaotiques de Jackson, qui n'offrent aucune consolation pour les endeuillés.

Subséquentement à cette phase d'oblitération, nous avons pu illustrer au fil de nos observations comment la population canadienne, depuis le début de la décennie 1990, fait preuve d'un besoin de mémoire et d'un intérêt croissant pour son passé militaire. Bien que nous ayons établi que les générations précédentes conservent un souvenir amer du conflit, son importance en tant que vecteur de cohésion sociale à l'intérieur du récit identitaire canadien est constamment réaffirmée. Le succès de l'exposition *Canvas of War* témoigne indubitablement d'un changement de mentalité au sein de la population et des politiques gouvernementales puisque les œuvres de Jackson, et celles des autres membres du Groupe des Sept, sont maintenant considérées comme des trésors nationaux cachés de la vue du public, alors que nous avons clairement montré qu'elles ne corroboraient tout simplement pas à l'agenda nationaliste des gouvernants et aux mythes fondateurs du groupe.

En regard de l'ensemble de nos analyses, nous avons cerné comment le parcours d'exposition des œuvres militaires de Jackson dépend plutôt des différents

discours entourant l'institutionnalisation des événements de la Première Guerre mondiale qu'à la valeur esthétique réelle des tableaux. Le langage plastique qu'a développé Jackson au front est à la base de l'iconographie caractéristique du Groupe des Sept, mais pour des raisons politiques et identitaires, ces racines ont toujours été exclues de l'histoire de l'art national. Face à ces constats, il appert que l'analyse comparative des œuvres militaires de Nash et de Jackson, enrichie de l'étude des modalités de réception historiques, a permis de révéler les fluctuations présentes au sein même du sentiment identitaire canadien et l'interrelation des discours politiques et des manifestations culturelles.

D'autre part, nous remarquons que les questions que nous avons abordées ont non seulement permis d'offrir un regard significatif sur le corpus de guerre de Jackson et sa signification au sein des structures fondamentales de l'existence collective, mais ont également ouvert la voie à d'autres analyses. Dans notre étude, nous avons complètement exclu la perspective canadienne-française en regard à la Grande Guerre et aux œuvres illustrant cette dernière, puisqu'une étude comparative d'une telle ampleur est impossible dans le cadre d'un mémoire. Néanmoins, nous espérons que notre contribution francophone à l'établissement de la culture canadienne-anglaise favorisera un dialogue académique sur cette période charnière, capitale à l'établissement des deux communautés linguistiques.

De plus, nous croyons qu'une étude plus précise quant à la réactivation de la mémoire militaire canadienne, depuis le début des années 1990, permettrait de mieux comprendre la nouvelle importance accordée à la participation canadienne lors de la

Grande Guerre. Dans cette optique, il s'avérerait fécond de retracer quel parti politique, au pouvoir ou à l'opposition, est à l'origine de ce « besoin de mémoire » et dans quel dessein. Nous pourrions alors contextualiser d'avantage comment les instances de pouvoir promeuvent certains aspects de la culture canadienne — dans notre cas les œuvres d'art militaire — afin de correspondre aux idéaux qu'ils veulent voir diffuser dans la population.

De surcroît, une étude comparative des œuvres d'art militaires canadiennes issues de la Première et de la Deuxième Guerres mondiales nécessite d'être faite. Nous savons que le gouvernement a réimplanté le programme d'art militaire en 1940, et que Jackson était conseiller artistique au sein de l'organisation. Il serait particulièrement intéressant de comparer, non seulement comment Jackson a vécu une seconde fois la guerre, mais aussi de quelles manières les artistes canadiens ont réagi lorsque confrontés à un conflit encore plus meurtrier, plus industrialisé et plus violent que le précédent.

Aussi, nous tenons à spécifier qu'un siècle après le début des hostilités, de nouvelles études sur les causes et les acteurs de la Première Guerre sont publiées et déstabilisent l'histoire généralement admise du conflit. Citons seulement l'ouvrage *1914* du reporter Jack Beatty, qui déconstruit les mythes entourant l'entrée en guerre des plus grands pays belligérants. Il dénonce le « culte de l'inévitable » promulgué par moult historiens et affirme que la Grande Guerre a été souhaitée et maintenue par certains hommes de pouvoir clés de l'époque (BEATTY 2012 : 3). Nous espérons qu'avec le

centenaire, plus de chercheurs tenteront d'examiner les causes réelles du conflit et offriront une version plus intégrale des enjeux réels de la Première Guerre mondiale.

En définitive, signalons que les célébrations du centième anniversaire de l'entrée en guerre du Canada n'ont débuté qu'à l'été 2014, soit deux mois précédant le dépôt final de notre mémoire. Nous croyons qu'à la fin de 2018, nous pourrions étudier l'ensemble des manifestations commémoratives canadiennes et y déceler les discours politiques sous-jacents qui régissent la quête d'unité identitaire nationale.

BIBLIOGRAPHIE

ART ET GUERRE

ARTISTS RIFLES ASSOCIATION (2008). « The Artists Rifles », [En ligne], <http://artistsriflesassociation.org/museum-artists-rifles.htm>. Consulté le 6 juillet 2014.

BRANDON, Laura (2007). *Art and War*, Ottawa : IB Tauris Publishers.

BRANDON, Laura (2006). *Art or Memorial ? The forgotten history of Canada's war art*, Calgary/Ottawa : University of Calgary Press.

BRANDON, Laura (2001). « Shattered Landscape: The Great War and the Art of the Group of Seven », *Canadian Military History*, vol. 10, no 1, p. 58-66.

BRANDON, Laura (1998). « The Canadian War Memorial that Never Was », *Canadian Military History*, vol. 7, no 4, automne 1998, p. 45-54.

BRANDON, Laura (1995). « A Unique and Important Asset? The Transfer of the War Art Collections from the National Gallery of Canada to the Canadian War Museum », *Material History Review*, no 42, automne 1995, p. 67- 74.

BRANDON, Laura et Oliver, DEAN (2000). *Tableaux de guerre, reflet de l'expérience canadienne, 1914-1945*, Ottawa : Musée Canadien de la guerre.

CORK, Richard (1994). *A bitter truth: Avant-garde art and the Great War*, New Haven : Yale University Press.

EDWARDS, Paul (ed.) (2000). *BLAST Vorticism 1914-1918*, Aldershot : Ashgate.

FAIRLEY, Barker (1919). « Canadian War Pictures », *The Canadian Magazine*, vol. 4, no 31, novembre, p. 3-11.

FAUQUE, Vincent (2002). *La dissolution d'un monde. La Grande Guerre et l'instauration de la modernité culturelle en Occident*, Sainte-Foy, Québec : PUL, L'Harmattan.

GALLATIN, Albert Eugene (1919). *Art and the Great War*, Boston : EP Dutton.

GOUGH, Paul J. (1991). *Painting the Landscape of Battle: The Development of Pictorial Language in British Art on the Western Front 1914 1918*, Thèse de Doctorat, département d'histoire de l'art, Londres : Royal College of Art.

GREENBERG, Reesa (2008). « Constructing the Canadian War Museum/Construction the Landscape of a Canadian Identity », *(Re)Visualizing National History : Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, ed. Robin Ostow, Toronto : University of Toronto Press, p. 183-199.

HANSON, Annabel Fay (2001). *THE PANTHEON ON NEPEAN POINT?: The Canadian War Memorials Collection in Historical Context*, mémoire de maîtrise, département des art, Kingston : Queen University.

KONODY, Paul G. (1919). *Art & war : Canadian War Memorials : a selection of works executed for the Canadian War Memorials Fund to form a Record of Canada's part in the Great War and a memorial to those Canadians who have made the Great Sacrifice*, Londres : Colour LTD.

KONODY, Paul G. (1918). « The Canadian War Memorial Fund – its History and Objects », *Canada in Khaki*, hiver 1917-1918.

KONODY, PAUL G. (1918). « Canadian War Memorials Number », *Colour*, septembre 1918.

- « La guerre dans la littérature québécoise », *Voix et images* (2012), vol. 37, no 2, hiver 2012, Montréal : [s. é].

LA SIZERANNE, Robert de (1919). *L'art pendant la guerre 1914-1918*, Paris : Hachette.

LAROCQUE, Yves Marcel (1986). *La peinture militaire canadienne de la Deuxième Guerre mondiale*, Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Montréal : Université de Montréal.

MACDONALD, J.E.H. (1918). « Art and our Friends in Flandres », *The Rebel*, vol. 11, no 5, février, p.182-186.

PIERSON, Ruth (1977-78). « A Terrible Beauty : The art of Canada at War » *Archivaria*, no 5, hiver 1977-78, p. 208-211.

ROBERTSON, Heather (1977). *A Terrible Beauty: The Art of Canada at War*, Toronto: James Lorimer Publishers.

TIPPETT, Maria (2013). *Art at the service of war. Canada, Art, and the Great War*, Toronto : University of Toronto Press, [1984].

TIPPETT, Maria (1984). *Art at the service of war. Canada, Art, and the Great War*, Toronto : University of Toronto Press.

WODEHOUSE, Robert Francis (1968). *A check list of the war collections of World War I, 1914-1918 and World War II, 1939-1945*, Ottawa : National Gallery of Canada.

A.Y. JACKSON

BUTLIN, Susan (1996). « Landscape as Memorial: AY Jackson and the Landscape of the Western Front, 1917–1918 », *Canadian Military History*, 1996, vol. 5, no 2, p. 62-70.

JACKSON, A. Y. (1954). *AY Jackson Paintings, 1902-1953*, Catalogue d'exposition, Art Gallery of Toronto, octobre-novembre 1953, The National Gallery of Canada, Ottawa, décembre-janvier 1954, The Montreal Museum of Fine Arts, janvier-février 1954, Rous & Mann Press.

JACKSON, A. Y. (1946). « A Record of Total War », *Canadian Art*, vol. 3, no 4, juillet 1946, p.150-55.

JACKSON, A. Y. (1945). « Art Goes to the Armed Forces.», *The Studio*, vol. 129, no 625, avril 1945, p.120.

JACKSON, A. Y. (1926). « War Pictures Again », *Canadian Bookman*, vol. 8, no 11, novembre 1926, p. 340.

JACKSON, A. Y. (1919). « The War Memorials: A Challenge », *The Lamps* (Arts & Letters Club of Toronto), décembre 1919, p. 75-78.

