

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Volume XXVIII
2007

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Études en art, architecture et arts décoratifs canadiens
Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Volume XXVIII
2007

Adresse / Address:
Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve ouest, EV-3.819
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
(514) 848-2424, ext. 4699
jcah@alcor.concordia.ca
<http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), de l'Association canadienne des revues savantes et de la Conference of Historical Journals. Cette revue est répertoriée dans des index nombreuses.

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:
Abonnement pour 1 an / 1 year subscription:
28 \$ individus / individuals
35 \$ institutions / institutional
L'étranger / Outside Canada
40 \$ US individus / individuals
50 \$ US institutions / institutional

The Journal of Canadian Art History is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), the Canadian Association of Learned Journals and the Conference of Historical Journals. This publication is listed in numerous indices.

Mise en page / Layout and Design:
Pierre Leduc

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi Robertson

Traduction / Translation:
Élise Bonnette, Janet Logan

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
University of New Brunswick Memorial Student Centre, Fredericton, detail/détail.
(Photo: John Leroux)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles par l'*Annales* lui-même à l'adresse suivante: *Annales d'histoire de l'art canadien*, Université Concordia, 1455, boul. de Maisonneuve ouest, EV-3.819, Montréal, Québec, H3G 1M8, ou jcah@alcor.concordia.ca ou <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available by *The Journal* at the following address: *The Journal of Canadian Art History*, Concordia University, 1455, boul. de Maisonneuve ouest, EV-3.819, Montréal, Québec, H3G 1M8, or jcah@alcor.concordia.ca or <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

ISSN 0315-4297
Dépôt légal / Deposited with:
Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Québec

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration de l'Université Concordia, Faculté des beaux-arts.

The Editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of Concordia University, Faculty of Fine Arts.

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 300 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donateur.

The Editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$300 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three-year subscription.

Éditrice et rédacteur-en-chef / Publisher and Managing Editor:

Sandra Paikowsky

Rédacteur adjoint/ Associate Editor:

Brian Foss

Comité de rédacteur / Editorial Board:

Olivier Asselin, Université de Montréal

Jean Bélisle, Concordia University

Brian Foss, Concordia University

François-Marc Gagnon, Concordia University

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Martha Langford, Concordia University

Sandra Paikowsky, Concordia University

John R. Porter, Musée national des beaux-arts du Québec

Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:

Brenda Dionne Hutchinson

Comité de lecture / Advisory Board:

Mario Béland, Musée national des beaux-arts du Québec

Charles C. Hill, National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada

Denis Martin, Montréal, Québec

Diana Nemiroff, Carleton University Art Gallery, Ottawa

Luc Noppen, Université du Québec à Montréal

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Christine Ross, McGill University, Montreal

Ann Thomas, National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada

Jean Trudel, Université de Montréal

Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XXVIII / 2007

Sandra Paikowsky	6	<i>Publisher's Note / Note de l'éditrice</i>
John Leroux	8	ARCHITECTURE OF THE SPIRIT Modernism in 1950s and 1960s Fredericton
	35	<i>Résumé : L'ARCHITECTURE DE L'ESPRIT</i> Le modernisme à Fredericton dans les années cinquante et soixante
Sandra Alföldy	38	MONCRIEFF WILLIAMSON, MARITIME REGIONALISM, AND THE DREAM OF A NATIONAL CRAFT MUSEUM
	53	<i>Résumé : MONCRIEFF WILLIAMSON, LE RÉGIONALISME</i> MARITIME ET LE RÊVE D'UN MUSÉE NATIONAL DES MÉTIERS D'ART
Esther Trépanier	56	LA RÉCEPTION CRITIQUE DE MARC-AURÈLE FORTIN Entre les méandres du nationalisme et la construction de la figure de l'artiste maudit
	103	<i>Summary : MARC-AURÈLE FORTIN'S CRITICAL RECEPTION</i> From the Complexities of Nationalism to the Construction of the Artist as "Maudit"
COMPTES RENDUS / REVIEWS		
Gilbert Gignac	106	Jim BURANT <i>Drawing on the Land: The New World Travel Diaries and Watercolours of</i> <i>Millicent Mary Chaplin, 1838-1842</i>
Janice Helland	110	K.A. FINLAY (ed.) <i>"A Woman's Place" - Art and the Role of Women in the Cultural Formation of</i> <i>Victoria, BC 1850s-1920s</i>
Erin Morton	116	Jeffrey D. BRISON <i>Rockefeller, Carnegie & Canada: American Philanthropy and the</i> <i>Arts & Letters in Canada</i>
Marie-Pierre Boucher	120	Sous la direction de France CHOINIÈRE et Michèle THÉRIAULT <i>Point & Shoot: Performance et photographie</i>
INFORMATION FOR CONTRIBUTORS INSTRUCTIONS AUX AUTEURS		

