
WALTER ABELL AU CANADA, 1928-1944

CONTRIBUTION D'UN CRITIQUE D'ART AMÉRICAIN AU DISCOURS CANADIEN EN FAVEUR DE L'INTÉGRATION SOCIALE DE L'ART

Walter Abell, critique d'art d'origine américaine, établi au Canada à partir de 1928, peut être considéré comme l'une des figures importantes de la scène de l'art canadien des années trente et quarante¹. Membre fondateur, en 1935, de la "Maritime Art Association"² et, en 1940, du périodique *Maritime Art*, Walter Abell a, par ce biais, joué un rôle déterminant dans la mise sur pied de *Canadian Art*, première publication pan-canadienne à vocation essentiellement artistique, qui prend la relève de *Maritime Art*, en octobre 1943, et se maintient jusqu'à nos jours³.

Critique d'art favorable à une ouverture aux courants internationaux, Walter Abell propose une esthétique qui valorise la forme plastique et l'expression subjective de l'artiste. Il se fait, également, le promoteur d'un art socialement intégré, basant son discours et sa pratique sur une théorie de l'art et de la culture fondée sur le réformisme démocratique et le progrès social.

Sauf quelques collaborations sporadiques à certaines publications canadiennes et américaines - dont *The Canadian Forum*, *Saturday Night* au Canada, et *The Magazine of Art* aux États-Unis - c'est principalement dans les pages de *Maritime Art*⁴ et de *Canadian Art*⁵ que Walter Abell expose, entre 1940 et 1945⁶, sa pensée esthétique en regard de la situation et du développement des arts au Canada. Les pages qu'il y signe ont un intérêt d'autant plus grand qu'elles rendent compte de son analyse de quelques-unes des problématiques-clés de la période de l'Entre-deux-guerres. De cette analyse se dégagent une série de propositions qui, dans l'ensemble, démontrent la cohérence de l'approche de ce critique et permettent de la situer au confluent des théories de l'art et des grands courants d'idées qui influencent le développement de l'art et de la critique d'art dans le contexte nord-américain de l'époque.

De là, la pertinence de proposer une analyse du discours de Walter Abell qui cherche à dégager les bases théoriques de son programme esthétique et idéologique dans leur rapport de contiguïté avec les grands paradigmes des thèses américaines des années vingt et trente.

Précisons qu'en tentant d'élucider certains rapports de filiation avec des théories américaines, nous ne prétendons pas que la pensée esthétique de Walter Abell s'alimente à cette unique source, ni que le programme qu'il en tire ne propose pas, en beaucoup de cas, une réinterprétation des courants européens. Tout au plus, en privilégiant un tel rapport, pensons-nous cerner un mode de lecture du développement de certaines théories de l'art au Canada qui, à notre connaissance, ont été peu étudiées jusqu'ici.

LA PENSÉE ESTHÉTIQUE DE WALTER ABELL

En 1936, Walter Abell publie chez Scribners' de New York un premier essai d'esthétique intitulé *Representation and Form*, dans lequel il expose des conceptions qui seront réaffirmées, par la suite, dans son appréciation des artistes canadiens.

Critique face à une approche de l'art qui subordonne le jugement esthétique au critère premier du sujet de représentation, et qui en vient ainsi à réduire la démarche artistique à une répétition de formules suivant une série de thèmes établis, Walter Abell se déclare partisan de la "tradition moderne" lancée, selon lui, par Cézanne et Matisse⁷. Ce faisant, il pose le primat de la forme en tant que facteur déterminant du critère de qualité d'une oeuvre d'art. Dans un article sur le peintre canadien Jack Humphrey, il écrit:

An artist [...] must achieve a synthesis between the world to which he responds, the feeling through which he responds, and the materials in which his response is to be embodied. He must bring into the complex realm of creative activity a sensitiveness to all the elements present: a power of reducing them to order and harmony or *what the critic calls "form"*⁸ (les italiques sont de nous).

Selon Abell, en effet, les valeurs plastiques se répartissent en trois catégories: la matière, la forme et l'expression. De ces trois, c'est la forme qui, selon lui, agit comme principe organisateur d'une matière et d'une volonté d'expression, dans la mesure où c'est la forme qui met ces éléments en relation "significative" les uns avec les autres.

La notion de "forme significative"

Traitant de la manière de déterminer la qualité d'une oeuvre d'art, Abell fait appel au concept de "forme significative" ("significant form") qu'il emprunte à l'esthéticien anglais Clive Bell⁹. Son point de vue s'énonce alors comme suit:

... lines, surfaces, light and darks [...] must be brought together into significant design. But the design in this case is not abstract. It incorporates meanings resident in tilted roofs, out-of-the way quiet, trees in air [en référence à un dessin de Jack Humphrey]. And finally it is conditioned by a personality [...] Before the picture can have significant form, all these must melt and fuse, and then emerge in a new and complete pictorial unity¹⁰.

Suivant cette approche, c'est donc la forme qui donne cohérence et sens à l'oeuvre d'art, et ce, quel que soit le sujet représenté. Cependant, et bien que le parfait rendu illusionniste ne soit pas, selon Abell, le but de la création artistique¹¹, le sujet de représentation ne doit pas, pour autant, être éliminé puisque c'est à partir du noeud de relations qui s'établissent entre une forme et un sujet que s'ordonne - par la médiation de l'artiste - le lieu de signification expressive de l'oeuvre d'art. Cette mise en relation d'une forme et d'un sujet de représentation est importante dans la pensée de ce critique. Elle indique bien que si la recherche formelle pose la condition de base d'une qualité esthétique, cette recherche ne saurait, par ailleurs, se détacher de l'objectif de représentation du monde réel. Un article de 1944, intitulé: "Are the modern 'isms' Art?"¹², expose le contenu de sa réflexion sur la question.

Amené à se prononcer sur le cubisme, Walter Abell lui concède volontiers une intégrité artistique qui, le rendant tributaire du développement des sciences modernes, en fait l'une des formes d'art "distinctives du vingtième siècle"¹³. Cependant, tout en admettant que le cubisme soit l'une des trames de la "grande tradition moderne" qui s'élabore et à laquelle il souscrit sur une base de principe, Abell se refuse à lui accorder un statut pleinement "significatif" et, de ce fait, conclut qu'il ne satisfait pas pleinement aux exigences du monde moderne: "Cubist design [...] can suggest meanings only in a vague, indefinite way. If the artist wishes to emphasize and clarify his meaning-dimensions, he must introduce more definite elements of subject-matter"¹⁴. Abell tire des conclusions similaires à l'égard de

l'ensemble des mouvements qui privilégient l'abstraction:

Each is an appropriately modern form of art with some specific type of artistic significance to its credit but with a range narrowed by concentration upon that particular type of significance. [...] None of them is inclusive enough to embody the maximum range of both design *and* meaning (italiques de W. Abell).