JACKSON, A. Y. et Vincent, MASSEY (1958). *A painter's country: the autobiography of A.Y. Jackson*, Toronto : Clarke and Irwin.

LARSEN, Wayne (2009). *A. Y. JACKSON The Life of a Landscape Painter*, Toronto : Durden Press.

GROUPE DES SEPT

ADELL, Jacqueline (1984). *British First World War Art and The Group of Seven: The Relationship Between the War Art of A.Y. Jackson and Paul Nash and its Influence on the Art of Lawren Harris*, Mémoire, département d'histoire de l'art, Ottawa : Université de Carleton.

BUCHANAN, D. W. (1945). *Canadian Painters from Paul Kane to the Group of Seven*, Oxford/London : Phaidon Press.

DAVIDSON, Margaret (1979). « A new approach to the Group of Seven », *Journal of Canadian Studies*, vol. 4, no 4, novembre 1979, p. 8-17.

HILL, Charles C. (1995). *The Group of Seven: Art for a nation*, Ottawa: McClelland & Stewart.

HOUSSER, F. B. (1926). *A Canadian Art Movement: The Story of the Group of Seven*, Toronto : Macmillan.

KING, Ross (2010). *DEFIANT SPIRITS The Modernist Revolution of the Group of Seven*, Vancouver/Toronto//Berkeley : Douglas & McIntyre.

MELLEN, Peter (1970). *The Group of Seven*, Toronto : McClelland and Stewart.

MURRAY, Joan (1984). *The Best of the Group of Seven*, Edmonton : Hurtig Publishers.

O'BRIAN, John et Peter, WHITE (dir.) (2007). *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montreal : McGill-Queen's Press.

SYMINGTON, Rodney (2013). *Fairley, Barker*, [En ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/barker-fairley/>. Consulté le 5 août 2014.

HISTORIOGRAPHIE CANADIENNE

BROWN, Robert C., et Ramsay, COOK (1974). *Canada, 1896-1921: A nation transformed*, Toronto: McClelland and Stewart.

LOWER, Arthur R.M. (1946). *Colony to Nation, A History of Canada*, Toronto/Londres/New York : Longmans, Green & Company.

MACDONALD, J.E.H. (1919). « The Canadian Spirit in Art », *Statesman*, vol. 1, no 35, mars 1919, p. 6-7.

MORIN, Michel (1979). *Le territoire imaginaire de la culture: L'Amérique du Nord et la culture*, LaSalle, Québec: Hurtubise.

MORTON, W. L. (1972). *The Canadian Identity*, Toronto: University of Toronto Press.

RUSSELL, Peter (dir.) (1966). *Nationalism in Canada*. Toronto : McGraw-Hill.

THOMSON, Denise (1995-1996). « National Sorrow, National Pride : Commemoration of War in Canada, 1918-1945 », *Journal of Canadian Studies*, vol. 30, no 4, hiver 1995-1996, p. 5-25.

VANCE, Jonathan F. (2012). *Maple Leaf Empire: Canada, Britain, and Two World Wars*, Oxford : Oxford University Press.

VANCE, Jonathan F. (2009). *A history of Canadian culture*, Don Mills : Oxford University Press.

WILDEN, Anthony (1979). *Le Canada imaginaire*, Québec: Presses Coméditex.

LE MYTHE ET LA MEMOIRE

BENETON, Philippe (1971). « La génération de 1912-1914 : image, mythe et réalité ? » [En ligne], *Revue française de science politique*, no 5, p. 981-1009. web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1971_num_21_5_393325. Consulté le 11 août 2014.

DAWN, Leslie (2011). *National visions, national blindness: Canadian art and identities in the 1920s*, Vancouver : UBC Press.

DJEBABLA, Mourad (2002). *La mémoire institutionnelle canadienne et la mémoire collective québécoise de la Grande Guerre, 1919-1998 : une approche antagoniste de l'histoire placée au service d'un discours national et identitaire*, mémoire de maîtrise, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, UQÀM, Montréal.

FORTY, Adrian et Susanne KÜCHLER (dir.) (1999). *The Art of Forgetting*, Oxford/New York : Berg.

FRANCIS, Daniel (1997). *National Dreams: Myth, Memory and Canadian History*. Vancouver: Arsenal Pulp.

GRANT, Shelagh (1988). « Symbols and myths: images of canoe and north », *Canexus: the canoe in Canadian culture*, James Raffan et Bert Horwood (ed.), Toronto: Betelgeuse Books, p. 5-25.

HULAN, Renée (2002). *Northern experience and the myths of Canadian culture*, Montreal : McGill-Queen's Press.

HYNES, Samuel (1992). *A WAR IMAGINED The First World War and English Culture*, Londres : Pimlico, [1990].

LOWENTHAL, David (1993). « Memory and Oblivion », *Museum Management and Curatorship*, vol. 12, 171-182.

ROBERTSON, Kirsty (2001). *We Stand on Guard For Thee: Protecting Myths of Nation in "Canvas of War"*, mémoire de maîtrise, département des arts, Kingston: Queen's University.

WHITEHEAD, Anne (2009). *Memory*, New York : Routledge, [2008].

WINTER, Jay (2008). *Sites of Mourning : The Great War in European Cultural History*, Cambridge : University of Cambridge Press, [1995].

WINTER, Jay (2006). *Remembering War, The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, Yale University Press.

NATIONALISME

ANDERSON, Benedict (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New York: Verso. [1986].

BHABHA, Homi (ed.) (2006). *Nation and Narration*, London/New York : Routledge, [1990].

GELLNER, Ernest (1983). *Nations and Nationalism*, Ithaca/London : Cornell University Press.

HOBBSBAWM, E. J. (1997). *Nations and nationalism since 1780, Programme, myth, reality*, Cambridge : Cambridge University Press, [1990].

RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris : Éditions du seuil.

PAUL NASH

DOHERTY, Charles Edouard (1989). *Nash, Nevinson and Roberts at war. A catalogue raisonne of First World War paintings, drawings and prints by Paul Nash, C. R. W. Nevinson and William Roberts*, thèse de doctorat, département d'histoire de l'art, Madison : Univeristé du Wisconsin.

EATES, Margot (1973). *Paul Nash: the master of the image, 1889-1946*, Londres : J. Murray.

KING, James (1987). *Interior Landscapes: A Life of Paul Nash*, Londres : Weidenfeld and Nicolson.

MALVERN, Sue (1986). « 'War as it is' : the art of Muirhead Bone, C.R.W. Nevinson and Paul Nash, 1916-1917, *Art History*, vol. 9, no 4, décembre 1986, p. 498-510.

RUTHERSTON, Albert (ed.) (1923). *Contemporary British Artists : Paul Nash*, Londres : Ernest Benn.

PAYSAGE

ANDREW, Malcolm (1999). *Landscape and Western art*, New York: Oxford University Press.

APPLETON, Jay (1996). *The experience of landscape*. Londres : Wiley.

BERMINGHAM, Ann. (1989). *Landscape and ideology: The English rustic tradition, 1740-1860*, Berkeley/Los Angeles : University of California Press.

BRUNEAU, Anne-Pascale (1996). « Aux sources du Postimpressionnisme. Les expositions de 1910 et 1912 aux Grafton Galleries de Londres », *Revue de l'Art*, vol 113, no 1, p. 7-18.

CAUQUELIN, Anne (2004). *L'invention du paysage*, Paris : PUF.

COSGROVE, Denis (1984). *Social formation and symbolic landscape*, London : Croom Helm.

DANIELS, Stephen (1993). *Fields of vision: Landscape imagery and national identity in England and the United States*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

DELUE, Rachel et James, ELKINS (dir.). *Landscape theory*, New York/London : Routledge.

MCKAY, Marylin J. (2011). *Picturing the Land Narrating Territories in Canadian Landscape Art, 1500-1950*. Montreal/Kingston/London/Ithaca : McGill-Queen's University Press.

MITCHELL, Thomas W. (dir.) (2002). *Landscape and Power*, Chicago : University of Chicago Press.

NASGAARD, Roald (1984). *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*, Toronto: University of Toronto Press.

RUSKIN, John (1914). *Les peintres modernes, Le paysage*, Paris : Laurens.

SCHAMA, Simon. (1999). *Le paysage et la mémoire*, traduction de Josée Kamoun, Paris : Seuil, [1995].

- « The evolution of Canadian landscape/Le paysage canadien en évolution », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes* (1991), no 4, automne, Toronto : University of Toronto Press.

VERSCHAFFEL, Bart (2012). « The World of the Landscape », *CLCWEB Comparative Literature and Culture*, vol. 14, no 3, septembre, p. 2-9.

WOOD, Susan Joan (1988). *The Land in Canadian Prose 1840-1945*, Ottawa : Carleton University Press.

PEINTURE CANADIENNE

BORDO, Jonathan (1992). « Jack Pine-wilderness sublime or the erasure of the aboriginal presence from the landscape », *Journal of Canadian Studies*, vol. 27, no 4, p. 98-128.

BROWN, Eric (1917). « Landscape art in Canada, Art of the British Empire overseas », *Studio*, numéro spécial, p. 3-8.

BROWN, Thomas C. (2013). *Canadian National Exhibition*, [En ligne] <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadian-national-exhibition-emc/>. Consulté le 9 septembre 2014.

BUCHANAN, D. W. (1940). « Variations in Canadian Landscape Painting », *University of Toronto Quarterly*, vol. 10, no 1, p. 39-45.

COOK, Ramsay (1974). « Landscape painting and national sentiment in Canada », *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol.1, no 2, p. 263-283.

DOUGLAS, Cole (1980). « The History of Art in Canada », *Acadiensis*, vol 10, no 1, automne 1980, p. 171-77.

FAIRLEY, Barker (1939). « Canadian Art: Man vs. Landscape », *Canadian Forum*, vol. 19, no 227, p. 284-86.

GRANASTEIN, J.L. (2013). *Canadian Forum*, [En ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadian-forum/>. Consulté le 7 septembre 2014.

HUBBARD, Robert Hamilton (1973). *Canadian landscape painting, 1670-1930: the artist and the land*, Elvehjem Art Center, Madison: University of Wisconsin Press.

HUBBARD, Robert Hamilton (1963). *L'évolution de l'art au Canada*, Galerie Nationale, Ottawa: Imprimeur de la Reine.

LORD, Barry (1974). *The history of painting in Canada - toward a people's art*, Toronto : NC Press.