PUBLISHER'S NOTE

This is the second issue of *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* that contains articles based on papers delivered at the conference *Untold Histories* at the Art Gallery of Nova Scotia in the fall of 2004 and sponsored by the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, of the Art History Department of Concordia University. As I mentioned in my previous *Publisher's Note*, this event was unique in bringing aspects of Maritime art history to public attention. Our publication of papers from the conference allows for further insight into the scholarly concerns of art historians working on aspects of visual culture in eastern Canada. As these articles indicate, art historical investigation on the Atlantic provinces has major implications for the better understanding of the cultural heritage of the entire country.

John Leroux's study of modernist architecture in Fredericton and Sandra Alföldy's analysis of an abandoned project for a craft museum in Charlottetown, situate the cultural ambitions of the Maritimes. Both articles fully acknowledge that eastern Canadian art projects were well in tune with larger notions of societal achievement and can claim a place in the advancement of national identity. Esther Trépanier's article, unassociated with the *Untold Histories* conference, examines the critical response to Marc-Aurèle Fortin within the Quebec art milieu. But this discussion suggests wider issues of identity that can be readily applied to the study of the art community "down east," past and present.

The book reviews included in this issue further illustrate both the variety of research at work across the country and our interest in drawing attention to historic, modern and contemporary art in Canada. Furthermore, the themes of the articles and the publication reviews in this issue indicate the expansion of art historical thinking since *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* began publishing over thirty years ago. The continued success and contribution made by our publication has enhanced the discipline. Nevertheless, there is still much to be done and we welcome your active participation in this forum of ideas.

Sandra Paikowsky
Publisher and Managing Editor

NOTE DE L'ÉDITRICE

Ce numéro des *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* est le deuxième dans lequel vous trouverez des articles fondés sur des exposés présentés lors de la conférence *Untold Histories* à la Art Gallery of Nova Scotia à l'automne 2004, parrainée par l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky du département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. Tel que je le mentionnais dans ma précédente Note de l'éditrice, il s'agissait d'un événement d'une importance capitale pour faire connaître au grand public certains aspects de l'histoire de l'art des Maritimes. La publication des exposés de la conférence est l'occasion de mieux connaître les recherches des historiens de l'art qui se penchent sur ces aspects de la culture visuelle de l'est du Canada. Comme le montrent ces articles, la recherche en histoire de l'art des provinces atlantiques est d'une importance capitale pour une meilleure compréhension de l'héritage culturel du pays tout entier.

L'étude de John Leroux sur l'architecture moderniste à Fredericton et l'analyse par Sandra Alföldy de l'abandon d'un projet d'un musée des métiers d'art à Charlottetown situent les ambitions culturelles des Maritimes. Les deux articles reconnaissent pleinement que les projets artistiques dans l'est du Canada s'accordent entièrement avec des idées plus larges d'avancement sociétal et peuvent revendiquer une place dans la formation de l'identité nationale. L'article d'Esther Trépanier, bien que sans lien avec la conférence *Untold Histories*, examine l'accueil fait à l'œuvre de Marc-Aurèle Fortin par la critique québécoise. Bien que cet article concerne principalement le milieu québécois, des questions plus étendues sont en jeu qui peuvent aisément s'appliquer à l'étude de la communauté artistique de l'est du Canada, hier et aujourd'hui.

La partie de ce numéro consacrée à la recension de livres souligne la diversité de la recherche qui se fait à travers le pays ainsi que notre désir de porter à l'attention du public l'art historique, moderne et contemporain au Canada. De plus, les thèmes des articles et les comptes-rendus des publications que vous trouverez dans ce numéro sont un indice de l'expansion de la pensée historique en art depuis que *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* a commencé à être publié il y a plus de trente ans. Par son succès constant et sa présence il a contribué au prestige de la discipline. Il reste cependant beaucoup à faire et nous vous invitons à participer activement à ce forum d'idées.

