

À KINGSTON, IL Y A 50 ANS, LA CONFÉRENCE DES ARTISTES CANADIENS

Débat sur la place de l'artiste dans la société

Never before has it happened that Canadian artists, professional artists from all over Canada, have been brought together, to discuss their problems, not only the problems of technique and practice, but (...) to consider the means of making most effective that vital contribution to the life of Canada which our artists can do; and to make our contribution to the solution of those problems which confront us, as they confront the whole democratic world at the present time¹.

En 1951, dix ans après la tenue de ce qui se voulait la « première conférence des artistes canadiens », à Kingston, en juin 1941, le peintre André Biéler, organisateur de cette rencontre, dresse le bilan de l'événement. En une décennie, les idéaux de la conférence se sont répandus, selon lui, à la grandeur du pays. La qualité de la peinture canadienne s'en est ressenti, mais la conférence a surtout mis en branle un mouvement pour la défense de l'art qui a abouti à la création, en 1949, de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada².

À l'heure où la commission Massey-Lévesque publie son rapport, Biéler ne peut que se réjouir et entériner celles de ses recommandations qui favorisent une intervention gouvernementale plus soutenue en matière culturelle. Pour lui, comme pour des dizaines d'artistes canadiens qui, depuis dix ans, militent pour l'adoption d'une politique de soutien aux arts, la Conférence de Kingston a été l'amorce d'une prise de conscience décisive. Et c'est grâce, en partie, aux actions, requêtes et mouvements de pression qu'elle a entraînés de la part des artistes canadiens que le gouvernement central a conclu à la nécessité d'une enquête nationale sur l'état de la culture.

Avec le recul, force est de constater que le rapport Massey enclenchait à peine une réforme déjà trop longtemps retardée, qu'il laissait en friche, en particulier, le terrain de l'intégration des arts, celui précisément pour lequel on réclamait le plus expressément une action de l'État. Le mérite de la Conférence de Kingston ne s'est pas démenti pour autant. Pour la première fois, en effet, des artistes de toutes les régions du pays se sont rencontrés pour faire le point sur leur situation commune. Pour la première fois, ils ont posé collectivement la question du rapport entre l'art et la société et ont appelé le gouvernement à se prononcer sur une série de recommandations.



Conférence des artistes
canadiens, Queen's
University, juin 1941,
Kingston. (Photo: Archives
nationales du Canada, nég.
PA136.43)

Qu'a été au juste la Conférence des artistes canadiens? Quels étaient ses objectifs? Quel contexte et quelles circonstances particulières l'ont rendue possible? Qui a-t-elle rassemblé et autour de quelles grandes orientations? Voilà quelques-unes des questions auxquelles ce texte propose de répondre. Nous référant principalement aux actes de la conférence ainsi qu'aux annonces et comptes rendus publiés dans certains journaux et périodiques de l'époque, nous en précisons les buts, le programme et le déroulement. Nous parlons ensuite de la participation canadienne et américaine. Et, finalement, nous examinons le contenu des exposés et résolutions. Mais, tout d'abord, quelques mots sur la conjoncture et sur certains événements qui ont pavé la voie à l'organisation de cette rencontre.

Dans la foulée de la lutte pour la démocratie

Il n'est pas inutile de rappeler, au départ, qu'au moment où la conférence se tient, le Canada est en guerre depuis bientôt deux ans. Cette situation d'urgence, plutôt que de détourner l'attention des questions artistiques, a, au contraire, accru les besoins et fait ressentir plus cruellement le manque de structures de soutien à la production et à la diffusion des arts au Canada.

En effet, certaines conditions spécifiques à cette période ont rendu une partie de la population plus sensible aux choses de l'art et de la culture. Le Rapport annuel 1940-1941 de la Galerie nationale du Canada (traduction de *National Gallery of Canada* à l'époque) n'indique-t-il pas que la fréquentation du musée et les demandes de services ont augmenté et ce, malgré le contexte de guerre?

Au Canada, en Angleterre et aux États-Unis, un courant de pensée humaniste s'est répandu depuis quelques années, faisant sienne la défense de l'art et de la démocratie. De part et d'autre de l'Atlantique, des historiens, des philosophes, des gens des lettres et des arts, issus de divers horizons politiques mais partageant tous un même sentiment antifasciste, ont élevé leurs voix et pris position en faveur de certains principes fondamentaux dont la sauvegarde paraît alors mise en péril. On pensera à l'*American Artists Congress* qui se réunit à New York en 1936 et à l'*Artists International Association* créée en Grande-Bretagne en 1933, deux regroupements qui adoptent des lignes de pensée progressistes.

Leur appel à défendre la démocratie ne va pas, dans plusieurs cas, sans leur faire assortir leur action d'un appui à l'avancement des arts. Pour plusieurs démocrates, il apparaît en effet essentiel de ne pas laisser les gouvernements négliger le soutien aux arts sous prétexte que l'effort de guerre est devenu prioritaire. Parties intrinsèques de la vie d'une nation, les arts et la culture sont considérés, dans cette optique, comme éléments-témoins et porteurs du principe démocratique dans la vie sociale. Leur diffusion et leur meilleure intégration dans la société doivent être encouragées car ils contribuent à un état de

civilisation. À l'inverse, toute déperdition de la vie artistique agit au détriment de la conscience démocratique.

Plusieurs interventions à la Conférence de Kingston, et cette initiative elle-même, participent de cette conception. On sait, en effet, que si le très mauvais sort réservé aux artistes, particulièrement lors de la Dépression, a pu les inciter à se regrouper pour faire corps, la guerre et l'éveil à la cause démocratique ont été pour plusieurs participants un motif crucial de leur démarche. L'examen du contenu des discours et des résolutions adoptées permettra d'étayer cette affirmation. Pour le moment, considérons les prémisses de la conférence et ses objectifs.

Les conférences sur les affaires canado-américaines

En 1937, André Biéler est invité à participer à la deuxième conférence sur les affaires canado-américaines qui a lieu, cette année-là, à l'Université Queen, à Kingston, où il est artiste résident depuis 1936. Son allocution, intitulée *National Aspects of Contemporary American and Canadian Painting* introduit un des thèmes de discussion, celui portant sur les courants culturels³.

Fruit des travaux des universités Queen, en Ontario, et Saint Lawrence, à Canton dans l'état de New York, et organisée en collaboration avec la Fondation Carnegie pour la paix internationale, cette série de conférences bisannuelles a été inaugurée à Canton, en juin 1935, et va se poursuivre jusqu'en juin 1941.

Les actes de ces conférences, publiés conjointement par les deux universités impliquées, indiquent qu'elles rassemblent principalement des spécialistes des milieux universitaires canadiens et américains et portent sur divers aspects des relations canado-américaines dans le secteur du commerce, des finances, de la culture, de la politique étrangère, du travail et, de plus en plus, à mesure que la guerre approche, de la défense et des accords stratégiques bilatéraux⁴.