MURRAY, Joan (2001). *The birth of the modern : post-impressionism in Canadian art, c. 1900-1920/La naissance de la modernité : le postimpressionisme au Canada d'environ 1900 à 1920*, Oshawa : The Robert McLaughlin Gallery.

PETERS, Erick J. (2013). *Hewton Randolph Stanley*, [En ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/randolph-hewton/>. Consulté le 18 janvier 2014.

REID, Dennis (1979). *'Our Own Country Canda' Being an Account of the National Aspirations of the Principal Landscape Artists in Montreal and Toronto 1860-1890*, Ottawa : National Gallery of Canada.

ROBSON, Albert (1932). *Canadian landscape painters*, Toronto : Ryerson Press.

ROY, Georges Ross (1961). *Le sentiment de la nature dans la poésie canadienne anglaise: 1867-1918*, Paris : AG Nizet.

TOOBY, Michael (1991). *The True north: Canadian landscape painting, 1896-1939*, London : Lund Humphries Publisher.

TRÉPANIÉ, Esther (1998). *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec : Éditions Nota bene.

VIGNEAULT, Louise (2011). *Espace artistique et modèle pionnier, Tom Thompson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Éditions Hurtubise.

VIGNEAULT, Louise (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec Borduas, Sullivan, Riopelle*, Collection beaux-arts, Montréal : Hurtubise.

PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

ANCIEN COMBATTANT CANADA (2014). *Mémoriaux outre-mer Mémorial canadien à St-Julien*, [En ligne], <http://www.veterans.gc.ca/fra/remembrance/memorials/overseas/first-world-war/belgium/stjulien>. Consulté le 1 août 2014.

BEATTY, Jack (2012). *The Lost History of 1914, Reconsidering World War I*, New York : Walker Publishing.

BECKETT, Ian F.W. (2007). *The GREAT WAR*, Oxon/New York: Routledge, [2001].

BROWN, Robert Craig et MACKENZIE, David Clark (ed.) (2005). *Canada and the First World War: Essays in Honour of Robert Craig Brown*, Toronto : University of Toronto Press.

BULL, Stephen (2010). *TRENCH A history of trench warfare on the western front*, Oxford : Osprey Publishing.

EKINS, Ashley (2010). *1918. Year of Victory : The End of the of the Great War and the Shaping of History*, Auckland : Exisle Publishing.

FUSSELL, Paul (2013). *The Great War and Modern Memory*, New York : Oxford University Press.

GRANATSTIEN, J.L. et Morton DESMOND (2003). *Canada and the Two World Wars*, Toronto : Key Porter Books.

LEED, Eric (1981). *No Man's Land: Combat and Identity in World War 1*, Cambridge : CUP Archive.

LLOYD, Alan (1975). *The War in the Trenches*, Londres : Hart-Davis MacGibbon.

MARTIN, Jean (2014). « Le Canada et la France dans la Première Guerre mondiale », *Le Centenaire*, [en ligne], 14 février, <http://centenaire.org/fr/dans-le-monde/amerique/canada/le-canada-et-la-france-dans-la-premiere-guerre-mondiale>. Consulté le 20 avril 2014.

RICHARDSON, Gus et READ, Daphne (1978). *The Great War and Canadian Society: an oral history*, Toronto : New Hogtown Press.

SOUTOU, Georges-Henri (2007). *L'Europe de 1815 à nos jours*, Paris : PUF.

VANCE, Jonathan (2011). *Death So Noble: Memory, Meaning, and the First World War*, Vancouver : UBC Press.

WINTER, Jay et Antoine PROST (2004). *Penser la Grande Guerre – un essai d'historiographie*, Paris : Éditions du Seuil.

YOUNG, Alan (1989). « 'We throw the torch' : Canadian Memorials of the Great War and the Mythology of Heroic Sacrifice », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 24, no 4, hiver 1989-90, p. 5-28.

Université de Montréal

ANNEXE DES FIGURES

Par

Camille Jourdain

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

Septembre, 2014

© Camille Jourdain 2014

Illustration retirée

Figure 1 : Anonyme, *Opposite Passchendaele landscape with water-filled shell-holes*, IWM collection, Alan LLOYD (1975). *The War in the Trenches*, Londres : Hart-Davis MacGibbon, p. 162.

Illustration retirée

Figure 2 : Anonyme, *The Ancre Valley*, novembre 1916, IWM collection, Alan LLOYD (1975). *The war in the trenches*, Londres : Hart-Davis MacGibbon, p. 122-23.

Illustration retirée

Figure 3 : Anonyme, *Men of Lancashire Fusiliers carry duckboards over the morass of the battlefield near Pilckem*, 10 octobre 1917, IWM collection Q6049, Stephen BULL (2010). *TRENCH A History of Trench Warfare on the Western Front*, Oxford : Osprey Publishing, p. 62.

Illustration retirée

Figure 4 : Anonyme, *Untitled*, N.D. IWM collection, Q47997, Stephen BULL (2010). *TRENCH A History of Trench Warfare on the Western Front*, Oxford : Osprey Publishing, p. 50.

Illustration retirée

Figure 5 : Australian Official Photographer, décembre 1916, Australian First World War official exchange collection, Londres : IWM.

Illustration retirée

Figure 6 : Anonyme, *Night sky, Western Front*, 1918, Alan LLOYD (1975). *The War in the Trenches*, Londres : Hart-Davis MacGibbon, Imperial War Museum, p. 38-39.

Illustration retirée

Figure 7 : Michael St. Maur Sheil, *Somme – Newfoundland Memorial Park*, N.D.
Source : http://www.westernfrontphotography.com/main.php?g2_itemId=4009. Consulté le 12 septembre 2014.



Figure 8 : A.Y. Jackson, *Canal du Loing near Episy*, 1909, huile sur toile, 64.6 x 69.5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Figure 9 : A.Y. Jackson, *Sweetsburg, Quebec*, 1910, huile sur toile, 54 x 64.1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Figure 10 : A.Y. Jackson, *The Edge of The Maple Wood*, 1910, huile sur toile, 54.6 x 65.4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Illustration retirée

Figure 11 : *You said you would go when you were needed. You are needed NOW!*, 1915, lithographie, 71 x 53 cm, Toronto : Central Recruiting Committee, No. 2 Military Division. Source : *WORLD WAR 1 PROPAGANDA POSTERS* (2011), « Canadian WW1 Propanganda Posters », [En ligne], <http://www.ww1propaganda.com/ww1-poster/you-said-you-would-go-when-you-were-needed-you-are-needed-now>. Consulté le 1 septembre 2014.

Illustration retirée

Figure 12: *This is Your Flag It Stands for Liberty – Fight For It Join the 207 Overseas Battalion*, 1914-1918, 104 x 68.7 cm, affiche de recrutement en temps de guerre, Ottawa : Musée canadien de la guerre. Source : « le Canada et la Première Guerre mondiale », [En ligne], <http://www.warmuseum.ca/cwm/exhibitions/guerre/photos/2800/19820376-008.jpg>. Consulté le 15 septembre 2014.

A.Y. JACKSON, LA SÉRIE DE 1917 : QUE PEINDRE ?



Figure 13 A.Y. Jackson, *Wytschaete Ridge from Kemmel - Vierstraat Road*, 1917, huile sur toile, 86.8 x 112 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum. Ottawa.



Figure 14 : A.Y. Jackson, *Mont des Cats*, 1917, croquis, dessin au crayon de couleur sur papier, 22.2 x 28.6cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



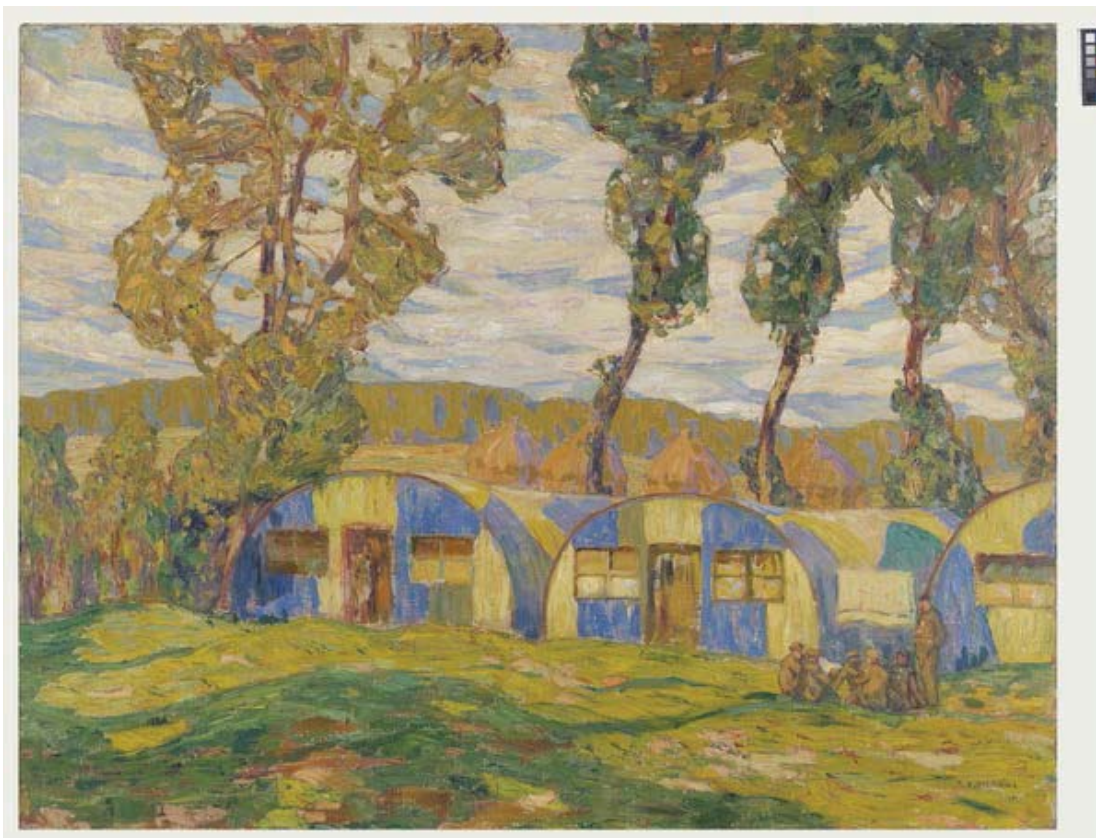
Figure 15 : A.Y. Jackson, *Sketch for Mont des Cats*, 1917-1918, dessin au plomb sur papier, 11.9 x 20.4 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 16 : A.Y. Jackson, *Vimy Ridge from Souchez Valley*, 1917, étude, huile sur panneau de bois, 21.5 x 26.9 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 17 : A.Y. Jackson, *Vimy Ridge from Souchez Valley*, 1917, huile sur bois, 21.7 x 26.8 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