Sandra Paikowsky
Éditrice et rédactrice en chef



fig.1 UNB Memorial Student Centre, war memorial wall as viewed from the lower floor entry space. (Photo: the author)

ARCHITECTURE OF THE SPIRIT

Modernism in 1950s and 1960s Fredericton

AT THE GOING DOWN OF THE SUN

AND IN THE MORNING

WE WILL REMEMBER THEM¹

These words from Laurence Binyon's 1914 poem *For the Fallen* adorn war memorials throughout the Commonwealth and they are carved as the gilded epitaph on the wall of the University of New Brunswick's Memorial Student Centre in the province's capital city of Fredericton (fig.1). Although the poetry has lost none of its meaning, paradoxically, the mid-twentieth century campus building seems to have been forgotten. There is a strong appreciation for traditional architecture in New Brunswick and anything outside the realm of historical convention has become suspect; significant post-War buildings are met with disdain, ignorance and in many cases, demolition. However, a number of noteworthy structures were designed in Fredericton during the 1950s and 1960s and they observe a purity of form and quality of material that is remarkable for the time and place. Their inherent modernist principles evoke the human spirit and notions of idealism through a visionary architectural framework that is both clear and austere. Perhaps it is these very qualities that are largely responsible for the structures' lack of recognition in a municipality rich in vernacular charm and Victorian ornament.

The architectural modernism that exploded in Europe following World War I was championed as a liberation from dead concepts as it wholeheartedly abandoned the classical language in favour of fusing contemporary technology with a utopian sense of social change. In 1929, the Canadian architect John Lyle described the modern movement as "a revolt against archaeology in architecture."² The noblest examples of modernism fervently pursued a democratic plan of building for the masses combined with a rational sense of surface purity, as epitomized by Walter Gropius' celebrated 1926 Bauhaus Institute in Dessau, Germany. When it was closed by the Nazis in 1933, most of the Bauhaus instructors fled to the United States and modernism almost immediately became the preferred architectural style in North America. The new émigrés became prophets for the movement that Philip Johnson titled "The International Style."³

Although some of the European modernists derived inspiration from such functional forms as Canadian grain elevators, as famously cited in Le Corbusier's *Vers une architecture* of 1923, the architectural establishment's acceptance of "International Style" modernism came late to Canada. Canadian universities



fig.2 Bank of Nova Scotia building, Saint John, NB, completed 1939.
Architect: John Lyle. (Photo: the author)

did not have the benefit of the presence of European modernists, and the combined effects of the Great Depression and World War II delayed the country's acceptance of the avant-garde. This would change after the War: the economy was booming, the *Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences (Massey Report)* of 1949-51 encouraged excellence and artistic collaboration in contemporary architecture, a massive influx of returning veterans entered Canadian universities, and a modernist vigour took over the reins of the design schools. This new approach is epitomized by the reorganization of McGill University's architecture curriculum under John Bland, who became the director of the Faculty in 1941.⁴

New sensibilities were discernible in New Brunswick; but the orthodoxy of long-established modes of expression was hard to break, especially in Fredericton with its cherished architectural heritage. The city has outstanding examples of Loyalist homes, British colonial buildings and several nineteenth-century churches, including Christ Church Cathedral (1845-53), which is considered a masterpiece of Gothic Revival in North America. This architectural abundance was directly related to the social and economic conditions during the

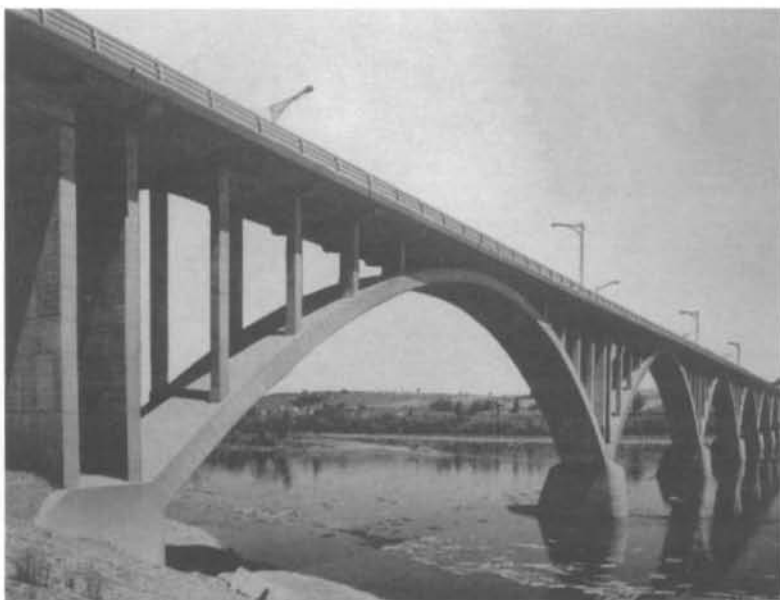


fig.3 Hugh John Flemming Bridge, Trans-Canada Highway, Hartland, NB, 1960. (Photo: photographer unknown)