Au cours de voyages dans l'Ouest canadien, en particulier à Banff où il enseigne durant l'été, André Biéler a été frappé par l'état d'isolement auquel sont confinés les artistes de ces régions. La Crise qui affecte alors très durement l'économie nord-américaine, la pénurie de ressources locales en matière artistique, l'absence de liens organisationnels entre les artistes de différents coins du pays, les besoins criants en matière d'aide à la création apparaissent comme autant de problèmes qui font obstacle au développement culturel et qui incitent Biéler à agir⁵.

Stimulé par l'esprit de coopération qui préside aux réunions canado-américaines, Biéler a l'idée d'organiser une conférence s'adressant spécifiquement aux artistes canadiens et faisant appel à une collaboration américaine. Après discussion avec le docteur Wallace, directeur de l'Université Queen, et F. Keppel, président de la Corporation Carnegie - organisme américain privé qui

accorde, depuis plusieurs années, un soutien financier à plusieurs initiatives culturelles canadiennes - il concrétise son projet⁶. Une quatrième conférence sur les affaires canado-américaines doit avoir lieu à Kingston du 23 au 26 juin 1941⁷. Jugeant opportun de profiter de ce cadre de rencontre et des espaces offerts par l'Université Queen, Biéler prévoit une deuxième conférence, consécutive à la première, consacrée, celle-là, exclusivement aux questions artistiques.

Invitation aux artistes

En avril 1941, l'invitation est lancée. Dans les journaux, des articles paraissent annonçant qu'une «Conférence des artistes canadiens» aura lieu à Kingston du 26 au 28 juin.

Dans son premier communiqué à la presse, Biéler met l'accent sur la détérioration du statut de l'artiste dans la société contemporaine, identifiant ainsi le motif principal de la convocation à cette rencontre. À son avis, une voie de solution est perceptible du côté américain où des mesures telles les projets d'art gouvernementaux sont en vigueur depuis 1933. Des experts américains sont annoncés, ils viendront témoigner de ce mouvement. Biéler précise:

Is it the fault of the artist; is it Art for Art's sake; or is it the changing condition of the world; materialistic and mechanical? At any rate the position of the artist in the course of the last century has been considerably altered. The artist no longer belongs to the community; he has gradually been shoved aside; his position, in relation to society, is remote, his influence practically nil. Yet, in a country like ours, new and growing, what greater need than the creative mind of the artist? Our friends to the South have put to public use the imaginative minds and skills of their painters in decorations, posters, frescoes which have brought cultural freshness and benefit to many communities⁸.

Invitation aux artistes professionnels, aux critiques d'art et aux éducateurs de toutes les régions du pays, ce premier communiqué laisse pourtant percer une ambiguïté quant aux secteurs des arts auxquels la conférence doit s'intéresser. Car c'est bien la situation des peintres et l'état de la peinture au Canada qui préoccupent les organisateurs, et non la condition des artistes en général, toutes disciplines confondues. Un Donald Stewart, sculpteur de son état, pourra donc, et à juste titre, s'étonner en cours de conférence du peu d'attention accordée à la sculpture, puisque c'est des artistes-peintres dont il est question à cette réunion⁹.

Les objectifs et le programme de la conférence

Des articles, parus lors de l'émission d'un deuxième communiqué de presse en mai 1941, cernent de plus près les buts et le contenu des discussions à venir.

Dans son édition du 31 mai 1941, le quotidien montréalais *The Gazette* annonce que les présentations porteront sur deux aspects principaux: la posi-

tion sociale de l'artiste et les techniques picturales¹⁰. Dans le numéro de juin de la revue *Maritime Art*, on précise que le but de la conférence est «d'abord et avant tout de rassembler les artistes canadiens d'est en ouest afin qu'ils discutent de leurs problèmes communs dans une atmosphère propice¹¹». Dans *The Standard* de Montréal, le critique Robert Ayre rapporte, à l'instar d'autres collègues de la presse canadienne, que la conférence est organisée conjointement par l'Université Queen, la Galerie nationale du Canada et la Corporation Carnegie de New York. Contrairement à Graham McInnes de Toronto qui, curieusement, néglige de transmettre dans sa chronique du *Saturday Night* le contenu de ce deuxième communiqué¹², Ayre le commente avec enthousiasme. La chaleur avec laquelle il souligne la venue du peintre américain Thomas Hart Benton paraît significative de l'importance qu'il accorde à cet échange nord-sud et aussi de l'intérêt que suscitent les pratiques américaines contemporaines dans les milieux artistiques anglophones de la métropole¹³.

Le programme de la conférence subira quelques modifications en cours de route mais, pour l'essentiel, il demeure tel qu'annoncé. Edward Rowan, de la Section des beaux-arts rattachée à la *Federal Works Agency* de Washington, délaisse le thème de la «Renaissance américaine» qui lui a été suggéré et s'attache plus spécifiquement au fonctionnement des projets d'art gouvernementaux. Thomas Hart Benton doit faire part de ses méthodes de travail, mais les deux ateliers du *Painters' Workshop* de Boston consacrés aux techniques picturales le convainquent de parler plutôt de l'esthétique de la forme. Walter Abell, professeur d'art à l'Université Acadia, en Nouvelle-Écosse, et rédacteur en chef de *Maritime Art*, traite du rapport entre l'art et la démocratie et John Alford, de l'Université de Toronto, envisage la fonction sociale de l'artiste d'un point de vue historique (voir copie du programme en annexe).

Le déroulement

La conférence débute à 19 heures 30, le jeudi 26 juin, avec l'enregistrement d'une entrevue de Benton sur les ondes de la CBC et une série de discours de bienvenue. André Biéler préside l'assemblée et l'informe des objectifs et du contenu de la conférence. Après lui, H.O. McCurry, directeur de la Galerie nationale du Canada, Fred Haines, président de l'Académie royale des arts du Canada, Albert Cloutier, responsable du département d'Information publique à Ottawa¹⁴, et le peintre A.Y. Jackson prennent la parole.

D'entrée de jeu, plusieurs propositions concernant la mise sur pied d'une fédération des artistes canadiens, la création d'un magazine culturel et l'emploi d'artistes professionnels dans les forces armées sont avancées. Certaines perspectives concrètes se profilent que la conférence aura pour but d'affermir et de faire déboucher sur une action concertée des artistes.

L'horaire très chargé des deux jours suivants comprend un atelier de

démonstration technique du *Painters' Workshop* en matinée, une présentation de l'un ou l'autre conférencier invité en après-midi et une autre en soirée. Tous les thèmes de discussion s'organisent autour du rapport entre l'art et la société. Nous y reviendrons. Pour l'instant, faisons simplement remarquer qu'une ligne de pensée commune va s'exprimer au fil des sessions et que l'objectif des organisateurs sera de faire en sorte que le consensus s'élargisse pour aboutir à une prise en mains de leur situation par les artistes eux-mêmes.