Et il conclut en ces termes: "This lack of breadth would seem to prevent them from being accepted as the final or the total fulfilment of the artistic impulse of the modern world"¹⁵.

Cette analyse, qui propose une compréhension téléologique du développement artistique où l'atteinte d'un accomplissement "total" et "final" est désignée comme possible, reprend le concept de forme significative, mais pour en atténuer le principe formaliste au profit d'un argument qui privilégie l'interprétation du contenu significatif de l'art.

On pourrait ici se demander si cette position qui, d'un côté, accorde du crédit à un mouvement parce qu'il participe d'une conception "moderne" et s'affirme "de son temps", et qui, de l'autre, lui dénie toute véritable portée expressive sous prétexte qu'il déconstruit la réalité figurative, ne met pas en lumière une contradiction qui se trouve dans les termes mêmes du concept développé par Clive Bell¹⁶.

En s'écartant ainsi du précepte formaliste original, Abell révisé une théorie qui a déjà développé ses racines propres dans la tradition critique américaine. Avant lui, en effet, certains critiques d'art, dont Willard Huntington Wright et Marius de Zayas¹⁷, ont fait appel à cette dimension "significative" de la valeur formelle. Ils y rattachaient l'expression d'une essence c'est-à-dire d'une qualité universelle qui transcende le particulier et où le dessin et la composition fournissent la structure sous jacente et unifiante de l'oeuvre d'art¹⁸.

Chez ces deux critiques, le point de vue formaliste compose avec une approche psychologique basée sur le concept d'empathie. Suivant cette théorie, l'empathie décrit le processus par lequel un spectateur assimile en lui les formes et les relations qui caractérisent un objet (d'art) et peut ainsi - sans autre référence - en incorporer le sens et les qualités intrinsèques¹⁹. Chez Wright, l'émotion esthétique est déduite d'un arrangement de formes et de couleurs. Et c'est en s'en remettant à la psychologie de la perception que se trouve expliqué le processus par lequel un spectateur peut, en

s'en tenant au développement logique et progressif des formes sur une surface peinte, "revivre psychologiquement" le processus de création artistique²⁰.

Ces deux critiques, précisons-le, ne furent pas les seuls à s'inspirer des écrits de Clive Bell et de Roger Fry dans le contexte américain de l'époque²¹. Pourtant, il semble qu'au tournant des années trente les thèses formalistes américaines aient de plus en plus incorporé des éléments qui en diluaient le principe originel. Aussi, les propositions de Walter Abell nous semblent-elles plus proches des conceptions véhiculées par le docteur Albert C. Barnes telles qu'elles furent présentées, en 1926, dans un ouvrage intitulé *The Art in Painting* ²². Pour Barnes, l'art ne définit pas, comme c'était le cas chez Bell et Fry, un territoire autonome. "Plastic unity, dit-il, is form achieved by the harmonious merging of the plastic elements into an ensemble which produces in us a genuinely satisfying esthetic experience. Plastic form is significant, in the ultimate and highest sense, only when it is a creation: *an expression of an individual human experience* in forceful plastic terms"²³ (les italiques sont de nous).

Dans cet ouvrage de Barnes, l'emphase est progressivement déplacée de l'aspect purement plastique vers l'aspect humain qui est celui de l'expérience sensible. L'émotion esthétique qui, chez Bell, était conçue comme entièrement auto-suffisante, renferme, selon Barnes, deux composantes: l'une liée à l'expérience plastique, l'autre liée à la vie et qui fait appel à ce que Barnes décrit comme " [those] feelings of the same general kind as the emotions of everyday life ".

Plus proche de la pensée du philosophe américain John Dewey qui, dans *Art as Experience* (1934), propose, à travers le concept d'expérience, une esthétique qui unit la thèse formaliste à une pragmatique fondée sur le caractère social de l'art²⁴, l'approche de Barnes situe une problématique qui s'écarte des préceptes résolument formalistes, et que nous retrouvons exprimée sensiblement dans les mêmes termes chez Abell. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici qu'Abell a été associé, tout comme John Dewey, à la fondation créée par Albert C. Barnes en 1922. Cette problématique qui traverse l'ouvrage de Barnes n'est pas fortuite, puisqu'elle est partie prenante d'un courant de pensée qui s'est imposé de plus en plus fortement aux Etats-Unis depuis le début des années trente. Nous voulons parler de ce courant réaliste et social qui défendait l'idée d'un art étroitement lié à la vie, au quotidien, et porteur des valeurs et aspirations du milieu humain contemporain.

La subjectivité de l'artiste

Abell, à l'instar de Barnes, accorde une importance analogue à l'art en tant qu'expression de vie. Tout en conservant à la notion de forme significative les qualités plastiques de couleur, de ligne, de dessin et de composition, il y rattache en outre une donnée subjective qui se rapporte à l'expression personnelle de l'artiste, ce qui l'amène à parler de "personal significance"²⁵.

Voilà sans doute pourquoi, à travers cette médiation subjective de l'artiste, Abell demeure si profondément attaché à la figuration. En effet, la forme n'est jamais envisagée comme auto-suffisante. Au contraire, elle est toujours vue comme dépendante d'une expérience individuelle qui, elle-même, se fonde sur un rapport intime au quotidien et au contexte naturel et humain. Ultimement, pour Abell, c'est par ce biais que l'art peut véritablement communiquer une émotion.

Précisons que, dans le contexte américain, plusieurs critiques d'art et artistes des années dix et vingt ont été actifs à promouvoir la notion de l'artiste sensible, innovateur, en regard de la version traditionnelle et institutionnalisée de l'artiste soumis aux règles classiques. Parmi eux, le peintre Robert Henri et le critique d'art Royal Cortissoz²⁶ qui écrivait à ce sujet, dans les pages de la *New York Tribune* : "American Art flows not from tradition but in a specially marked sense, from the individuality of the artist"²⁷.