08

Figure 18 : A.Y. Jackson, *Camouflaged Huts, Villers-au-Bois*, 1917, huile sur toile, 87.5 x 112.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 19 : A.Y. Jackson, *Camp near Saint-Eloy*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.7 x 27.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 20 : A.Y. Jackson, *Canada Camp, Camplain L'Abbe*, 1917, croquis, huile sur bois, 21.7 x 26.8 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 21 : A.Y. Jackson, *Poperinghe*, 1917, huile sur toile, 63.5 x 76.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 22 : A.Y. Jackson, *The Kemmel- Vierstraat Road*, 1917, huile sur toile, 63.25 x 76.25 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 23 : A.Y. Jackson, *'A' Camp, Ypres Salient*, 1917, croquis, dessin au crayons de couleur sur papier, 22.5 x 28.6 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

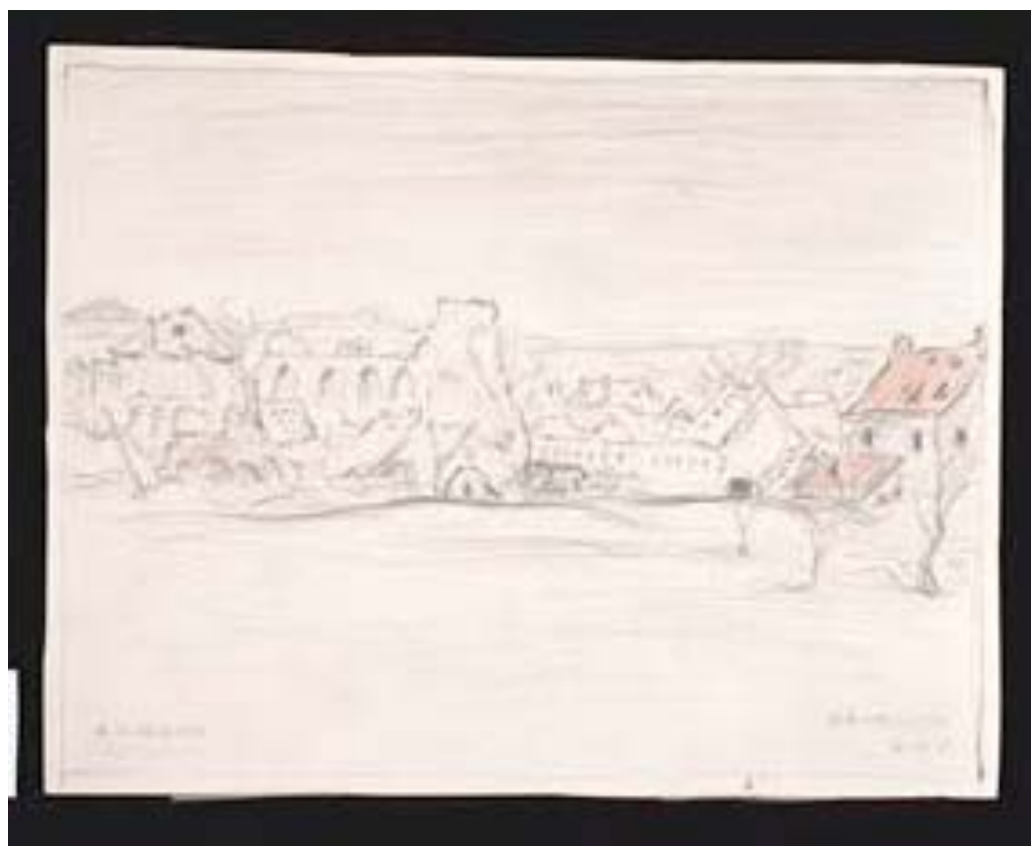


Figure 24 : A.Y. Jackson, *Aix-Noulette*, 1917, croquis, dessin au plomb et crayons de couleur sur papier, 22.7 x 29.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 25 : A.Y. Jackson, *Hersin*, 1917, croquis, dessin au plomb et crayon de couleur sur papier, 22.3 x 28.6 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

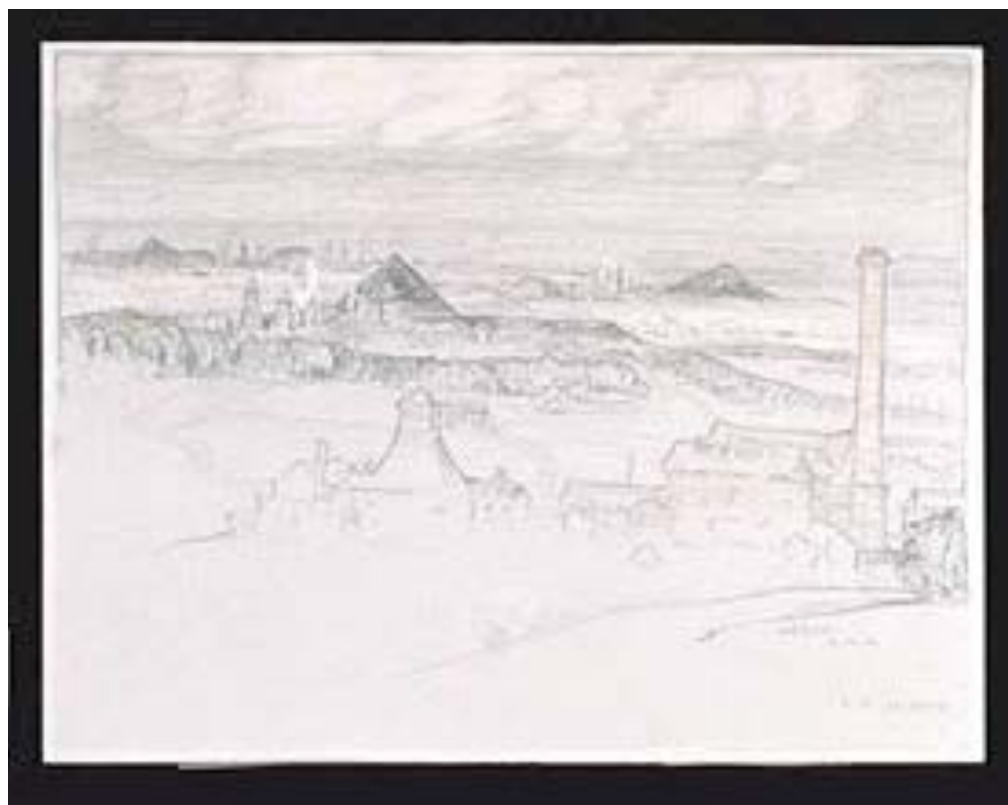


Figure 26 : A.Y. Jackson, *Hersin*, 1917, croquis, dessin au plomb et crayons de couleur sur papier, 20.6 x 26.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 27 : A.Y. Jackson, *The Mill, Vlamertinghe*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.4 x 26.9 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 28 : A.Y. Jackson, *Vlamertinghe*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.7 x 26.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 29 : A.Y. Jackson, *Valley Between St. Eloi and Neuville St. Vaast*, 1917, huile sur bois, 21.8 x 26.8 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 30 : A.Y. Jackson, *Ypres*, 1917, huile sur carton collé, 21.6 x 26.8 cm, Musée des beaux-arts du Canada. Ottawa.



Figure 31 : A.Y. Jackson, *Mont des Cats*, 1917, huile sur toile, 86.7 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

Illustration retirée

Figure 32 : Anonyme, *Abatis*, 1918, photographie, IWM Collection, Stephen BULL (2010). *TRENCH A History of Trench Warfare on the Western Front*, Oxford : Osprey Publishing, p. 53.



Figure 33 : A.Y. Jackson, *Automne in Picardy*, 1912, huile sur bois, 21.2 x 27.0 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Figure 34 : A.Y. Jackson, *Near Poperinghe*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.4 x 27 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 35 : A.Y. Jackson, *Sketch for Ablain Saint-Nazaire (C)*, 1917, 11.8 x 20.4 cm, graphite et crayons de couleur sur papier, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 36 : A.Y. Jackson, *Near Shrapnel Corner*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.6 x 26.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 37 : A.Y. Jackson, *Old Dugouts Between Kemmel and Vierstraat*, 1917, croquis, dessin au plomb sur papier, 18.3 x 25.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 38 : A.Y. Jackson, *Ypres*, 1917, huile sur panneau de bois, 21.7 x 26.9 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 39 : A.Y. Jackson, Sketch for *Houses of Ypres*, 1917, graphite et crayons de couleur sur papier, 18.2 x 25.4 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 40 : A.Y. Jackson, *Houses of Ypres*, 1917, huile sur toile, 63.8 x 76.8 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

PAUL NASH, YPRES SALIENT, 1917

Illustration retirée

Figure 41 : Paul Nash, *Aerial reconnaissance*, 1917, crayon et aquarelle sur papier, 22.3 x 28.0 cm, collection privée.

Illustration retirée

Figure 42 : Paul Nash, *Belgian Landscape*, 1917, craie, encre et aquarelle sur papier, 20.3 x 25.4 cm, localisation inconnue.

Illustration retirée

Figure 43 : Paul Nash, *Chaos Decoratif*, 1917, encre, crayon et aquarelle, sur papier, 25.4 x 20.0 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester.

Illustration retirée

Figure 44 : Paul Nash, *Desolate Landscape, Ypres Salient*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 19.7 x 26.0 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester.

Illustration retirée

Figure 45 : Paul Nash, *Leaving the trenches*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 20.3 x 25.4 cm, collection privée.

Illustration retirée

Figure 46 : Paul Nash, *Raid, Preliminary bombardment*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 21.6 x 28.0 cm, collection privée.

Illustration retirée

Figure 47 : Paul Nash, *Ruin, Vormezeele*, 1917, encre, craie et aquarelle, 19.1 x 25.4 cm, Carlisle Museum and Art Gallery, Carlisle.

Illustration retirée

Figure 48 : Paul Nash, *The Gateway, Vormezeele*, 1917, crayon et aquarelle sur papier, 27.3 x 19.7 cm, Collection privée.