Un comité de résolutions est formé le vendredi. Il doit recueillir les propositions et les synthétiser en vue de les soumettre à l'assemblée à la toute fin des rencontres. Composé de quatre artistes et d'un critique d'art - tous des hommes au grand étonnement de Paraskeva Clark¹⁵ - ce comité, choisi sur place et non pas élu, se veut représentatif de plusieurs régions du pays. Il comprend H.G. Kettle de Toronto, Jack Shadbolt de Vancouver, Henri Masson d'Ottawa, Edwin Holgate et Robert Ayre de Montréal.

Tel que prévu, le comité présente son compte rendu le samedi, tard en soirée, et appelle les participants à se prononcer sur une dizaine de propositions. Après une longue session de délibérations sur les résolutions présentées et une courte nuit de sommeil, tous, ou presque, se rendent à Ottawa le lendemain. Un dîner-causerie au Château Laurier rassemble à nouveau les troupes et leur permet de se refaire des forces avant une nouvelle session à la Galerie nationale, avec les conférenciers Marius Barbeau et Peter Brieger, et une visite chez H.S. Southam pour y admirer sa collection de tableaux du Groupe des Sept et de peintres modernes français.

Qui assiste à la conférence?

D'après la liste compilée par les organisateurs, 141 personnes se sont rendues à l'Université Queen. Ensemble, conférenciers invités et participants des régions composent une assemblée de 162 voix.

À l'examen, cette liste nous apprend qu'une majorité de personnes, soit 102, viennent de l'Ontario dont 47 de Toronto¹⁶; que 33 sont originaires du Québec, dont 27 de Montréal¹⁷; que 7 viennent des provinces maritimes et 20 des Prairies et de la côte Ouest¹⁸. Des gens de toutes les provinces ont donc répondu à l'appel de Biéler. En plus des artistes qui assistent nombreux à l'événement, on remarque la présence de deux critiques d'art: Robert Ayre du *Standard* de Montréal et Pearl McCarthy du *Globe & Mail* de Toronto. Également, quelques personnes rattachées à des écoles d'art, universités, collèges et musées canadiens. Mentionnons la Galerie d'art de Toronto, la Galerie nationale du Canada, le Musée de la province de Québec, l'Université de Saskatchewan, l'Université de Toronto, le *Upper Canada College*, l'*Art Association* de Montréal, la Galerie d'art de Winnipeg, la *Vancouver School of Art* et l'Université Acadia de Nouvelle-Écosse. Toutes ces personnes ont-elles été

mandatées par leur institution respective? Il est probable que non. De même, de nombreux artistes présents sont membres d'associations artistiques mais aucun, à l'exception de Fred Haines qui prend la parole à l'ouverture au nom de l'Académie royale des arts du Canada, ne représente officiellement le groupe auquel il appartient. La participation se fait donc sur une base individuelle et toutes les décisions prises à la conférence n'engagent que les personnes présentes (voir la liste des participants en annexe).

Une assemblée majoritairement anglophone

La participation canadienne, y compris la québécoise, est majoritairement anglophone. Les francophones, 13 en tout, viennent du Québec et de l'Ontario. Ils représentent environ 8,6% de l'assemblée. Ce sont, de Kingston et d'Ottawa: André et Jeannette Biéler, Albert Cloutier et Henri Masson. Chez les 9 Québécois parlant français on remarque les noms des soeurs Pagnuelo, Françoise et Germaine, de Simone Dénéchaud et, surtout, de Paul Rainville, conservateur au Musée de la province de Québec, et d'Agnès Lefort, peintre et propriétaire de galerie bien connue durant les années cinquante à Montréal¹⁹.

Cette faible participation francophone intrigue bien sûr, et non moins les raisons qui ont pu inciter ces quelques Québécois de langue française à assister à la conférence. Que penser? Doit-on croire que les organisateurs ont négligé de diffuser la nouvelle dans la presse francophone? Ou alors, que les artistes visés, bien qu'informés, ont tout simplement ignoré l'invitation?

Il est vrai que la problématique de la fonction sociale de l'art, bien que discutée dans les journaux de langue française, n'y a pas reçu l'attention qu'on lui accorde à la même époque dans les chroniques artistiques de certains journaux de langue anglaise²⁰. Jean-Paul Lemieux dans *Le Jour*, Reynald dans *La Presse*, Jean Chauvin et quelques autres, dont le père Marie-Alain Couturier lors de son passage au Québec, auront bien sûr parlé d'un «art qui puise son inspiration dans le milieu social» (Reynald²¹); de la «nécessité d'encourager l'art et les artistes de son pays» (Chauvin²²); ou encore de «l'oeuvre éducatrice que poursuit le gouvernement américain en donnant de l'ouvrage aux artistes» (Lemieux²³) et de la difficile relation qui prévaut entre artistes et milieux d'affaires (Couturier²⁴). En dépit de ces interventions, le débat ne s'est pas enclenché chez les francophones et ce, bien qu'un sort tout aussi déplorable échoît généralement aux artistes de l'Atlantique au Pacifique, sans distinction de langue ou de culture.

Les causes de cette apparente indifférence restent à élucider. Mais sans doute s'agit-il moins d'indifférence que d'un manque de synchronisme, puisque des problématiques différentes occupent alors le devant de la scène dans chacune de ces communautés. De fait, au moment où les artistes réunis à l'Université Queen s'interrogent sur leur rôle dans la société et dans le conflit en cours, au moment où ils se recommandent de l'expérience américaine et éla-



Conférence des artistes canadiens,
Queen's University, juin 1941,
Kingston. On reconnaît au 1er rang
André Biéler et A.Y. Jackson; à
gauche, 3e rangée: Miller Brittain et
Walter Abell. (Photo: Hazen Size,
Archives nationales du Canada, nég.
PA151.359)

borent des résolutions en faveur d'un parrainage gouvernemental des arts, leurs vis-à-vis de langue française sont occupés à de tout autres considérations.

On sait, en effet, que le tournant des années quarante coïncide au Québec avec le début d'une importante polémique pour ou contre l'«art vivant». Le retour de Pellan, son action au sein de l'École des beaux-arts de Montréal, la venue du père Couturier, les pressions de John Lyman, de Paul-Emile Borduas et, avec eux, de la Société d'art contemporain contre la main-mise académique sur les pratiques et leur diffusion sont des faits connus²⁵. On sait également que le débat qui s'amorce au Québec dans ces années conduira bientôt à de profondes transformations tant sur le plan du discours théorique que des pratiques picturales. Pour l'instant toutefois, ces interventions, visant à une démocratisation du champ de l'art, n'ont que de lointains rapports avec les discussions qui ont lieu à Kingston en juin 1941. Ce qui n'empêchera pas Jean-Paul Lemieux de répondre favorablement à une invitation que Biéler lui envoie personnellement, en février 1941. Toutefois, son enthousiasme tournera court car il se verra malencontreusement empêché de se rendre à Kingston à la date prévue. Il vaut la peine, néanmoins, d'introduire ici un extrait de sa lettre du 23 février 1941 à Biéler, car elle démontre, d'une part, que ce dernier n'avait pas négligé de faire appel aux artistes du Canada français et que, d'autre part, certains de ces artistes surent alors reconnaître le bien-fondé de son initiative. Lemieux écrivait à cet effet:

Voilà une excellente chose et les organisateurs méritent toutes les félicitations. Cette réunion permettra à tous et à chacun de nous de se mieux connaître, d'échanger nos opinions, nos idées et enfin de discuter ensemble des problèmes qui touchent à l'évolution de l'art au Canada. Elle aidera, en outre, à répandre dans les esprits, trop souvent indifférents, l'importance du rôle de l'artiste dans la société. Car, hélas, ce dernier est considéré par la majorité comme un être inutile(...).