Robert Henri, qui fonda l'*Ash Can School* de New York, et dont l'enseignement influença toute une génération d'artistes, croyait, quant à lui, en la noblesse et en l'importance de l'artiste en tant que personnalité et force sociale²⁸.

Les conceptions communes de Cortissoz et de Henri mettaient en relation l'individualité de l'artiste et le rendu d'une expérience liée au quotidien. Ce dernier n'écrivait-il pas : "The American who is useful as an artist is one who studies his own life and records his experiences"²⁹.

De la même façon, Walter Abell accorde une place importante à la subjectivité de l'artiste, au rôle premier des sensations dans la perception et le rendu d'un sujet. Et, de même que Henri, il considère que tout sujet de représentation, y compris ceux issus du quotidien le plus banal, est apte à stimuler l'activité créatrice de l'artiste³⁰. Il s'éloigne cependant de Robert Henri en ce qu'il ne préconise pas l'emploi d'une manière réaliste, mais insiste plutôt sur la nécessité de l'interprétation individuelle afin que l'artiste puisse ainsi parvenir à un heureux compromis, ou mieux, à une harmonie

entre la nature et son médium³¹. La pensée de Walter Abell demeure proche, en ce sens, d'une vision européenne, celle qui s'inscrit dans la tradition post-impressionniste et qu'un John Lyman se fait fort d'opposer, depuis quelques années au Canada, à l'"école nationale" du Groupe des Sept.

PROPOSITIONS POUR UNE PRAGMATIQUE DE L'ART

It is natural that art should be one of those things upon which the real significance of life depends [...] but equally natural that (art be seen) not in isolation, but as one of the threads in the fabric of culture, *one of the manifestations of life* ³² (les italiques sont de nous).

Le sens premier de cette relation qui doit prévaloir, selon Walter Abell, entre l'art et la vie procède d'une conception pragmatique de la fonction de l'art.

L'art a, par-dessus tout, une fonction utilitaire qui transcende sa fonction spirituelle et esthétique. L'art induit une expérience de beauté, une expérience émotionnelle et, de ce fait, concourt à l'enrichissement individuel et collectif: il apporte le bonheur. Selon Abell, l'art remplit donc une fonction pratique en même temps que spirituelle puisqu'il peut rendre l'humanité plus heureuse. C'est dans cette perspective qu'il décrit le rôle de l'artiste:

Their contribution is to create beauty where beauty was not, and, by so doing, to make life more gracious if the times are fortunate, more endurable if the times are hard; to enrich the spiritual and emotional content of life, making individuals and communities happier to be alive³³.

Cette approche, qui conçoit l'art comme pouvant effectivement améliorer l'existence humaine en rehaussant la qualité matérielle et spirituelle de la vie, participe d'une reformulation de la pensée artistique qui s'effectue depuis quelques années aux Etats-Unis.

Selon ce point de vue, qui sera partagé entre autres par les peintres Robert Henri et John Sloan et certains critiques d'art tels Charles H. Caffin et Edwin Bjorkman³⁴, l'art est perçu en tant qu'instrument de réforme sociale en ce qu'il peut contribuer à l'amélioration des conditions d'existence des plus démunis³⁵. Chez Abell, cette pragmatique le fera se prononcer en faveur d'un art socialement intégré et, plus généralement, en faveur d'un programme de démocratisation et de progrès culturel et social, sans que cette position l'amène toutefois à appuyer un art de critique sociale.

L'idéal démocratique

Selon Walter Abell, le potentiel social de l'art s'investit d'abord dans un idéal de réalisation démocratique. L'art rend la vie plus agréable puisqu'il supplée au besoin d'harmonie et de beauté, mais les inégalités sociales qui en limitent l'accès à une minorité privilégiée imposent de reconsidérer le niveau de démocratie concrètement réalisée par la société, de même que la façon dont le rôle de l'art y est défini:

With the emergence of modern democracy, affirme-t-il, it would seem that the hour for the perfect flowering of democratic culture had arrived. But the observer who surveys our national scene with an uncompromising eye, although he finds democratic features to be sure, also finds much that is far from democracy, far from art and far from any union of the two³⁶.

Dès lors, la démocratie s'impose en tant qu'objectif à atteindre pour le mieux-être général. L'art même ne peut se soustraire à cette tâche et doit, lui aussi, se poser et chercher à se réaliser dans cette perspective. Selon Abell:

The cultural task, and the cultural opportunity, of this generation in Canada, is to join the world effort toward cultural democracy and to see that such forward movements as have recently happened in the United States are made to happen here³⁷.

Si, pour Abell, l'art doit enrichir la vie collective et contribuer à l'expérience et à l'avancement d'une société, il ne peut cependant y parvenir que s'il s'inspire et se nourrit de cette réalité. Comme nous l'avons précédemment souligné, l'art ne donne signification à la vie que s'il est, lui-même, intimement entremêlé à la vie, à l'expérience collective et sociale contemporaine. Au Canada, l'art de guerre sera, aux yeux d'Abell, la forme par excellence d'un art démocratique, témoin et porteur des aspirations collectives du milieu et de l'époque.

... when a democracy is passing through the flames of war, art should be there, not only to inspire the people in the effort which they are making, but to bring them some of the rewards of that effort: relaxation in the enjoyment of beauty, a heightened sense of their own dignity, a chance to see themselves reflected as the actors in a great world drama³⁸.

Conséquence logique de cette vision d'un art "for and by the people"³⁹, un

art démocratisé, c'est-à-dire rendu accessible à la "plus grande partie" de la population.

Cet objectif, inscrit au programme de *Maritime Art*, aura comme corollaire l'appel lancé aux artistes pour l'utilisation de média plus simples, moins coûteux, plus humbles sans doute, mais garantissant la diffusion élargie d'oeuvres d'art originales à bas prix, et la possibilité d'une intégration des artistes canadiens sur le marché de l'art et dans la communauté:

Gradual reintegration [sic] of the artist with society [...] is taking place through more extended appreciation and purchase of contemporary work, through opportunities open to the artist to practice industrial design, and in other ways⁴⁰.