Illustration retirée

Figure 49 : Paul Nash, *The Pool, Ypres Salient*, 1917, aquarelle, 10.8 x 20.6 cm, Victoria and Albert Museum, Londres.

Illustration retirée

Figure 50 : Paul Nash, *The Ridge, Wytschaete*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 25.1 x 20.3 cm, Collection privée.

Illustration retirée

Figure 51 : Paul Nash, *The Salient*, 1917, aquarelle et encre sur papier, 25.4 x 20.3 cm, localisation inconnue.

Illustration retirée

Figure 52 : Paul Nash, *The Very Light*, 1917, encre, crayon et aquarelle, 18.4 x 24.1cm, Collection privée.

Illustration retirée

Figure 53 : Paul Nash, *The Tents*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 19.7 x 26.0 cm, Collection privée.

Illustration retirée

Figure 54 : Paul Nash, *Trench Landscape, St. Eloi*, 1917, encre, craie et aquarelle sur papier, 21.0 x 22.4 cm, Hamilton Art Gallery, Ontario.

THE VOID OF WAR, LECEISTER GALLERIES, 1918

Comme l'exposition originale *The Void of War* contient 56 œuvres, nous avons sélectionné celles qui nous apparaissent comme les plus pertinentes afin de montrer l'influence de Nash sur Jackson. Pour le catalogue complet des œuvres de guerre de Nash, veuillez consulter :

DOHERTY, Charles Edouard (1989). *Nash, Nevinson and Roberts at war. A catalogue raisonné of First World War paintings, drawings and prints by Paul Nash, C. R. W. Nevinson and William Roberts*, thèse de doctorat, Madison : Univeristé du Wisconsin.

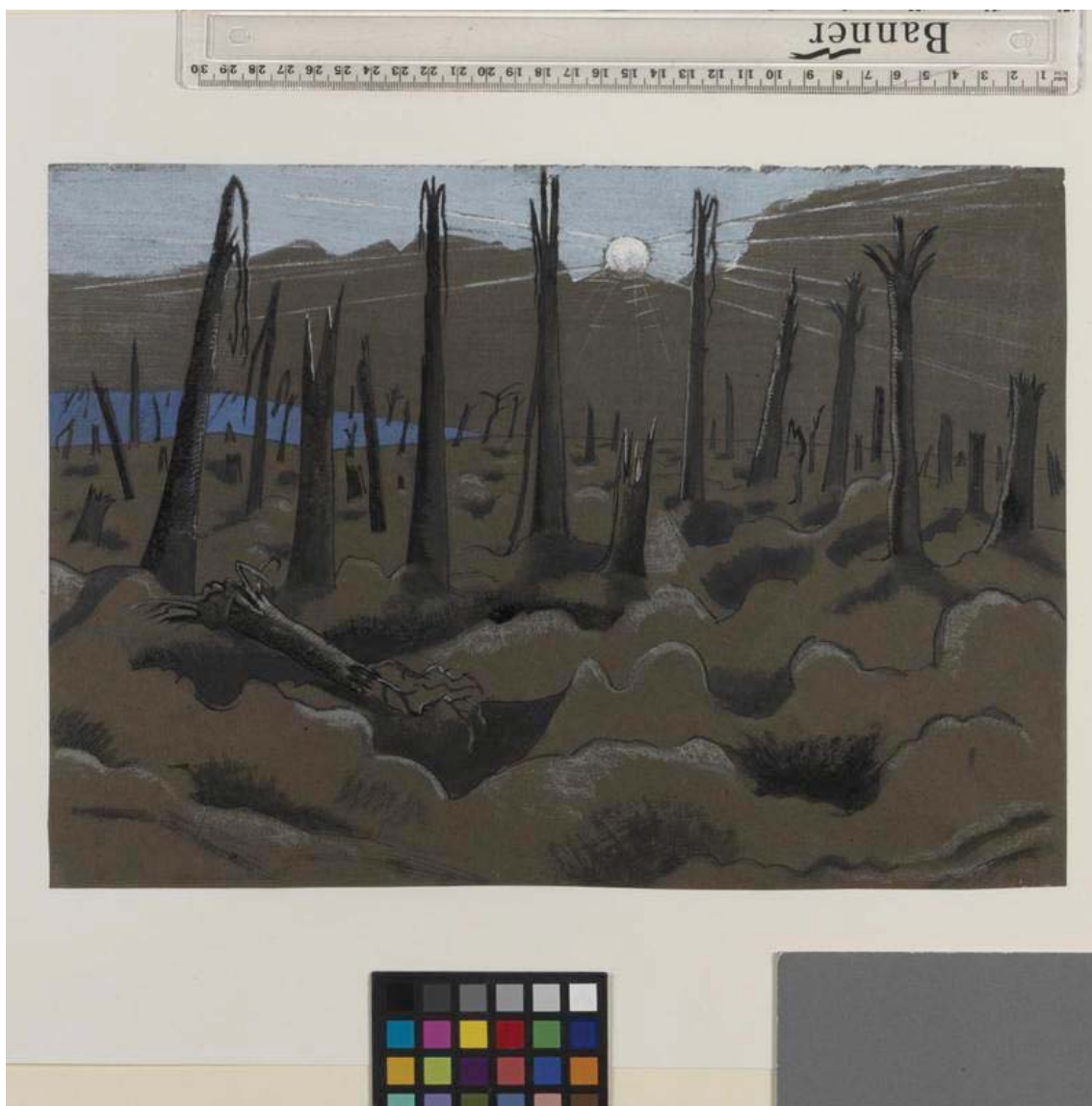


Figure 55 : Paul Nash, *Sunrise, Inverness Copse*, 1918, encre, craie et aquarelle sur papier, 46.8 x 61.0 cm, Imperial War Museum, Londres.



Figure 56 : Paul Nash, *Dunbarton Lakes*, 1917-1918, dessin sur papier collé sur carton, 25.7 x 35.5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Illustration retirée

Figure 57 : Paul Nash, *Passchendaele*, 1918, huile sur toile, 45.7 x 50.8 cm, Manchester City Art Galleries Manchester.

Illustration retirée

Figure 58 : Paul Nash, 1918, *The Field of Passchendaele*, crayon, craie, aquarelle et encre sur papier, 25.6 x 35.2 cm, Manchester City Art Galleries, Manchester.

Illustration retirée

Figure 59 : Paul Nash, *Dawn : Sanctuary Wood*, 1917-1918, encre, aquarelle et craie sur papier, 25.4 x 36.2 cm, Grundy Art Gallery, Blackpool.



Figure 60 : Paul Nash, *Rain Lake Zillebeke*, 1918, lithographie, 47 x 61 cm, Imperial War Museum, Londres.

Illustration retirée

Figure 61 : Paul Nash, *Night Bombardment*, 1917-1918, crayon, craie et aquarelle, localisation inconnue.



Figure 62 : Paul Nash, *The landscape, Hill 60*, 1918, crayon, encre et aquarelle sur papier, 64.8 x 73.8 cm, Imperial War Museum, Londres.



Figure 63 : Paul Nash, *Mine Crater, Hill 60*, 1918, lithographie, 38.5 x 47.0 cm, Government Art Collection, Londres.



Figure 64 : Paul Nash, *The Field of Passchendaele*, 1918, craie et aquarelle sur papier, 26 x 35.5 cm, Imperial War Museum, Londres.

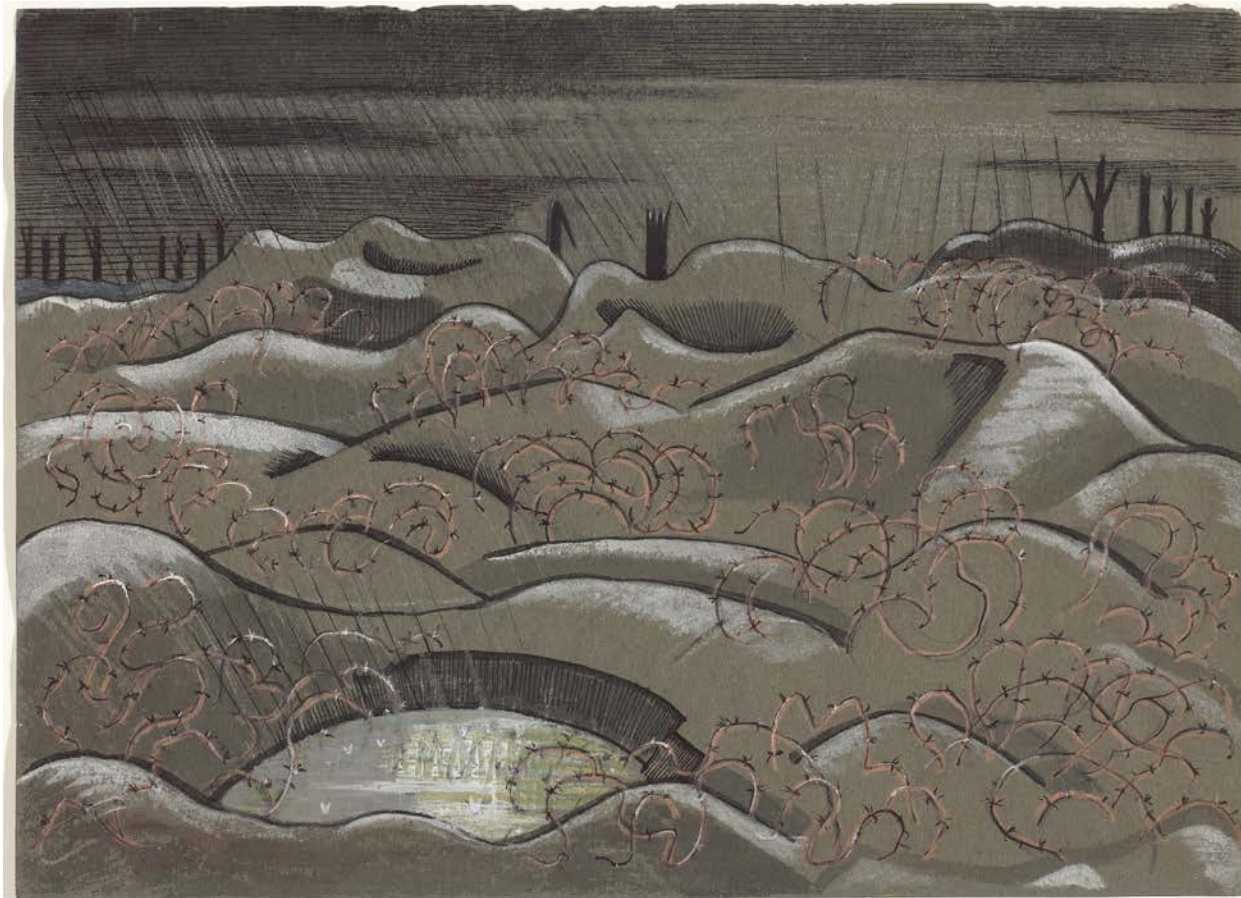


Figure 65 : Paul Nash, *Landscape Year Of Our Lord*, 1917, 1918, encre, craie et aquarelle sur papier, 26.7 x 36. 2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Illustration retirée

Figure 66 : Paul Nash, *Obstacle*, 1917-18, encre, craie et aquarelle sur papier, 25.4 x 35.6 cm, localisation inconnue.