Pour nous Canadiens de langue française il y a une foule de problèmes à discuter: éducation du public en matière d'art, moyens de perpétuer les arts traditionnels du paysan, expositions, propagande, etc. Cette réunion nous sera d'une grande aide surtout à nous de Québec, isolés comme nous sommes du reste de l'univers artistique, vivant entre nos remparts. Tu me demandes de te suggérer quelques noms (...) Je te suggère Marius Plamondon, sculpteur de Québec, professeur à l'Ecole (il s'agit de l'Ecole des beaux-arts de Québec), et Omer Parent, de l'Ecole également, que tu as rencontré lors de ton exposition. Il y a aussi Palardy et Alfred Pellan dont l'exposition a remporté un gros succès à Montréal²⁶.

Le contenu des discours: la position sociale de l'artiste

Concentrés les vendredi et samedi, 27 et 28 juin, entre 15 et 22 heures environ, les quatre discours principaux, prononcés dans l'ordre par Walter Abell, Thomas Hart Benton, John Alford et Edward Rowan, reprennent tous la thématique du rapport entre l'art et la société, en lui apportant chacun un éclairage particulier. Mais, qu'ils témoignent de certaines pratiques contemporaines (Rowan et Benton), élaborent autour de grandes positions de principe (Abell), ou commentent un phénomène culturel (Alford), tous sont unanimes sur un point: historiquement, une coupure s'est produite qui a relégué l'artiste en marge de la collectivité. N'étant plus considéré comme un membre actif de la communauté, son travail se voit dévalué et ne trouve plus de débouché sur la place publique. John Alford résume assez bien ce propos et son origine lorsqu'il dit:

The fact that the artist had lost his function in society of course has been noticed for a very long time. The first instance of its being commented upon with any great clarity was by Ruskin, actually about 1851, I think, when he published his essay on Pre-Raphaelism. In discussing the function of the artist in that essay, Ruskin remarks: "For a long time this function remained a religious one: it was to impress upon the popular mind the reality of the objects of faith, and the truth of the histories of Scripture, by giving visible form to both. That function has now passed away, and none has as yet taken its place. The painter has no profession, no purpose. He is an idler on the earth, chasing the shadows of his own fancies". Ever since the 19th century there has been enough truth in that statement to be a matter of great public disturbance, as well as of private disturbance to the artist²⁷.

Reconnaissant cette prémisse, tous les conférenciers examinent à tour de rôle soit les raisons historiques qui ont provoqué la rupture entre l'artiste et son milieu, soit les facteurs idéologiques et sociaux limitant l'intégration sociale des arts, ou encore certaines tentatives récentes de démocratisation culturelle.

Dans leurs grandes lignes, toutes les analyses se rencontrent. Critiques face à un certain état de société, les intervenants mettent l'accent sur les défauts de la responsabilité sociale vis-à-vis de l'art et des artistes. Ils affirment la nécessité de démocratiser l'art, de lui redonner place dans la vie collective. Pour Walter Abell, il en découle que les artistes doivent eux-mêmes s'impliquer dans le processus de revitalisation sociale et culturelle, lequel ne pourra s'avérer concluant que s'ils réclament, de concert avec la majorité de la population, davantage de démocratie.

Pour ce professeur d'esthétique, lui-même d'origine américaine, mais résidant depuis 13 ans au Canada, le programme du *New Deal* trace la voie

d'un «nouvel ordre» démocratique car la doctrine qu'il applique préconise un partage plus équitable de la richesse culturelle nationale.

If anything further were needed to complete our vision of the new cultural order, it emerges triumphantly in the recent development of government patronage in the United States. Interestingly enough, and in the light of the facts suggested above, naturally enough, it took a depression to bring such a patronage to active life. Only when our economic system lay stricken of its recurrent fever, with industry and people alike calling to the government for help, was the plutocratic mould so far broken as to permit the emergence of cultural forces hitherto repressed. 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 Buildings Administration, have done more to break the ground for a genuine culture of democracy than "normal" agencies had done in the preceding century. All those things neglected in the headstrong richness of prosperity were now suddenly undertaken in the midst of depression because the artist had to be included among those receiving relief and his services might as well be used!

The result was a veritable uprush of cultural democracy²⁸.

Sortie victorieuse de la Dépression, cette jeune «démocratie culturelle» se voit maintenant mise en péril par la volonté hégémonique des puissances de l'Axe qui risque de faire se propager la guerre en Amérique. Pour Abell, pareille situation ne peut être tolérée. Elle exige la mobilisation de tous les artistes pour la victoire. Plus encore, elle leur impose de travailler dès maintenant pour la reconstruction d'après-guerre, puisque de telles conditions seront alors réunies qu'il deviendra possible de redéfinir un nouvel ordre mondial fondé sur de plus solides bases démocratiques.

When the war is over there will be a great opportunity for cultural reconstruction. Unless we prepare for it in advance, we cannot hope to play a vital part in it. If we have a significant program ready when the time comes, we shall be able to help guide the cultural evolution of the nation when guidance is needed. We feel very inadequate for such a task, yet if we, as the creative workers of the country cannot accomplish it, who can? Somehow we have to get the vision of the thing, and then we have to get the power of the thing. The people depend upon us. Perhaps if we put ourselves in line with the great democratic forces of our time, they may lift us up and give us the power required to do the job ahead²⁹.

L'une des «grandes forces démocratiques de notre temps», sinon la plus grande, à laquelle songe Abell, c'est évidemment les États-Unis. De fait, tous les conférenciers invités, à l'exception de John Alford, en font un point de référence, indiquant ainsi que c'est en sol américain que les gains les plus sensibles ont été marqués en faveur de la démocratisation des arts. Cette position

qui semblait alors incontestable, puisque personne ne s'avisa de la mettre en doute, vaut la peine qu'on s'y arrête. Voyons donc brièvement ce qu'il en était de ce modèle américain à la conférence.

Prédominance du modèle américain

Cette conférence d'artistes canadiens, portant sur la situation des arts au Canada, n'en fait pas moins appel à une importante collaboration américaine. Comme nous le signalions plus haut, la Corporation Carnegie apporte un soutien financier; Washington a délégué Edward Rowan; Thomas H. Benton, grand chantre du régionalisme, est l'invité d'honneur; enfin, l'Université Harvard et le *Fogg Museum* de Boston sont représentés au sein du *Painters' Workshop* qui vient faire état des plus récentes découvertes américaines dans le domaine des techniques picturales.