robust times of the mid to late nineteenth century when the province was a shipbuilder and lumber merchant to the world. But the steady economic downturn in the early twentieth century also affected the built environment and New Brunswick citizens and politicians developed a growing indifference towards distinctive new architecture.

However, in New Brunswick there were several notable buildings in which visionaries fused the artistic, technical, and economic spirit of the times. John Lyle's last great work, his 1939 Bank of Nova Scotia in Saint John (*fig.2*) with its clean, stripped-down ornamental style, referred to as "Depression moderne," would be a springboard for much of the new Canadian post-War architecture.⁵ It is the finest of the Province's remaining structures from the 1930s and 1940s,⁶ and one of the few buildings to transcend the norms of the period. Although 1940s New Brunswick was essentially still a traditional rural society, significant economic progress throughout the next decade became a catalyst for rapid change throughout the province.⁷ For example, the discovery of massive mineral deposits near Bathurst led to increased industrialization in the northeast; a hydroelectric dam was constructed at Beechwood to harness the

St. John River; and Canadian Forces Base Gagetown was built near Fredericton, boasting Canada's most modern military facilities and a planned community for over ten thousand citizens. The Hugh John Flemming Bridge, erected at Hartland in the upper Saint John River Valley (fig.3), symbolizes the virtues of engineering and the efficient use of materials; it is reminiscent of the concrete bridges designed by Robert Maillart in Switzerland during the 1920s and '30s. The Flemming Bridge was also a critical component in the new Trans-Canada Highway that would link the entire country. At the end of the 1950s, New Brunswick desperately wanted to become "modern" and to be part of a forward-looking Canada.

The University of New Brunswick's Memorial Student Centre of 1955

The presence of Bauhaus architects at American universities quickly put an end to the dominance of traditional "Collegiate Gothic" style. Imitation of historical styles was replaced by experiments in Modernism, such as Mies Van der Rohe's IIT campus in Chicago (1938-58) and Eero Saarinen's 1950s buildings at MIT in Cambridge. Although most Canadian universities were slower to engage with Modernism, it was evident in Allward & Gouinlock's Mechanical Engineering Building (1948) at the University of Toronto and C.E. Pratt's War Memorial Gymnasium (1947-49) at UBC in Vancouver.

As one of the oldest universities in Canada, the University of New Brunswick was a small institution steeped in tradition, but it would be invigorated by the changing context. By 1946, returning veterans had tripled its enrollment, and an alumni memorial fund was established to honour the eighty-one students killed in both World Wars. By 1952 the initial plan to convert the campus' existing 1920s Tudor-style theatre into a student lounge was scrapped in favour of a completely new project. The result was a quietly sophisticated building, the first in Fredericton to adhere to the principles of High Modernism and break with the stylistic and material rules of the past (fig.4). Edith McLeod, university registrar and president of the Alumnae expressed the hope that the modern Student Centre would not only become the focus of campus community life, but the physical center of a new, growing UNB. In a letter to the Alumni News on the nearly completed building, she wrote: "If you could visit the Memorial Students' Centre, many of you would feel that you were born ten, twenty, or thirty years too soon. The magnificent view overlooking the hill and the Saint John River beyond is sufficient inducement for any student to seek a university education within our ancient walls."⁸

Designed by the Fredericton architectural firm of Stewart & Howell, which had been practicing since the early 1950s, the red brick Student Centre was one of the most modern and attractive in Canada when it opened on 12

May 1955. It was described as “the pride and joy of U.N.B. students and the envy of students from other universities who visit it.”⁹ Located at the eastern edge of the campus,¹⁰ the building included a large common room with freestanding fireplaces, picture windows overlooking the city and the river, a ladies’ lounge, music room, student offices, and a cafeteria that could serve twelve-hundred students a day.