Illustration retirée

Figure 67 : Paul Nash, *Very Lights, Flanders*, 1918, encre et aquarelle, 23.5 x 29.2 cm, localisation inconnue.



Figure 68 : Paul Nash, *We Are Making A New World*, 1918, huile sur toile, 71.1 x 91.4 cm, Imperial War Museum, Londres.



Figure 69 : Paul Nash, *The Ypres Salient at Night*, 1918, huile sur toile, 71.4 x 92.0 cm, Imperial War Museum, Londres.

Illustration retirée

Figure 70 : Paul Nash, *Noon, Shelling the Duckboards*, 1917-18, encre, craie et aquarelle sur papier, 25.4 x 35.6 cm, localisation inconnue.



Figure 71 : Paul Nash, *Nightfall : Zillebeke District*, 1917, encre et craie sur papier, 47 x 61.0 cm, Imperial War Museum, Londres.



figure 72 : Paul Nash, *Void*, 1918, huile sur toile, 71.4 x 91.7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

A.Y. JACKSON, LA SÉRIE DE 1918, POST-NASH ET POSTIMPRESSIONNISME



Figure 73 :A.Y. Jackson, *Sketch for Lievin, March, 1918*, 1918, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 74 : A.Y. Jackson, *Lievin, March, 1918*, 1918, huile sur toile, 64 x 76.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 75 : A.Y. Jackson, *Sketch for Lorette Ridge*, (1914-1918), graphite sur papier, 11.8x 25.4 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 76 : A.Y. Jackson, *Lorette Ridge 1918*, 1918, étude, huile sur panneau de bois, 21.4 x 27.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 77 : A.Y. Jackson, *Lorette Ridge*, 1918, huile sur toile, 86.7 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 78 : A.Y. Jackson, *Sketch for Riaumont*, (1914-1919), graphite sur papier, 11.6 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 79 : A.Y. Jackson, *Riaumont*, 1918, huile sur toile, 63.3 x 76.3cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 80 : A.Y. Jackson, *Trenches near Angres*, 1918, huile sur toile, 65.0 x 77.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 81 : A.Y. Jackson, *Gas Attack, Lievin*, 1918, huile sur toile, 63.6 x 77.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

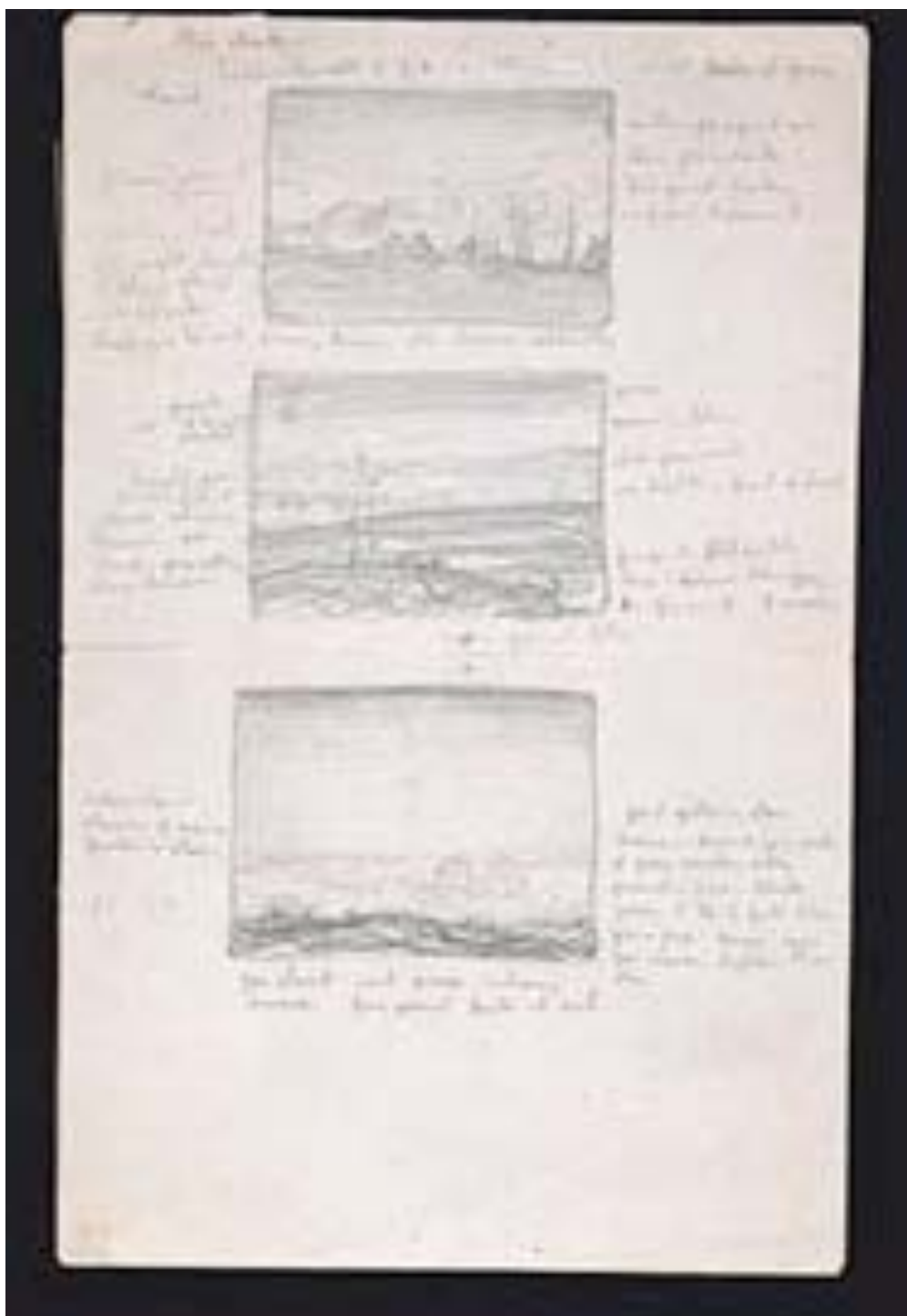


Figure 82 : A.Y. Jackson, *Gas Attack Lievin*, 1917-1918, graphite sur papier, 25.2 x 16.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 83 : A.Y. Jackson, *Sketch for German Concrete Shelter (A)*, 1917-1918, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 84 : A.Y. Jackson, *Sketch for German Concrete Shelter (B)*, 1917-1918, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 85 : A.Y. Jackson, *German Concrete Shelter, Lievin*, 1918, huile sur toile, 63.5 x 76.3 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

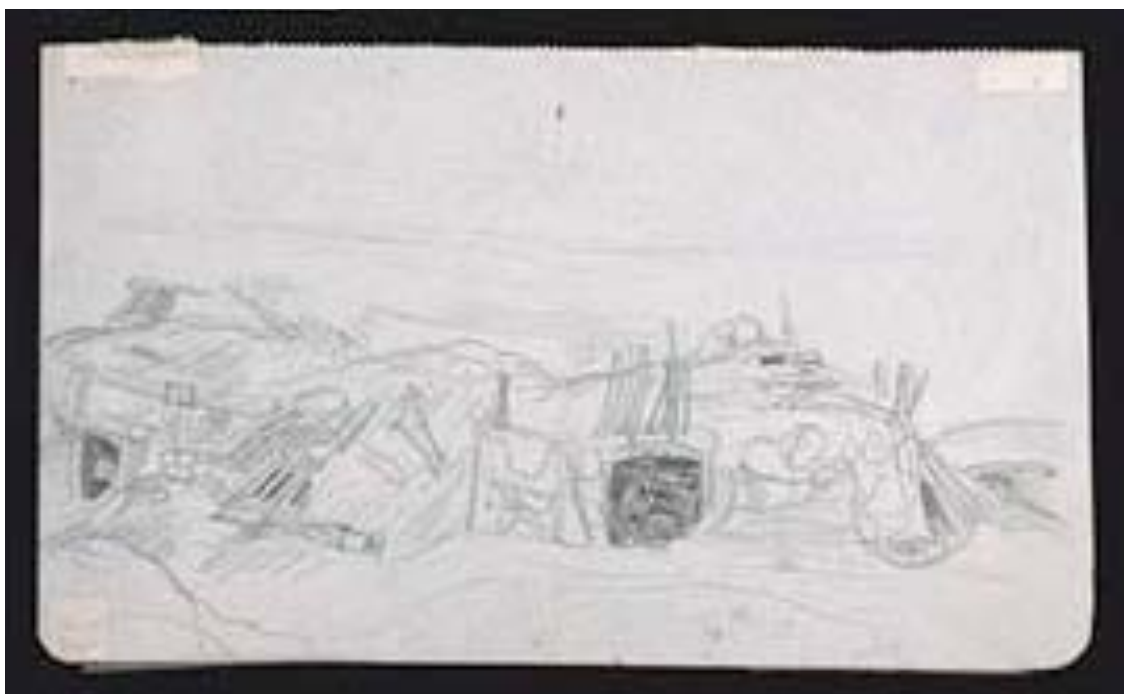


Figure 86 : A.Y. Jackson, *Sketch for Gun-Pits, Lievin (A)*, 1917-1918, graphite sur papier, 11.8 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 87 : A.Y. Jackson, *Sketch for Gun-Pits, Lievin (B)*, (1914-1918), graphite sur papier, 11.8 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 88 : A.Y. Jackson, *Gun-Pits, Lievin*, 1918, huile sur toile, 63.5 x 76.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 89 : A.Y. Jackson, *Sketch for The Green Crassier (A)*, 1918, graphite sur papier, 18.8 x 25.2 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