Les deux termes de la relation "art et société" sont alors posés: d'une part, la société ne peut se développer pleinement sans l'apport de l'art et de la culture, et, d'autre part, l'art ne peut subsister, croître et enrichir la communauté s'il n'est pas résolument tourné vers la société. Une dialectique constante doit les faire interagir; c'est là, dans ce rapport, que se joue la dynamique du progrès, tant social qu'artistique. Walter Abell précise:

If one reads correctly the signs of the times, the next forward wave, nationally speaking, lies in a consciousness of the national problems involved in the relation of the arts to the whole of Canadian society. Until those problems are solved, or at least on the way to solution, neither Canada nor Canadian life can reach their full potential stature⁴¹.

Dans son plaidoyer pour la défense d'une conception sociale de l'art, Abell s'en remet à un argument historique qui a, de nombreuses fois, eu sa faveur⁴². Cet argument vise à démontrer que les idées contemporaines qui peuvent paraître, pour un public non-averti, neuves voire discordantes par rapport aux idées reçues, ont été bien souvent éprouvées dans le passé. Elles ont donc reçu la caution des grandes traditions historiques et sont, de ce fait, parties prenantes, elles aussi, d'un bagage de civilisation. Ainsi en est-il du "concept d'art démocratique":

Democracy is so vital a concern at the present moment, écrit-il, that we might be inclined to regard its relationship to art as a thing exclusively of the present and future. Actually it has a long past. The underlying social pattern of art for the enrichment of community living - which we may take to be *the democratic concept of art - is as old as humanity itself*⁴³ (les italiques sont de nous).

Cet argument n'est pas anodin, car il permet de situer le débat sur un terrain stratégique: celui des résistances qui font obstacle aux idées nouvelles. Il vise à détourner l'argument traditionnaliste en le mettant au service de la nouveauté rebelle à laquelle s'opposent précisément les partisans du statu quo. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la récurrence de la référence à la Grèce classique dans les articles de Walter Abell. La mise en relation de la société contemporaine avec la Grèce lui permet de poser cette dernière comme une sorte d'idéal-type sur le plan de la réalisation démocratique et artistique, voire même d'unifier les deux plans en un modèle unique, absolu:

Greek art was not something which any king possessed and put in a palace away from the people. It was displayed in public monuments; it was shown on the walls of the temples. It could be seen in the market squares. Art was a part of the normal, daily life of the people. The public saw the artist at his work, and the artist was stimulated by the public⁴⁴.

On peut certainement affirmer qu'entre 1940 et 1944, moment où il quitte *Canadian Art* et retourne aux Etats-Unis, la mise en relation des deux termes art et société, où est posé l'idéal de démocratisation, est devenu l'axe central de son discours. Le concept d'un art socialement intégré détermine alors toute sa compréhension du rôle de l'art et des artistes, d'une part, de celui de l'Etat et des institutions, d'autre part, ainsi que des tâches qui leur sont imparties sur le plan de la production, de la diffusion et de l'éducation.

Dans l'argumentation qui appuie la cohérence de cette approche, un modèle contemporain précis de sa réalisation est proposé: celui du programme américain de soutien gouvernemental aux arts mis en place par le gouvernement démocrate de F.D. Roosevelt dès 1932.

... our vision of the new cultural order, dit-il, [...] emerges triumphantly in the recent development of government patronage in the United States [...] In a decade of economic breakdown, working chiefly with limited relief budgets, government agencies such as the Federal Art Project and the Section of Fine Arts of the Public Administration, have done more to break the ground of a genuine culture of democracy than 'normal' agencies had done in the preceding century⁴⁵.

Cependant, dès que la guerre sera devenue une réalité tangible, immédiate pour le peuple canadien, Walter Abell tournera plus volontiers son

regard vers la réalité canadienne où s'effectue un début de prise en charge gouvernementale de projets pour un art de guerre. Abell entend convaincre les instances gouvernementales et militaires du besoin d'un programme organisé de l'art de guerre au Canada⁴⁶. Lorsque ce programme sera finalement devenu réalité et que quelques-uns de ses résultats seront exposés à la Galerie Nationale du Canada, en mars 1944, Abell, tout en marquant d'un trait positif ce moment "historique", insistera pour qu'on y voie un précédent à renouveler en temps de paix.

The Army and the society behind it, écrit-il, have come to art, at least in part, because art first went to the Army. If similar connections can be built with the social agencies of peace, both official and unofficial, art will never lack communal support⁴⁷.

Cette expérience de soutien aux arts de la part du gouvernement canadien⁴⁸ aura sans doute pris, aux yeux d'Abell, l'envergure d'une très grande victoire puisqu'il en viendra alors à parler de "such advances toward a *national people's culture*"⁴⁹, expression qui dépasse largement le cadre de son vocabulaire habituel. En effet, le concept de "culture populaire nationale" ne surgit que cette seule fois dans ses écrits et c'est pourquoi il nous semble découler davantage de la surenchère verbale que d'un réel penchant à gauche de la part de ce critique. Walter Abell est, selon nous, le partisan d'un programme de démocratie sociale et non celui d'une démocratie populaire, car l'essentiel de son parti-pris se joue dans la perspective d'une libéralisation et d'une expansion du rôle de l'Etat en matière culturelle plutôt que dans celle d'un quelconque "front populaire national".

L'art en tant que service

Dans une série d'articles sur l'art de guerre écrits entre décembre 1941 et avril 1944 dans *Maritime Art*, puis dans *Canadian Art*, Walter Abell pose l'urgence de faire agir l'art sur le front de la guerre, affirmant par ce biais le caractère utilitaire, instrumental de l'art. Dès 1943, il écrit:

The arts [...] have campaigned for victory loans and a score of other urgent war needs [...] They have carried emotional relief to people tense in bomb shelters [...] In these and other ways, they have liberated themselves from any suspicion of being "frills" and have established their right to be grouped among the essentials of modern society⁵⁰.

C'est parce qu'il répond à un besoin, c'est-à-dire en autant qu'il se fait le

véhicule de consignes sociales, le promoteur d'un programme idéologique conséquent à un type de société, ou encore le pourvoyeur d'un allègement moral et spirituel aux maux collectivement ressentis, que l'art accède à l'ordre des fonctions essentielles. L'art devient "service" dans la mesure où il contribue à l'affirmation de l'idéal démocratique. Pourtant, même évoqué en regard principalement de sa fonction esthétique, l'art conserve, dans la vision de Walter Abell, ce caractère utilitaire. De là, la corrélation établie entre art *et* loisirs⁵¹, ou encore entre art *et* industrie, qui précise l'utilité sociale, productive d'un art qui accorde à l'artiste "a place in meeting the needs of modern society and bringing new beauty into objects made for daily use"⁵².