Pourvoyeurs de fonds et d'un savoir-faire administratif et technique, les représentants d'outre-frontière se font également les apologistes des pratiques régionalistes et d'une certaine vision sociale qui dominent depuis quelques années sur la scène américaine.

Edward Rowan parle au nom de la direction des projets d'art instaurés par le gouvernement démocrate de Franklin Delano Roosevelt. Il en décrit le fonctionnement et les acquis tout en rappelant la conjoncture qui a permis leur instauration.

There was a depression in the United States, which all of you know about.

That made possible (...) the election of a new administration with a social conscience. In December 1933, the artist was acknowledged to be as important a part of society as the very worthy plumber, the bricklayer, and others³⁰.

Parlant de la reconnaissance sociale de l'artiste effectuée aux États-Unis, il dirige l'attention vers le programme fédéral qui a déclenché le processus de démocratisation culturelle à l'échelle nationale. Un programme qui exprime parfaitement, selon lui, l'esprit et la lettre de la conception démocrate en matière de développement artistique. Lorsqu'il précise par exemple que, dans son pays, l'artiste est placé désormais sur un pied d'égalité avec le maçon et le plombier, il ne voit dans ce rapport aucun dénigrement de l'art. Au contraire, dans l'optique d'une administration qui se réclame des masses laborieuses et prône la justice sociale, l'artiste gagne en «noblesse» lorsqu'il se voit comparé aux ouvriers et gens de métier. Son travail, reconnu par la communauté, reprend sa place dans la vie sociale. Une dynamique s'instaure qui renoue avec les traditions de la Grèce antique et du Moyen Âge, deux types de société fortement valorisés dans certains milieux américains parce qu'on y discernait une symbiose parfaite entre l'art et la vie.

Pour Rowan, l'entreprise fédérale des projets d'art a permis de ressouder un chaînon primordial entre l'artiste et le public. Elle a fait entrer l'art dans le quotidien des gens et c'est en quoi elle s'avère exemplaire.

I think our greatest importance has been in the fact that we have taken the artists out of their ivory towers; we have encouraged them to cut their hair, to put both feet on the ground and to meet the public. In other words we have once more introduced the studio hermit to the public, to the people who are marrying, who are having children, who are putting in plumbing installations, who are putting up houses, and so on. The artist has been brought to them; they have been brought to the artist³¹.

Thomas Hart Benton, lui, se place du point de vue de l'artiste, mais de cet artiste qui, d'après Rowan, a enfin consenti à poser les deux pieds sur le sol. Ce faisant, Benton propose une théorie, faite sienne depuis quelques années et par ailleurs assez largement répandue aux États-Unis, qui veut que l'art procède de l'expérience individuelle de l'artiste. Qu'il naisse donc au coeur de la vie, non dans les livres, écoles ou musées, pas plus d'ailleurs que du strict rapport à l'art. Prenant le contre-pied de la conception «dix-neuviémiste» de «l'Art pour l'Art», qu'il étend jusqu'à y inclure les courants abstraits, Benton parle d'une «culture du peuple» proche du mode de vie courant, d'un nouvel art, produit de l'expérience nationale qu'il conçoit en rupture avec les courants européens modernes. Il affirme que l'artiste doit descendre de sa tour d'ivoire, puiser l'inspiration dans son environnement immédiat et, dans une même lancée, il se proclame un «environnementaliste».

I've insisted on the necessity of direct experience for the artist. I've said, in substance, that Ivory Tower abstractions cannot produce art. By implications, if not actually, I've tied myself to those current movements in the United States which are called regional. I've insisted that experience within a living, going environment was the proper and only motive for expression - the only one that could be depended upon to free the artist from imitative habits. Forgetting for the moment all our geometric matter, let me say that my conception of the value of our American regionalism is based mainly on the fact that it states the necessity of the artist's attention to organic actualities in the living world³².

Figure influente parmi les praticiens de sa génération, Benton se réfère alors à une théorie de l'art développée par certains membres de l'école pragmatique américaine en relation avec leurs recherches dans le domaine de la psychologie expérimentale. Élève de John Dewey, philosophe et auteur du célèbre *Art as Experience*, publié en 1934, Benton reprend à son compte, bien qu'assez librement, la position de ce dernier sur la perception et les modes d'intégration de l'expérience. Son exposé à Kingston se fonde sur ce matériel théorique, en particulier sur le concept d'expérience, point nodal de la pensée de Dewey. C'est ainsi qu'il explique comment l'art est toujours le produit d'une expérience singulière, c'est-à-dire la résultante d'un rapport de l'être au monde; comment chaque nouvelle expérience conditionne la perception de l'artiste, instruit

et renouvelle sa vision; comment l'artiste tire ainsi du réel un matériau de base qui, filtré puis «re-construit» par la pensée, produit ce que Benton appelle une «forme plastique», laquelle en fin de compte n'a plus rien de commun avec la matière qui l'a inspirée.

Procédant par autoréférence, ajoutant donc à la démonstration théorique les acquis de sa pratique, Benton confère à cette dernière une qualité scientifique qui en valorise le contenu. Il se dégage implicitement de son propos que cet art, et, par association, celui des peintres de l'*American Scene* qui se réclament des mêmes principes, se voit érigé en modèle d'une approche qui se veut émancipatrice et démocratique. Qui plus est, l'art et le courant d'idées dont il se fait le propagateur se voient automatiquement désignés comme nouveaux pôles de référence dans le champ des théories et pratiques contemporaines.

À l'instar de Rowan et de Benton, George Holt, R.J. Gettens et Frank Sterner, qui dirigent les ateliers du *Painters' Workshop*, mettent à l'honneur les pratiques américaines récentes, y reconnaissant pour leur part certaines des recherches techniques et expérimentations plastiques les plus avancées. D'emblée, tous les regards sont dirigés vers un point précis et un message non équivoque se fait entendre qui situe les démarches américaines à l'avant-plan de la scène contemporaine. Cette orientation pro-américaine de la conférence n'est rien moins que fortuite. Elle a été tracée au départ, et l'invitation à certains «experts» américains, partageant tous une même conception, vise surtout, on peut le présumer, à affirmer le point de vue des organisateurs. Considérée sous cet angle, la conférence ne se veut donc pas le lieu d'un débat de fond, nourri par la confrontation d'idées divergentes, mais plutôt l'occasion de mettre de l'avant une approche déterminée. Triée sur le volet, la délégation américaine vient en quelque sorte faire la preuve (faits et chiffres à l'appui) de ce qu'il faut démontrer.

Nos voisins du sud ne seront pas les seuls, nous l'avons dit, à vanter leur expertise en matière artistique, mais, témoignant d'une démarche accomplie, ils auront l'immense avantage d'ajouter aux avancées de caractère plus virtuel le poids exaltant du possible.

Les résolutions adoptées

Au terme de la conférence, une dizaine de résolutions sont discutées puis adoptées. Dès la session d'ouverture, certaines propositions ont été ébauchées. Elles concernaient principalement: 1) la mise sur pied d'une fédération des artistes canadiens; 2) l'emploi spécialisé d'artistes professionnels dans les forces armées ayant pour mission de témoigner de l'effort de guerre canadien; 3) la création d'un magazine national des arts.