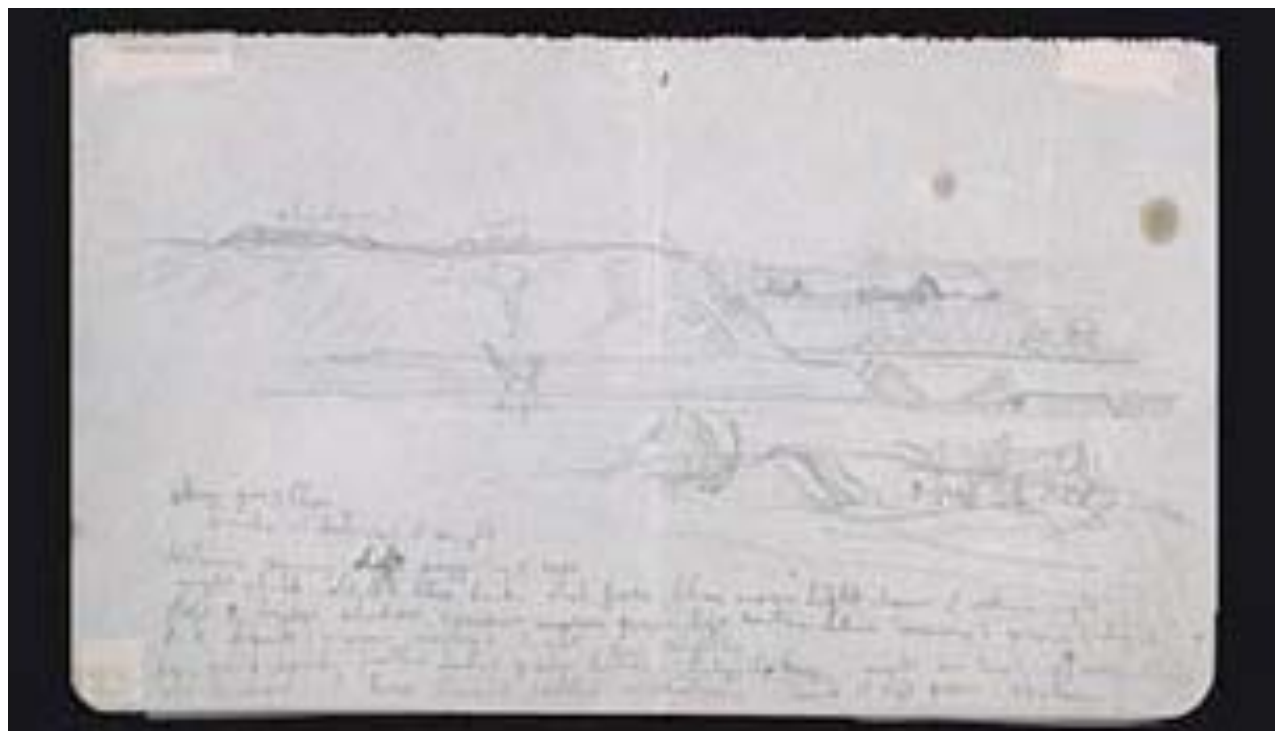


Figure 90 : A.Y. Jackson, *Sketch for The Green Crassier (B)*, (1914-1919), graphite sur papier, 11.9 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

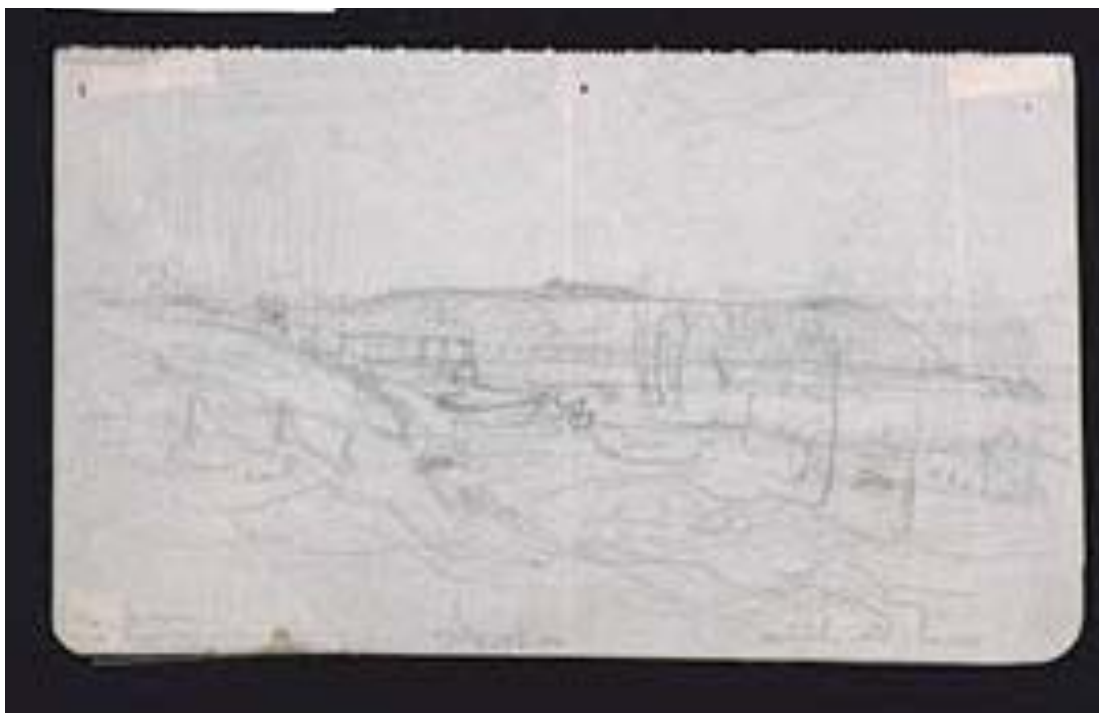


Figure 91 : A.Y. Jackson, *Sketch for The Green Crassier (C)*, 1917-1918, graphite sur papier, 11.9 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 92 : A.Y. Jackson, *The Green Crassier*, 1918, 1918, huile sur bois, 86.7 x 112 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 93 : A.Y. Jackson, *A Copse Evening*, 1917-1918, plomb sur papier, 11.8 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 94 : A.Y. Jackson, *A Copse Evening*, 1918, huile sur toile, 86.9 x 112.2 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 95 : A.Y. Jackson, *Angres, 1918 (mars)*, huile sur toile, 86.8 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 96 : A.Y. Jackson, *Vimy Ridge from Souchez Valley*, 1918, huile sur toile, 86.6 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 97 : A.Y. Jackson, *Cité Jeanne d'arc*, 1917-1918, esquisse, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 98 : A.Y. Jackson, *Cité Jeanne d'arc Hill 70 in the distance*, 1918, huile sur toile, 86.7 x 112.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 99 : A.Y. Jackson, *Sketch for Ablain Saint-Nazaire (A)*, 1917-1918, 18.3 x 10.4 cm, graphite et crayons de couleur sur papier, Beaverbrook Collection of War Art Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 100 : A.Y. Jackson, *Ablain St.Nazaire*, 30 septembre 1917, esquisse, graphite et crayons de couleur sur papier, 22.8 x 29.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 101 : A.Y. Jackson, *Ablain Saint-Nazaire (I)*, 1918, huile sur bois, 21.7 x 26.7 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 102 : A.Y. Jackson, *Ablain Saint-Nazaire (II)*, 1918, huile sur panneau de bois, 21.3 x 27.2 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 103 : A.Y. Jackson, *Church at Lievin, Moonlight*, (1914-1918), esquisse, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 104 : A.Y. Jackson, *Lievin Church, Daylight*, 1918, esquisse, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 105: A.Y. Jackson, *Church at Lievin, Moonlight*, 1918, huile sur toile, 64 x 76.5 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

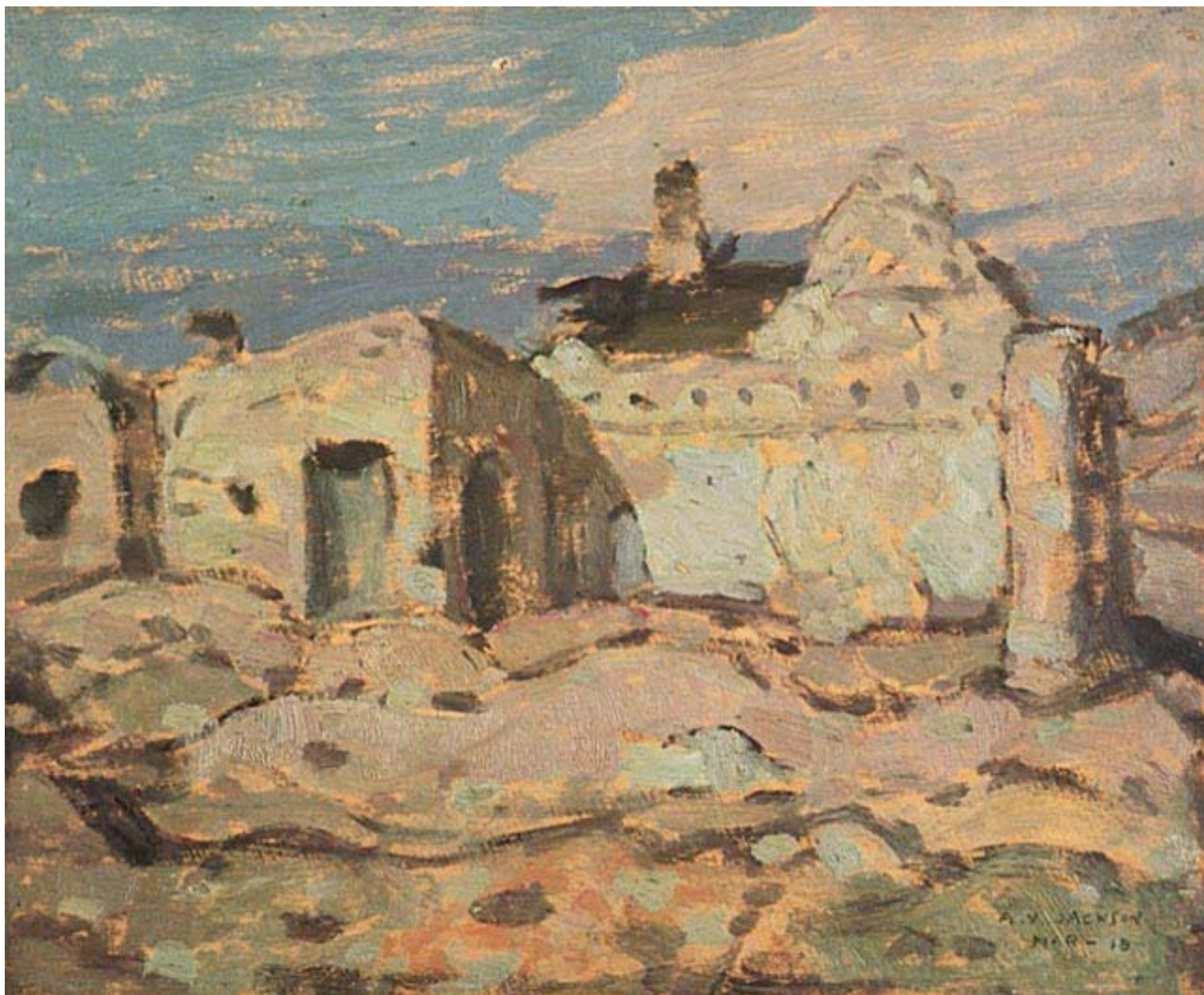


Figure 106 : A.Y. Jackson, *Mess des officiers, Ablain Saint-Nazaire*, 1918, huile sur bois, 21.9 x 26.9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Figure 107 : A.Y. Jackson, Sketch for *Screened Road A*, 1918, graphite sur papier, 11.7 x 20.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