Suivant cette optique, l'art agit toujours en fonction d'un objectif tangible, immédiat. Il participe de la notion de service ou de bien de consommation, soit en procurant un plaisir esthétique, soit en témoignant d'une dimension spirituelle, ou encore en inculquant des valeurs morales ou sociales. Dans ce sens, chacun y gagne (littéralement) à posséder une oeuvre authentique.

Apart from the service we thus render to the artist and to Canadian cultural growth, dit-il à ce propos, there is a joy which comes from possessing works of art and living with them daily⁵³.

De cette visée utilitariste à une dimension marchande de l'art, il ne semble pas y avoir, pour Abell, un fossé très large. Aussi peut-on voir se développer dans les écrits de ce critique toute une rhétorique, plus ou moins explicite, de relance économique. Cette rhétorique s'explique, bien sûr, par le contexte de crise et l'état de déstabilisation économique qui a marqué la décennie des années trente. La prise de conscience à laquelle elle a donné lieu a rapidement fait surgir l'impératif de la relève économique et de la reconstruction nationale, et, même si ce discours n'est pas véhiculé au Canada avec la même emphase qu'aux Etats-Unis - où il prendra corps dans le programme du "New Deal" institué par le gouvernement Roosevelt - il n'en est pas moins présent sur la scène politique canadienne⁵⁴.

La logique discursive de Walter Abell procède, pensons-nous, de cette stratégie de reprise économique où il s'agit de promouvoir la consommation de biens - dans ce cas-ci artistiques - en vue de réinstituer un plein fonctionnement du marché en stimulant la dynamique de la circulation des biens et de l'argent. Cette logique pourra, en certains cas, paraître étroitement comptable mais, dans la visée d'Abell, elle obéit davantage

qu'à un simple objectif de prospérité économique puisqu'elle se fonde sur un but de développement artistique et culturel. Il dira à ce propos:

... the art and the culture of the nation will be hampered in their development so long as any large section of the people lacks sufficient surplus to spend something for the artistic and cultural satisfactions of life⁵⁵.

Partant de là, l'insistance sur le besoin de propriété d'oeuvres d'art répond à une double nécessité. D'une part, assurer aux artistes un revenu qui leur permette de poursuivre leur tâche "essentielle" de création dans de meilleures conditions. D'autre part, rendre ainsi possible le développement de l'art et de la culture à l'échelle de tout le pays. Par ce biais, et plus fondamentalement, Walter Abell pose les conditions d'existence d'un marché de l'art dans une perspective démocratique, c'est-à-dire en regard d'un art conçu comme produit de masse.

Mais la logique opérationnelle entre un marché vacillant, un public défavorisé, des artistes mal rétribués et un nouvel ordre démocratique à réaliser a de quoi étonner quand elle emprunte les termes suivants:

A second approach is for artists to enter whole-heartedly on the side of the people in their struggle for a more democratic social order, *thereby* gradually raising standards of living and eventually making it possible for larger numbers to purchase art at higher prices⁵⁶ (les italiques sont de nous).

Placé dans une telle perspective, l'objectif de changement social apparaît entièrement soumis à la dynamique de la consommation et à un but de hausse du niveau de vie des artisans. Mais ce rétrécissement du principe démocratique et de réforme sociale à un but de rétablissement économique n'est-il pas le début et la fin du problème?

L'intégration sociale de l'artiste

En juin 1941, la tenue de la Conférence des artistes canadiens à Kingston marque un tournant dans la perception et l'affirmation au Canada du rôle social de l'artiste⁵⁷.

Walter Abell qui proposait déjà dans l'article d'ouverture du premier numéro de *Maritime Art*, en octobre 1940, des formes concrètes pour l'intégration sociale des artistes, réaffirme ses positions lors de la conférence en intitulant sa communication: "Art and Democracy". Dans son compte-rendu des débats, en octobre 1941, il donne la réplique à Sir Wily Grier qui, dans un article paru dans *Saturday Night*, défend une conception vou-

lant que l'artiste ne puisse produire que dans la concentration et le détachement que procure l'éloignement des préoccupations communes⁵⁸. Selon Abell, l'intégration sociale de l'artiste ne repose pas sur la volonté unilatérale des différents organes sociaux visant à faire de l'artiste un plein participant à la réalité économique, culturelle et sociale de son pays. L'artiste ne peut s'intégrer, donc être considéré comme "producteur" et citoyen à part entière, que s'il rompt avec son isolement et tourne son attention et son énergie créatrice vers le milieu social dont il est issu:

The artist who lives exclusively in retirement, dit-il, grows narrow and merely personal in his work. The great artists of the past have been saturated with the content of the civilization in which they lived [...] the integration of art with the life of society, without which the artist suffers privation and society suffers ugliness, is a social or cultural matter, not a studio problem⁵⁹.

Selon Abell, l'artiste qui se met au service de la collectivité ne concourt pas seulement à l'enrichissement commun par sa propre production, il s'enrichit lui-même dans la mesure où son art profite de ce rapport étroit à la vie sociale, et dans la mesure, également, où il se voit lui-même reconnu en tant qu'artiste et appuyé par cette collectivité⁶⁰.

Une contribution à souligner

Quelle fut la portée des idées véhiculées par Walter Abell dans le milieu artistique canadien? Il serait difficile de dégager un portrait précis de cette influence. Peut-être s'avère-t-il néanmoins possible de soumettre quelques hypothèses.

Nous pouvons dire, d'une part, que les effets de son engagement sur la scène artistique canadienne sont visibles et nombreux puisqu'il ne s'est pas fait le défenseur de la démocratisation de l'art uniquement en paroles, mais y a contribué de manière directe par son implication active dans le milieu. Les jalons de son action publique en ce domaine ont déjà été relevés: ils traversent les scènes locale et régionale, de même que la scène nationale, par la voie de *Canadian Art*, et s'échelonnent sur une période d'environ dix ans.