The flat-roofed building featured many traits of the modern (fig.5): an open plan with a multi-storey central circulation space at the entrance foyers, deep precast concrete window surrounds, aluminum windows and doors, a glass block vestibule, unadorned stained birch doors, and a skewed geometry evident in the angled rear porch and the fluted concrete decoration at the front. The last is an unusual element that, although classical in inspiration, is kindred to Scandinavian modernism from between the wars, such as the work of Alvar Aalto or Erik Gunnar Asplund, whose architecture openly embraced traces of the classical. Surprisingly, the plan and overall form of the Memorial Student Centre is strikingly similar to the house Walter Gropius built for himself in Lincoln, Massachusetts in 1937 (fig.6). Both buildings have an open winding stair at their heart, glass block walls, ribbon and picture windows, a flat roof, a monolithic cubic form, and the unmistakable angled canopy porch. In a 1953 speech describing his house, Gropius stated that he was worried his American neighbours would be disturbed at the sight of such unconventional characteristics, but they approved when they:

could see that the moving spirit behind it was facing the problem in much the same way in which the early builders of the region had faced it, when, with the best technical means at their disposal, they built unostentatious, clearly defined buildings that were able to withstand the rigors of the climate and that expressed the social attitude of their inhabitants.¹¹

It is not difficult to imagine that the UNB Memorial Student Centre received a similar reception. Interestingly, most of Stewart & Howell’s projects built at this time were unassuming structures, built of flat-roofed red brick slabs with slight architectural punctuations to enliven the surface. While the Memorial Centre may reference the Gropius House, it is almost discreet rather than ostentatious or extravagant.

The most significant element in the UNB Centre however, is the war memorial wall that dominates the two-storey entry space at the core of the building (fig.1). Surrounded by an elegant cornice frame and warm brick walls, the huge stone surface gracefully contains an off-center and slightly raised section with the gilt inscription and the dates of the two World Wars, balanced by a Union Jack and Red Ensign at the lower right. Unlike the fanciful Beaux-Arts styling of most Canadian memorial cenotaphs and plaques that were installed



fig.4 University of New Brunswick Memorial Student Centre, Fredericton, NB, completed 1955. Architects: Stewart and Howell. (Photo: the author)

after the First World War (and inevitably became monuments to the Second World War), the minimalism of the UNB memorial is both poignant and powerful in its austerity. There are no angels in glory, no stone crosses – only a hushed absence.

The architects' execution of space was masterful; the scale and location of the memorial wall immediately engages the attention of anyone entering from either of the building's doorways. The selection of green slate is a distinct departure from the sugary white shrines of past generations, and its mottled green hue evokes both the serenity of nature and the khaki of combat dress. The upper handrail of the lobby staircase supports the altar-like stainless steel and glass case that holds the Book of Remembrance. The Book, inscribed with the names of the University's war dead, is placed at the epicenter of the building and directly faces the open space and memorial wall beyond. The most inspired decision of all was the installation of a ribbon of acrylic skylights directly above the inscribed wall; as the light changes throughout the day, the Memorial is washed with streaks of natural light. The American architect Louis Kahn believed that the sanctity of the human spirit should be reflected in an architecture of both monumentality and gentle reflection with nature, declaring that inspiration began "at the threshold where silence and light meet."¹² In the Memorial Student Centre, the meeting of light with the immeasurable emotional silence of the commemoration of sacrifice implies the sublime.

At the official opening, former UNB President and Victoria Cross winner Milton Gregg stated that the Memorial Centre represented "an urge to preserve the kind of things represented by the UNB community spirit," and that the activities and influences that would soon radiate from the building would "set the standards for all the years ahead."¹³ A "Letter to the Editor" in the local newspaper expresses a similar optimism about the aesthetics of the Student



fig. 5 UNB Memorial Student Centre exterior features, clockwise from top left: precast concrete window surround; angled rear entry porch; horizontal ribbon of aluminum windows at side elevation; and fluted concrete decoration at front entrance. (Photos: the author)