Avec celles-ci, d'autres propositions, parmi les principales élaborées au fil de ces journées, sont mises aux voix. Par ce biais, l'assemblée entend agir auprès de

certaines institutions. Elle recommande: 1) que l'enseignement des beaux-arts fasse partie des programmes de l'Université McGill (amendée, cette résolution sera finalement destinée à toutes les universités canadiennes); 2) que la Galerie nationale du Canada organise et fasse circuler à travers le pays une exposition nationale de dessins; 3) que des programmes obligatoires d'arts plastiques et d'études des arts soient implantés dans toutes les écoles canadiennes au niveau secondaire.

Désireux d'aller au-delà des simples vœux pieux, les artistes se donnent d'ores et déjà les moyens de pousser plus loin la réflexion qui a commencé de prendre forme à Kingston.

Un comité national (*continuing committee*) est élu et chargé d'enquêter sur le type d'organisation à mettre sur pied. Ses membres sont: André Biéler; Walter Abell, A.Y. Jackson, Arthur Lismer et Frances Loring³³. S'appuyant sur plusieurs comités régionaux ou provinciaux, il doit identifier les besoins des artistes et proposer un mode de regroupement répondant à leurs attentes.

En 1942, la Fédération des artistes canadiens voit le jour. Il s'agit d'une organisation large qui réunit des individus, artistes, critiques ou autres professionnels des arts, de l'architecture, de l'éducation et des institutions muséales³⁴. Elle doit poursuivre le travail amorcé à l'Université Queen. En tout premier lieu, voir à l'application des résolutions votées en assemblée générale. À travers cela, l'idée maîtresse est de faire reconnaître le rôle de l'artiste dans la société en faisant pression sur le gouvernement pour que des mesures concrètes d'encouragement aux arts soient mises en oeuvre.

La revue *Maritime Art*, fondée en 1940 par un regroupement coopératif de sociétés artistiques et d'associations féminines des provinces maritimes, offre déjà une couverture de plus en plus nationale de la vie artistique canadienne. Le nouveau magazine qui doit prendre forme s'appuiera sur cette infrastructure et établira son siège social à Ottawa. Le premier numéro de *Canadian Art* paraît en octobre 1943 sous la direction de Walter Abell. Publiée régulièrement jusqu'en 1967, la revue s'intéresse surtout à la problématique de l'intégration des arts³⁵. Dès les premières parutions, des articles portent sur la contribution des arts à l'industrie, sur le lien à la communauté et les centres communautaires, sur le rôle des institutions, sur les arts appliqués, sur l'élaboration d'un programme national des arts et autres sujets connexes³⁶.

Par ailleurs, dès le lendemain de la conférence, le *continuing committee* et les comités régionaux battent campagne en faveur de la création d'une documentation picturale de l'effort de guerre, «the creation of works of art recording the various phases of the Dominion's war effort³⁷».

On sait que cette action aboutira, en octobre 1942, à l'adoption par le Parlement d'une résolution prévoyant la nomination de quinze artistes professionnels, répartis dans les trois corps de défense et ayant pour mandat de «documenter l'effort de guerre canadien».

L'histoire de ces comités d'artistes a déjà fait l'objet d'études³⁸. Certaines questions relatives à la pertinence d'instaurer un «art officiel» et «de guerre», questions que des observateurs n'avaient pas manqué de relever à l'époque, y sont examinées. Par contre, on semble s'être peu interrogé sur l'importance accordée, lors de la conférence de Kingston, à l'idée de création de «projets d'art» dans l'armée, idée que l'on a présentée comme *la* solution au problème, par ailleurs fortement décrié, du faible soutien public à la production artistique canadienne. Il pourra donc s'avérer intéressant, en terminant, de voir pourquoi la conférence a accordé tant d'importance à cette «solution» et pourquoi l'entrée en jeu du gouvernement a paru, à ce moment, si déterminante.

La conférence de Kingston: l'espoir d'une solution gouvernementale

Tout au long de la conférence de Kingston, une idée a été reprise en leitmotiv. Cette idée voulait que, dans une démocratie, l'art soit partie intégrante de la vie sociale, que, pour ce faire, il soit diffusé dans toutes les couches de la population et que l'État, d'abord, plutôt que l'entreprise privée, se porte garant du soutien à la production et aux artistes. Ainsi voulait-on que l'État reprenne le rôle de mécène des arts que l'Église et l'aristocratie avaient assumé à d'autres époques de l'histoire, et que l'accès aux arts devienne le privilège de tous, comme il doit en être de l'exercice des droits et libertés fondamentales.

L'instauration aux États-Unis des projets d'art publics, que d'aucuns présentèrent comme la forme par excellence de démocratisation culturelle, servit de point d'ancrage. Pour Biéler, Abell, Rowan et Benton, ce type de mesure gouvernementale représentait un jalon nécessaire sur la voie de la refonte culturelle qui devait s'opérer au Canada et pour que soit édifié ici, comme chez nos voisins américains, un nouvel ordre démocratique fondé sur la pleine participation des arts à la vie collective. Suivant cette lecture, le tournant désiré ne pouvait s'opérer que si l'État intervenait, car c'est lui, en tant que représentant de la «vox populi», qui doit assurer la sauvegarde des intérêts de la majorité.

On se rappellera que la conjoncture de guerre ne facilitait pas le débat entre les artistes et le gouvernement, et que ce dernier avait tout loisir de se retrancher derrière ses obligations de guerre pour rendre nulle et non avenue la question du soutien aux arts. Les artistes durent tenir compte de cette réalité dans leur stratégie d'approche. On avança donc que, puisque le gouvernement canadien avait su faire appel aux artistes lors de la Première guerre mondiale et que la Grande-Bretagne n'avait pas tardé à faire de même dans le conflit en cours, la guerre, malgré les limites qu'elle imposait, pouvait permettre une prise en mains plus décisive de son rôle par l'État. Plus concrètement, la création d'une documentation «de guerre» pouvait offrir de vastes possibilités d'emploi pour les artistes canadiens, et toute mesure prise dans cette direction devait aboutir, croyait-on, à un résultat comparable à celui obtenu par l'admin-

istration américaine avec ses projets d'art gouvernementaux. C'est du moins ce que laissa entendre le directeur de la Galerie nationale du Canada, Harry O. McCurry, lorsqu'il prit la parole à Kingston³⁹.

Dans l'esprit de plusieurs, cette résolution et, avec elle, toutes les actions qui, dans les mois suivants, voulurent inciter le gouvernement à créer ce type d'emploi pour les artistes, pouvaient faire naître au Canada un mouvement artistique similaire à celui de la Works Progress Administration / Federal Art Project.