Le point-clé de cette action de critique d'art et d'éducateur aura certainement été la Conférence de Kingston puisque c'est là qu'il fut décidé de l'avenir national du magazine qu'il avait fondé, et que se concrétisèrent certaines propositions qu'il avait défendues. Pensons à son insistance sur

l'idée d'organisation des artistes canadiens dans un but de coopération. Pensons à ses interventions fréquentes en faveur d'un soutien institutionnel et gouvernemental aux arts. C'est à Kingston, en effet, que nous voyons ces propositions déboucher sur des perspectives concrètes, telles, par exemple, la création de la Fédération des artistes canadiens. L'adoption de certaines résolutions, reprises par cette fédération, détermineront également une série de moyens de pression des milieux artistiques sur les instances gouvernementales dont il est fait état dans le *Brief Concerning the Cultural Aspects of Canadian Reconstruction*, présenté à la Chambre des Communes en juin 1944⁶¹.

Nous savons, par ailleurs, que Walter Abell n'a pas été le seul à cette époque à proposer une approche sociale et démocratique de l'art au Canada. Le critique d'art Graham McInnes partage, dans les pages artistiques de *The Canadian Forum* et de *Saturday Night*, une même sympathie pour l'expérience américaine et pour un programme d'intégration sociale de l'art⁶². André Bieler, qui est avant tout artiste et professeur d'art à l'Université Queen, en Ontario, intervient, lui aussi, depuis quelques années dans le même sens. N'est-il pas l'un des principaux instigateurs de la Conférence de juin 1941 où seront exposés les acquis américains en matière de parrainage des arts⁶³?

Jean-Paul Lemieux lui-même, alors qu'il écrit dans le journal *Le Jour*, au cours des années 1937 et 1938, signale à ses lecteurs les exemples mexicain et américain de démocratisation de l'art⁶⁴.

Avec eux et d'autres, tel le critique d'art Robert Ayre qui écrit dans *The Standard* de Montréal entre 1938 et 1942 et qui y défend lui aussi cette idée, bien que plus modérément, Walter Abell s'inscrit dans un mouvement qui, avant 1941, était certainement éparpillé, peu influent, mais qui, au lendemain de la brèche ouverte par la Conférence, ira s'élargissant pour finalement déboucher sur une série d'actions publiques et collectives de la part des artistes canadiens. Actions, précisons-le, qui réclament du gouvernement un soutien au développement des arts et de la culture au Canada. Parmi les prolongements de cette action, mentionnons la création du "Canadian Arts Council" en 1945⁶⁵, et la mise sur pied de la Commission Royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences, en 1949⁶⁶.

Il ne fait pas de doute, toutefois, que cette prise de conscience progressive au sein de la société canadienne ne s'est pas nourrie de la seule intervention des critiques d'art. De nombreux artistes canadiens ont fréquenté

des écoles d'art américaines, en particulier l'"Art Student League" de New York, et se sont, eux aussi, familiarisés avec les théories et courants américains qui favorisent une perspective sociale⁶⁷. De plus, la crise puis la guerre auront très certainement fait ressentir avec plus d'acuité le besoin d'une politique de l'Etat en ce domaine.

Au Canada, cependant, dans ces années, les canaux de diffusion d'un discours qui remet en cause, d'un même souffle, une certaine conception de l'art et de son lien à l'édifice institutionnel et social sont encore peu nombreux et, dès lors, d'autant plus précieux.

Plus que le simple contact de quelques-uns avec ces idées nouvelles et stimulantes pour le contexte canadien de l'époque, il fallait la mise en place des conditions, tant médiatiques qu'organisationnelles, qui en permettent le rayonnement. Walter Abell, en plus de produire le message, a contribué, par la fondation de revues spécialisées et d'associations, à en assurer la diffusion.

Hélène Sicotte

Etudiante de maîtrise

Université du Québec à Montréal

La présente étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche de maîtrise actuellement en cours, portant sur le rôle et la fonction des influences américaines dans la formulation d'une perspective sociale dans le discours de la critique d'art au Canada entre 1930 et 1945.

Notes

¹ Titulaire d'une chaire de professeur d'art à l'Université Acadia, à Wolfville, en Nouvelle-Ecosse, Walter Abell a d'abord poursuivi des études dans plusieurs collèges de l'Est des Etats-Unis. Après quelques années passées à la Fondation Barnes, à Merion, Pennsylvanie, et un séjour de deux ans à Paris, il se voit offrir, en 1928, une bourse de la Corporation Carnegie, de New York, pour venir enseigner au Canada.

² Il s'agissait d'une entreprise coopérative de sociétés artistiques, de clubs et d'associations féminines de la Nouvelle-Ecosse, du Nouveau-Brunswick et de l'Ile-du-Prince-Edouard qui s'était donnée pour tâche d'organiser des tournées d'expositions et de conférences, de participer à la distribution de documents éducatifs sur l'art et d'encourager une meilleure communication entre les différents centres locaux. Cf. Charles C. HILL, *La peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1976, p.97.

³ C'est à l'occasion de la Conférence de Kingston, en juin 1941, que fut exprimé ce vœu de faire de *Maritime Art* un magazine national. Lire à ce sujet: "Toward a Canadian Art Magazine", *Maritime Art*, vol. 3, n° 3, juillet/août 1943, pp. 135-136.

⁴ Du premier éditorial, où il décrit les tâches, le rôle et l'approche qu'ambitionne d'adopter ce premier magazine artistique canadien, au dernier, où il annonce la poursuite de la publication sous une forme désormais plus conforme au caractère vraiment pan-canadien de la revue, Walter Abell oriente avec constance son intervention dans ce magazine. Deux axes principaux se dessinent: une fonction d'information et d'émulation à l'échelle locale et nationale; et une fonction d'éducation sur des thèmes artistiques et sociaux. Avec le tournant de la Conférence de Kingston, son attention se porte davantage vers la dimension sociale de l'art.

⁵ Walter Abell ne demeure que quelques mois à la direction éditoriale de ce nouveau magazine. Le temps d'écrire cinq articles dont trois sont consacrés à l'art de guerre et deux à l'appréciation d'une compréhension qui se veut plus rationnelle et historique de l'art moderne. Dans cette courte série d'articles, l'essentiel de ses efforts vise à encourager les institutions gouvernementales et les musées à faire connaître l'art de guerre canadien.

⁶ Walter Abell quitte *Canadian Art* en novembre 1944. Il va alors enseigner au Michigan State Teachers' College et publie un second ouvrage intitulé *The Collective Dream in Art*, New York, Schocken Books, 1957, qui propose, selon ses propres termes: "a psycho-historical theory of culture based on relations between the arts, the psychology and the social sciences".