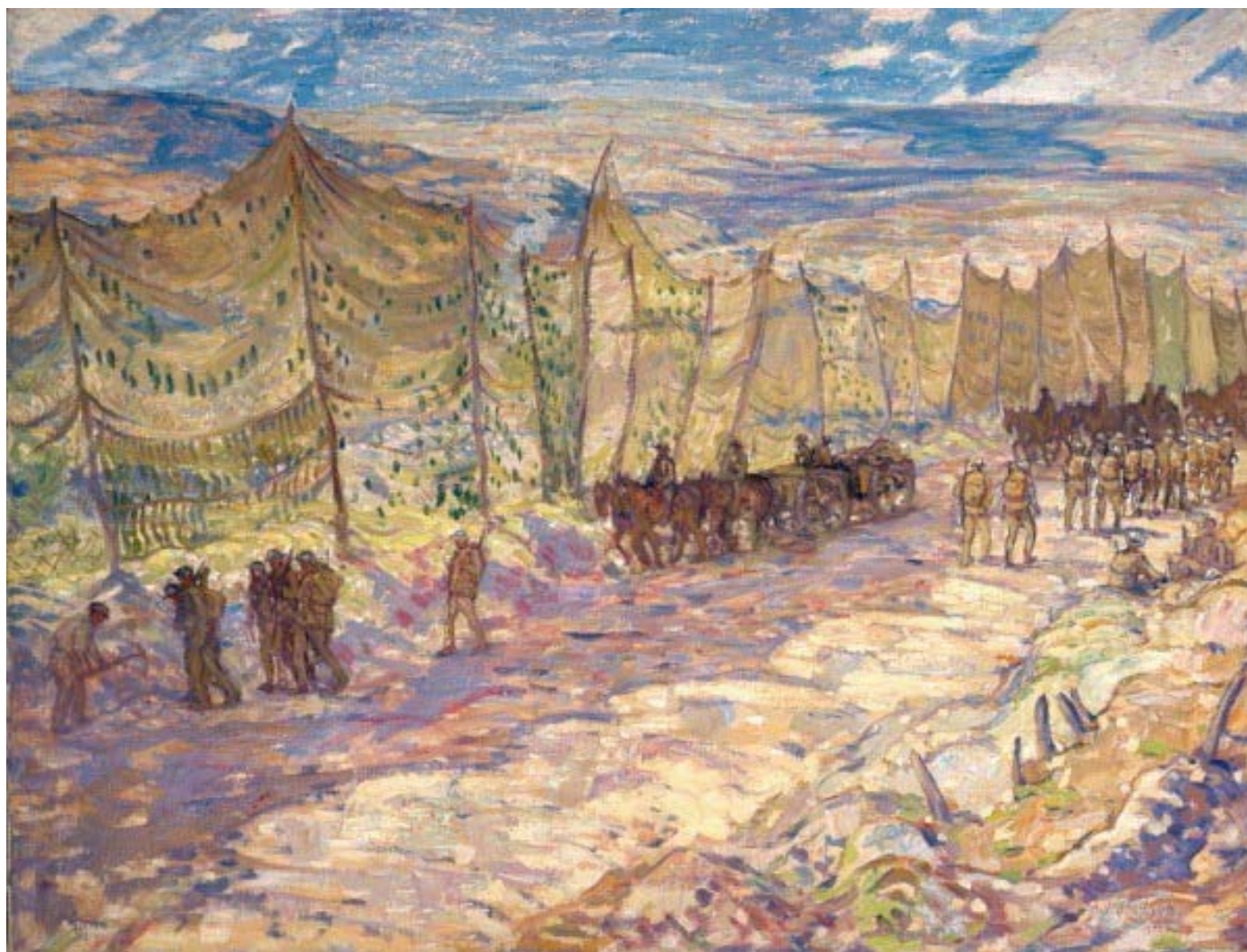


Figure 108 : A.Y. Jackson, *Screened Road A* (inachevée), 1918, huile sur toile, 86.7 x 112.1 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 109 : A.Y. Jackson, *Springtime in Picardy*, 1919, huile sur toile, 65.1 x 77.5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Figure 110. A.T. Jackson, *The Pimple, Evening*, 1917, graphite sur papier, 11.8 x 20.4 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.

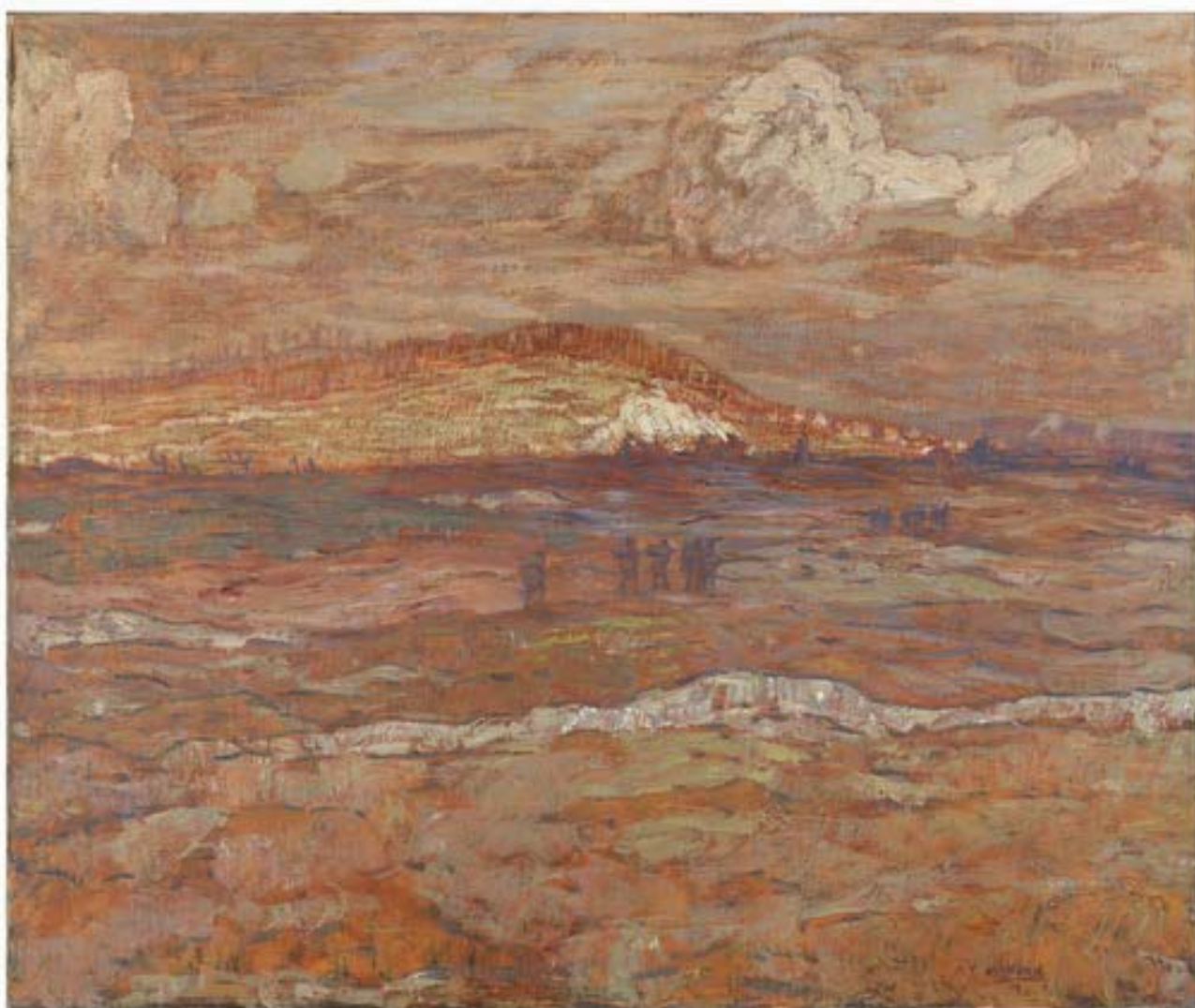


Figure 111 : A.Y. Jackson, *The Pimple, Evening*, 1918, huile sur toile, 63.5 x 76.0 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



figure 112 : Paul Nash, *The Mule Track*, 1918, huile sur toile, 61 x 91.4 cm, Imperial War Museum, Londres.



Figure 113: Paul Nash, *The Menin Road*, 1919, huile sur toile, 216 x 351.5 cm, Imperial War Museum, Londres.



figure 114 : Byam Shaw, *The Flag*, 1918, huile sur toile, 178 x 365 cm, Beaverbrook Collection of War Art, Canadian War Museum, Ottawa.



Figure 115 : Reproduction personnelle, billet de 20 dollars canadien, série « Frontières », numérisé le 18 septembre 2014.

Illustration retirée

Figure 116 : Anonyme, *Le mémorial national du Canada*, Archives ACC,
<http://www.45enord.ca/2013/05/le-canada-investit-pour-la-construction-dun-centre-daccueil-permanent-a-vimy/>. Consulté le 17 septembre 2014.