Remarquons que, contrairement à ce qui s'était passé aux États-Unis où l'élection d'un gouvernement de réforme avait devancé et permis la démocratisation culturelle, c'est par le biais d'une reformulation de sa politique dans le domaine des arts qu'on voulait promouvoir, ici, une restructuration plus globale. Pour Walter Abell, qui revint sur le sujet en février 1942, il ne faisait aucun doute que:

if Canada does not follow her allies in organizing such a program, she will emerge from the war behind them in her cultural mentality and organization. They will have established new relations between art and society, new concepts of the service of art to democratic life, and will thus have outdistanced her in their cultural evolution⁴⁰.

De telles attentes des artistes à l'endroit du gouvernement et des instances publiques n'eurent pas pour seul déclencheur l'exemple américain. Sous l'impact de la guerre, en effet, le gouvernement canadien avait dû exercer une direction plus centralisée et appliquer certaines mesures interventionnistes qu'il s'était refusé à mettre en place lors de la Crise. Cette nouvelle tendance, qui correspondait à un mouvement généralisé dans les pays capitalistes, confirmait que le rôle de l'État n'était pas que législatif. Chez les artistes, on croyait de plus en plus que le gouvernement devait encourager et soutenir directement les arts et qu'il devait, si nécessaire, créer les structures assurant le plein épanouissement de la vie artistique au Canada.

Les quelque 150 artistes qui se trouvaient réunis à Kingston en juin 1941 accueillirent chaleureusement cette idée, parce que le renouveau social et culturel qu'elle laissait entrevoir faisait augurer des jours meilleurs pour les arts et les artistes, d'un bout à l'autre du pays.

Dans leur esprit, la guerre, si pénible fut-elle pour le présent, s'avérait l'occasion de repenser l'ordre des choses. Elle pouvait ultimement faire le grand ménage et laisser, pour l'avenir, un monde nouveau à bâtir. Dans ce Canada à reconstruire, les artistes auraient un rôle à jouer et c'est pourquoi leur action dans ce contexte de guerre prit une telle importance lors de la conférence.

HÉLÈNE SICOTTE
Historienne de l'art
Joliette

Notes

- 1 Harry O. McCurry, directeur de la Galerie nationale du Canada, discours d'ouverture à la Conférence de Kingston, cité dans André BIÉLER, Elizabeth HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, Queen's University, Kingston, 1941, p.6.
- 2 André BIÉLER, «The Kingston Conference - Ten Years Afterwards», *Canadian Art*, vol. VIII, no 4 (été 1951), p.150-151.
- 3 André BIÉLER, «National Aspects of Contemporary American and Canadian Painting», dans R.G. TROTTER, Walter McLAREN et Albert B. COREY (Ed.), *Conference on Canadian-American Affairs*, Ginn and Co., Boston, Montréal, New York, 1937, p. 134-136.
- 4 Les actes de ces conférences ont été publiés par R.G. Trotter, Walter McLaren et Albert B. Corey (Ed.) aux éditions Ginn and Co. pour les années 1935, 1937, 1939 et 1941.
- 5 Frances K. SMITH, *André Biéler, An Artist's Life and Time*, Merritt Publishers Co. Ltd., Toronto, Vancouver, 1980. Nous référons le lecteur au chapitre 6, «The Artist in Society», p.89 à 106, que Mme Smith consacre à la pensée sociale d'André Biéler et à l'examen de son rôle dans l'organisation de la Conférence de Kingston.
- 6 Dans le *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Edmond Cloutier, Ottawa, 1951, on indique que la Corporation Carnegie a accordé plus de 7 millions de dollars à des projets canadiens de 1911 à 1949, p.15.
- 7 Parmi les sujets abordés, on remarque les thèmes suivants: «North America in the World Today», «Canadian-American Relations in Defence, I. Military, II. Economic», «North America's Share in the Maintenance of Security», etc., TROTTER, McLAREN et COREY (Ed.), *Conference on Canadian-American Affairs*, 1941, table des matières.
- 8 André Biéler cité dans Walter ABELL, «Conference of Canadian Artists», *Maritime Art*, vol. 1, n° 4 (avril 1941), p.5.
- 9 BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.12.
- 10 Anon., «Program Outlined for Artists' Rally», *The Gazette*, May 31, 1941.
- 11 André Biéler cité par Mrs. Thomas J. COUGHEY, dans «Elsewhere in Canada», *Maritime Art*, vol 1, no 5 (juin 1941), p.21.
- 12 Fort curieusement, Graham McInnes annonce la conférence en avril 1941, après l'émission du premier communiqué de presse de Biéler, mais il n'en reparle plus par la suite. Voir «Canadian Artists to Confer», *Saturday Night*, 19 avril 1941, p.28. Après l'événement, c'est Donald Buchanan qui, exceptionnellement, en fait le compte rendu dans «Artist from all Canada», *Saturday Night*, 2 août 1941, p.22.
- 13 Robert AYRE, «Outspoken Painter Coming to Kingston for Art Conference», *The Standard*, 31 mai 1941, p.9.
- 14 Albert Cloutier est alors «Art and Printing Supervisor» au département d'Information publique à Ottawa. Créé depuis peu, ce service est chargé de produire les affiches de propagande du gouvernement canadien pendant la durée de la guerre.
- 15 BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.21.
- 16 On note aussi la présence de 9 personnes de Kingston, 11 d'Ottawa et 15 d'autres villes de l'Ontario.
- 17 Trois personnes viennent également de Québec et trois d'autres coins de la province.
- 18 Pour les Maritimes, 4 viennent du Nouveau-Brunswick, 2 de la Nouvelle-Écosse, 1 de l'Île du-Prince-Édouard; pour les Prairies et l'Ouest, 7 sont originaires de la Colombie Britannique, 6 de l'Alberta, 5 de la Saskatchewan et 6 du Manitoba.

19 Les mobiles de la plupart des artistes québécois francophones qui se sont rendus à Kingston n'ont pu être cernés dans le cadre de cette étude. Nous pouvons préciser cependant que l'annonce de la conférence, qui s'était faite notamment par voie d'invitation aux associations et regroupements artistiques, et par des lettres, adressées personnellement à certains artistes (voir plus loin la lettre de Biéler à Jean-Paul Lemieux), attira surtout des personnes proches de l'École des beaux-arts de Montréal (nous pensons à Marthe Archambault, Simone Dénéchaud, Françoise Pagnuelo qui ont étudié et/ou enseigné dans cette école), et du Musée de la province de Québec, à Québec.

La présence de son conservateur, Paul Rainville, s'explique bien sûr par le fait que ce musée devait figurer sur la liste des institutions contactées. Il est intéressant de savoir que Rainville, qui avait servi cinq ans dans l'armée américaine et avait été administrateur dans des compagnies canadiennes, était bilingue et sans doute assez bien au fait de la situation des arts au Canada anglais.

Quant à Agnès Lefort, elle était membre de l'Art Association et proche aussi de certains artistes de l'École des beaux-arts de Montréal. Elle a pu être informée de la conférence par l'une ou l'autre source. Les motifs de sa participation et de son intérêt, plus tard, pour la Fédération des artistes canadiens, tel que cela nous fut précisé lors d'une entrevue avec Suzanne Duquet, ne sont pas élucidés.