⁷ "Jack Humphrey Painter", *The Canadian Forum*, vol. XVI, n° 185, juin 1936, p.16.

⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁹ Rappelons que c'est dans *Art*, publié à Londres en 1914, que Clive Bell (1881-1964) expose sa thèse formaliste fondée sur les notions d'"émotion esthétique" et de "forme significative". Cf. Sara SELWOOD, "The Dissemination of Ideas About Abstract Art in England and America", *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910-20*, Michael Compton (éd.), Londres, Tate Gallery, 1980, pp. 199-239.

¹⁰ "Jack Humphrey Painter", *loc. cit.*, p.17.

¹¹ "The Problem of Distortion", *Canadian Art*, vol. 1, n° 4, avril/mai 1944, pp. 148-151.

¹² "Are the Modern 'isms' Art?", *Canadian Art*, vol. 1, n° 5, juin-juillet 1944, p.223.

¹³ *Ibid.*, p.198.

¹⁴ *Ibid.*, p.223.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ En effet, en quoi et de quoi une forme est-elle significative? Bell, semble-t-il, ne sera jamais très explicite dans sa définition du concept de "forme significative". Voir à ce sujet: Beryl LAKE, "A Study of the Irrefutability of Two Aesthetic Theories", *Modernism, Criticism, Realism*, Charles Harrison et Fred Orton (éd.), Cambridge, Hagerstown, Philadelphia, New York, Harper and Row Publishers, 1984, pp. 26-35. La notion de signification à laquelle il recourt ne renvoie-t-elle pas à un registre d'interprétation et, par là, à un contenu qui contredit le principe formaliste?

¹⁷ W.H. WRIGHT (1887-1939) collabore, entre 1915 et 1917, aux revues *The Smart Set* et *Forum*. Il publia également, en 1915, *Modern Painting. Its Tendency and Meaning* dans lequel il se déclarait en faveur de l'abstraction et exposait sa vision formaliste. M. de ZAYAS (1880-1961) collabore à *Camera Work* et *Forum Magazine* et publia, en 1913, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*. Sur ces deux critiques d'art voir: John LOUGHERY, "Charles H. Caffin and Willard Huntington Wright, Advocates of Modern Art", *Arts Magazine*, janvier 1985, vol. 59, n° 5, pp. 103-110, et Virginia MECKLENBURG, *American Esthetic Theory, 1908-1917, Issues in Conservative and Avant-Garde Thought*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1983.

¹⁸ V. MECKLENGURG, *op. cit.*, pp. 119-138.

¹⁹ *Ibid.*, p.131.

²⁰ *Ibid.*, p.136.

²¹ Dans *Modernism in the 1920's, Interpretations of Modern Art in New York, Expressionism to Constructivism*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985, Susan Noyes Platt identifie Forbes Watson, Henry McBride, Walter Pach, Guy Eglinton et Thomas Craven comme étant des critiques d'art qui ont développé une analyse formaliste au cours des années vingt.

- ²² Albert C. BARNES (1872-1951): manufacturier et collectionneur d'art américain. Fonde en 1922 la Fondation Barnes pour y exposer les pièces de sa collection (oeuvres impressionnistes, cubistes et art primitif) et pour des fins d'éducation. Cf. Milton W. BROWN, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 92-103.
- ²³ *The Art in Painting*, New York, Harcourt Brace and Co., 1938, p.55.
- ²⁴ John DEWEY (1859-1952): philosophe et éducateur américain, l'un des fondateurs de l'Ecole pragmatique américaine. Sur le plan esthétique, il propose une approche instrumentaliste et démocratique.
- ²⁵ "Jack Humphrey Painter", *loc. cit.*, p.16.
- ²⁶ Robert HENRI (1865-1929): peintre, enseignant et réformateur américain. Partisan du réalisme urbain en peinture. Pour lui, comme pour Cortissoz, le but de la peinture est de transmettre l'expérience visuelle et émotionnelle de l'artiste. Royal CORTISSOZ (1869-1948): il est de ceux pour qui la question fondamentale est que l'artiste soit libre d'exprimer son "génie" et sa perception unique du monde. Cf. V. MECKLENBURG, *op. cit.*, p.84.
- ²⁷ Cité in V. MECKLENBURG, *op. cit.*, p.81.
- ²⁸ Milton W. BROWN, *op. cit.*, p.9.
- ²⁹ V. MECKLENBURG, *op. cit.*, p.83.
- ³⁰ "Jack Weldon Humphrey", *Maritime Art*, vol. 1, n° 2, décembre 1940, p.16.
- ³¹ "The Problem of Distortion", *loc. cit.*, p.171.
- ³² Walter ABELL, "Two Expressions of the Creative Spirit", *Maritime Art*, vol. 1, n° 4, février 1941, p.34.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Charles H. Caffin et Edwin Bjorkman défendent tous deux l'idée que l'art peut servir dans une pragmatique du développement social. C.H. Caffin était critique d'art au *New York American* et il fut, selon V. Mecklenburg, un des plus ardents défenseurs de l'art en tant qu'instrument de réforme sociale. *Op. cit.*, p.95.
- ³⁵ Dans son étude, V. Mecklenburg souligne, fort pertinemment, qu'en dépit de leur progressisme social, ces peintres ne traduisirent jamais leur programme politique et social dans leur peinture. Henri et Sloan, surtout, qui fut membre du Parti Socialiste, refusèrent toujours très catégoriquement de faire servir leur art à des fins de propagande. *Ibid.*, p.109.
- ³⁶ "Art and Democracy", *Maritime Art*, vol. 2, n° 1, octobre-novembre 1941, p.8.
- ³⁷ *Ibid.*, p.10.
- ³⁸ "Canada at War", *Maritime Art*, vol. 2, n° 3, février-mars 1942, p.75.
- ³⁹ "Art and Democracy", *loc. cit.*, p.8.
- ⁴⁰ "Changing Attitude Toward Art", *Maritime Art*, vol. 1, n° 5, juin 1941, p.4.
- ⁴¹ "Conference of Canadian Artists", *Maritime Art*, vol. 2, n° 1, octobre-novembre 1941, p.4.
- ⁴² "Changing Attitude Toward Art", *Maritime Art*, vol. 1, n° 5, juin 1941, pp. 3-7.
- ⁴³ "Art and Democracy", *loc. cit.*, p.8.
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ *Ibid.*, p.9.
- ⁴⁶ "Canada at War", *loc. cit.*, p.76.
- ⁴⁷ "Canadian Army Art Exhibition", *Canadian Art*, vol. 1, n° 4, avril-mai 1944, p.135.
- ⁴⁸ Précisons que déjà, lors de la première Grande Guerre, le Canada avait pris le pas en mettant sur pied une section d'artistes spécialement affectés à l'art de guerre. Au moment de la Seconde Guerre mondiale, une section d'artistes de guerre ne sera créée qu'en octobre 1942. Cf. "War Records for the Canadian Army", *Canadian Art*, vol. 1, n° 1, décembre-janvier 1944, p.44.
- ⁴⁹ "Canadian Army Art Exhibition", *loc. cit.*, p.135.
- ⁵⁰ "The Culture Front", *Maritime Art*, vol. 3, n° 5, juillet-août 1943, p.135.
- ⁵¹ Critiquant le mode de sélection de certaines oeuvres de guerre par lequel on favorise surtout les artistes professionnels, Abell déplore le fait que: "it largely eliminates the work of the soldier who turns to art merely as a hobby [and] [...] discourages [...] the general use of art as a creative recreation. This use of art is an important one". Cf. "Canadian Army Art Exhibition", *loc. cit.*, p.136.
- ⁵² "Art and Democracy", *loc. cit.*, p.9.

- ⁵³ "South of the Border ", *loc. cit.*, p.5.
- ⁵⁴ Pensons à la création, en 1932, au Canada, de la Ligue pour la Reconstruction sociale qui publie, en 1935, *Social Planning for Canada*. Cf. Michael HORN, *The League for Social Reconstruction: Intellectual Origins of the Democratic Left in Canada: 1930-1942*, Toronto, University of Toronto Press, 1980.
- ⁵⁵ "South of the Border", *loc. cit.*, p.6.
- ⁵⁶ "Postwar Artists and the People", *The Magazine of Art*, vol. 36, n° 4, avril 1943, p.148.
- ⁵⁷ Frances K. SMITH, *André Bieler: An Artist's Life and Time*, Toronto, Merritt Publ. Co., 1980, voir en particulier les pages 89 à 91 où l'impact de la Conférence est examiné.
- ⁵⁸ "Conference of Canadian Artists", *loc. cit.*, p.4.
- ⁵⁹ *Ibid.*
- ⁶⁰ "Postwar Artists ", *loc. cit.*, p.148.
- ⁶¹ Frances K. SMITH, *op. cit.*, p.97.
- ⁶² Cf. Esther TRÉPANIÉ, "Modernité et conscience sociale: la critique d'art progressiste des années trente", *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1, 1984, p.89.
- ⁶³ F.K. SMITH, *op. cit.*, chapitre 6: "The Artist in Society," pp. 89-107.
- ⁶⁴ E. TRÉPANIÉ, *loc. cit.*, p.96.
- ⁶⁵ F.K. SMITH, *op. cit.*, p.97.
- ⁶⁶ *Ibid.*
- ⁶⁷ A titre indicatif seulement, mentionnons que Miller Brittain, Goodridge Roberts, Philip Surrey, Will Ogylvie et Charles Comfort sont parmi ceux qui ont étudié à l'"Art Student League", dans les années vingt et trente. Cf. Dennis REID, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, pp. 7-24, 180-181, 201, 267.

WALTER ABELL IN CANADA, 1928-1944

CONTRIBUTION OF AN AMERICAN ART CRITIC TOWARDS THE SOCIAL INTEGRATION OF ART

Walter Abell, art teacher, aesthetician and critic, may be considered one of the major figures in the Canadian art world of the thirties and forties. Born in the United States, he received a grant from the Carnegie Corporation of New York to teach at Acadia University in Wolfville, Nova Scotia. Throughout his sixteen years in Canada, Abell was an active participant in the promotion of the visual arts and art education, first in the Maritimes, then in Québec and Ontario. In 1935, he co-founded the Maritime Art Association, a co-operative enterprise of local associations for the support of the arts. In 1940, he became involved in the publication of *Maritime Art*; the first Canadian magazine devoted exclusively to the visual arts. From this regional experiment *Canadian Art* was born in 1943; its mandate was henceforth national. Abell was active on the editorial boards of both magazines and presented, in some twenty feature articles, his views on the situation and the development of the arts in Canada.

While recognizing the influence of the formalist theories of Clive Bell and Roger Fry in the aesthetic of Walter Abell, this article pays particular attention to the social theories of art prevalent for several years in the United States. Abell drew upon these theories in forming some of his perspectives. As a critic open to international trends, Abell advanced an aesthetic that initially valued the plastic form and the subjective expression of the artist. However, during the depression and the war, new issues emerged which turned his attention to social concerns. From 1940 on, he focused on the social integration of art. Based on this idea, art can be an integral part of a democratic society: art should establish itself in accordance with social and cultural progress; it should contribute to the general welfare. Its function is therefore both practical and spiritual for it can improve human existence by raising the quality of life.

It follows, according to Abell, that certain obligations are incumbent on both the artist and society. On the one hand, the artist should never lose sight of the concerns of the common man nor express himself in a form that is inaccessible. The artist will thus not only contribute to the enrichment of society in general, but he will also be enriched to the extent that his art benefits from this essential link with the public. Society, on the other hand, must recognize the artist as a full-fledged citizen and allow him to participate fully in economic, social and cultural matters. From this perspective, Abell urged Canadians to heed the example of the American government art projects begun in 1932. But it was the Canadian involvement in World War II that gave him the opportunity to outline his vast programme of co-operation between the arts and society, adapted to the Canadian way of life.

Convinced of the necessity to establish a new economic and cultural order, Abell appealed to all social authorities to work together towards national recon-

struction. He believed that the creation of a wartime art programme in Canada presaged an improved system of support for artistic and cultural development after the war. On the whole, Walter Abell made few comments on the individual production of Canadian artists. When he did, it was to those artists who sought to revive the representational subjects and the pictorial procedures that he preferred. Abell's activities on the Canadian art scene, from his local involvement to his participation in the Conference of Canadian Artists in Kingston in June, 1941, were all directed towards one end: to create an environment that would allow Canadian art to develop and thrive, both nationally and internationally.

Translation: **Jeffrey Moore**