20 Sur ce sujet, on pourra se référer à notre mémoire de maîtrise: *Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes: aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne de 1935 à 1945*, Université du Québec à Montréal, Montréal, décembre 1989.

21 Esther TRÉPANIER, «Crise économique/crise artistique: parallèle ou convergence», extrait de «Culture et société au Canada en période de crise économique» dans *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. VIII, no 1 (1987), p.182.

22 Jean CHAUVIN, *Ateliers*, Louis Carrier et Cie, éd. du Mercure, Montréal, New York, 1928, p.238.

23 TRÉPANIER, «Crise économique/crise artistique: parallèle ou convergence», p.185.

24 Marie-Alain COUTURIER, *Le Devoir*, 18 mai 1940.

25 Plusieurs ouvrages ont traité de la conjoncture artistique du début des années quarante au Québec. Nous n'en citerons qu'un, celui de François-Marc GAGNON, *Paul-Emile Borduas 1909-1960, biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Fides, Montréal, 1978.

26 Nous remercions Mme Frances K. Smith qui nous a transmis le texte de cette lettre, tirée du fonds d'archives André Biéler déposé à la Queen's University, Kingston.

27 John Alford cité dans BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.76.

28 Walter ABELL, «Art and Democracy», *Maritime Art*, vol. 2, no 1 (octobre-novembre 1941), p.9.

29 *Ibid.*, p.10.

30 Edward Rowan cité dans BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.82.

31 *Ibid.*, p.89.

32 Thomas H. Benton cité, *ibid.*, p.49.

33 Il est à remarquer que l'on suggéra, lors de la mise en candidature, qu'un Canadien français soit présent sur ce comité. Le nom d'Albert Cloutier fut retenu mais le vote ne le favorisa pas. Il semble, par ailleurs, d'après certains renseignements fournis par Jean-Paul Lemieux dans une lettre à Biéler, le 26 juillet 1941, que Lemieux fut élu membre du continuing committee. Les actes de la conférence ne mentionnent pas cette élection. Elle eut donc lieu, nous le présumons, après la rencontre. Précisons que Lemieux accepta le poste avec empressement. Cette lettre nous est parvenue par les soins de Mme Frances K. Smith. Voir fonds d'archives André Biéler, Queen's University, Kingston.

Signalons enfin, toujours à propos de l'élection de ce comité, que, lorsque le nom du critique torontois, Graham McInnes, fut proposé, des voix anonymes s'objectèrent, en lançant des «No critics!». *Ibid.*, p.107-108.

34 La Fédération des artistes canadiens s'était donné pour objectifs: 1) d'unir les artistes canadiens en vue de promouvoir leurs buts communs et de faire connaître le point de vue de l'artiste; 2) de travailler à améliorer le statut économique de l'artiste; 3) d'encourager le soutien public à la Galerie nationale du Canada et à toute autre institution muséale et artistique; 4) d'encourager la recherche et de faire un travail d'éducation; 5) de publier un magazine national consacré aux arts visuels; 6) d'offrir un lieu de coordination à l'échelle nationale. Voir William COLGATE, *Canadian Art, Its Origin and Development*, Ryerson Press, Toronto, 1943, p.254.

35 *Canadian Art* devient *Artscanada* en 1967 et change de direction et d'orientation à ce moment.

36 Immédiatement après la conférence de Kingston, *Maritime Art* et la Fédération des artistes canadiens établissent une étroite collaboration. La revue publie les communiqués de la fédération qui, elle, distribue le bimensuel à ses membres. Quand la revue *Canadian Art* prend la relève de *Maritime Art*, elle devient l'organe de la fédération.

37 BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.111.

38 Voir en particulier, Joan MURRAY, *Canadian Artists and the Second World War* (catalogue d'exposition), The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, 1981.

39 McCurry entrevoyait alors deux sources principales d'emploi pour les artistes canadiens: la production d'affiches de guerre sous la supervision du département d'Information publique à Ottawa et la documentation de guerre produite sur le terrain par des artistes professionnels à l'emploi des forces armées. BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.7.

40 Walter ABELL, "Canada at War", *Maritime Art*, vol. 2, no 3 (février-mars 1942), p.76.

Résumé

FIFTY YEARS AGO AT KINGSTON, THE CONFERENCE OF CANADIAN ARTISTS A Debate on the Artist's Place in Society

The year 1991 marked the 50th anniversary of the Conference of Canadian Artists which was held June 26-29, 1941, at Queen's University, Kingston, Ontario. To recall this event - today referred to as the Kingston Conference - it is expedient to identify the major points of this meeting: by whom and why was it planned and organised? what were its objectives, its program and its proceedings? who were the participants? and, finally, what were the main issues discussed and what resolutions were adopted at the Conference?

This article provides a brief reference to the circumstances of the period

in order to appreciate its larger context. The Second World War had been raging since 1939 and Canada, having just gone through its worst economic crisis in history, had entered the conflict alongside Great Britain, despite the reluctance of French-speaking Quebecers who felt no allegiance to the British mother country. The war, the outcome of a lengthy political crisis in Europe, put into question the very survival of democracy and forced its participants to restate the humanistic principles underlying their democratic ideals. In Europe as well as in North America, many advocated the idea that art and democracy cannot be conceived separately. This position stated that governments engrossed in the imperatives of war cannot neglect their cultural responsibilities without compromising the victory of democracy.

Thus, the Kingston Conference organizers believed that art and democracy were one and that the war, far from condoning inertia in matters of art, required that Canadian artists adopt a more outspoken attitude towards their government. This premise having been stated, one can determine the origins of the conference and the major role played by André Biéler. Artist-in-residence at Queen's University since 1936, Biéler had, in 1937, taken part in the second of a series of four conferences on Canadian-American Affairs which gave him the idea to propose holding a conference specifically for Canadian artists.

This discussion deals with the objectives of the meeting which were primarily concerned with the social place of the artists and pictorial techniques. One can identify the contribution of the Canadian speakers, Walter Abell and John Alford, and the important role vested upon the American experts, Edward Rowan of the Federal Works Agency and Regionalist painter Thomas Hart Benton, both having come to Kingston to describe a contemporary American experience.

Prior to analyzing the contents of speeches and major themes discussed, it must be noted that most of the participants at this meeting, were English-speaking, and a number of reasons for the poor attendance of French-speaking Quebecers are proposed. This is followed by a discussion on the analysis of positions taken by the four guest-speakers highlighting the fact that democratic and social issues were a constant and that the contemporary American model served as an example and a point of reference in the areas of social integration of the arts, political and cultural democratization as well as the development of pictorial techniques.

Finally, the resolutions adopted are noted and this paper ends by proposing an interpretation of positions expressed during the Conference regarding the role of the state in cultural matters and the expectations of the artists with regards to the Canadian government.

Translation: Monique Nadeau-Saumier



fig.1 Betty Goodwin, *Carbon*, 1936,
charcoal powder, wax, oil pastel,
pastel, graphite, oil and gesso on
honeycomb galvanized aluminum,
275 cm x 175 cm, The Montreal
Museum of Fine Arts. (Photo: Brian
Merrett)