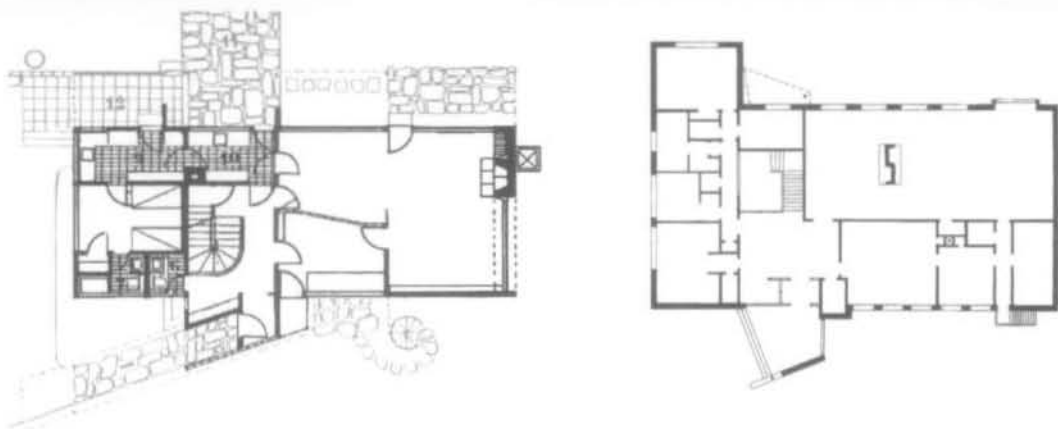


fig.6 Top: Gropius House, Lincoln, Massachusetts, USA, completed 1937. Architect: Walter Gropius (with Marcel Breuer). Bottom left: Main floor plan of Gropius House. Bottom right: Main floor plan of UNB Memorial Student Centre. (Photo: Paul Rocheleau)

Centre, and describes the building as an intelligently realized design in harmony with both the urbanism of the campus and the surrounding natural landscape. The letter adds: "These features are not a happy accident, but are the result of the foresight and imagination of the architects.... We hope that this building could be the forerunner of modern and imaginative architecture 'Up the Hill'."¹⁴

Unfortunately, the ambition for bold architectural imagination was never quite realized at the Fredericton campus, and for decades the Memorial Student Centre would remain an isolated example of modernist design on the University grounds.¹⁵ In the 1960s the campus experienced unprecedented growth during the mandates of Colin B. Mackay, the university president from 1953 to 1969, and Chancellor Sir Max Aiken, Lord Beaverbrook, who served from 1947 until his death in 1964. Red brick would remain the material of choice, but the majority of the new buildings would retain a standardized neo-Georgian style that came to define the image of the campus. In the mid 1960s, Dr. Mackay acknowledged that: "the subject of university architecture is a contentious matter, and certainly our new buildings have not escaped the scathing comments of the modernists."¹⁶ Despite Beaverbrook's conservative taste, his greatest gift to his native province would be one of the most sophisticated examples of modern architecture in eastern Canada.

The Beaverbrook Art Gallery - 1959

Without question, the opening of the Beaverbrook Art Gallery in 1959 was one of the greatest cultural events in New Brunswick's history.¹⁷ His collection of Canadian and British art featured masterpieces that included paintings by Turner, Reynolds, Sickert, Freud, Kreighoff and Morrice, among many others.¹⁸ The Gallery was universally regarded as a major addition to the architectural attraction of Fredericton, and it was immediately described as *the* tourist destination in the city. With its idyllic setting on the banks of the St. John River opposite the Provincial Legislature – a site that presumably only the august Beaverbrook could acquire – the Gallery is unmistakable in its clean symmetrical form and pure lines. It is also a much-overlooked modern masterpiece of mid-century Canadian architecture (fig.7). Beaverbrook had originally intended to build the museum in Saint John, and he had also considered Newcastle and Sackville as possible locations. However, his ties to UNB were strong and his final choice was also intended to stimulate a fine arts program at the university. At the outset, Beaverbrook engaged Le Roux Smith Le Roux, the former deputy director of London's Tate Gallery, to assist in seeking potential architects, studying examples of similar institutions and selecting the building's final site.¹⁹ After much deliberation, Beaverbrook accepted the New Brunswick government's offer of its Provincial Architect, D.W. Jonsson to design the gallery, although his contract was cancelled within



fig.7 Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, NB, 1959. (Photo: Harvey Studios)



fig.8 Austrian Pavillion at the time of its opening at the Venice Biennale grounds, Venice, Italy, 1934. Architect: Josef Hoffmann. (Photo: photographer unknown)

less than a year.²⁰ Neil Stewart, who was one of the architects of the UNB Memorial Student Centre, was then given the position,²¹ describing his appointment as “the chance of a lifetime.”²²

Prior to the formal opening of the Beaverbrook Gallery, Richard B. Simmonds, Director of Extension Exhibitions at the National Gallery of Canada, declared that it was among the finest art galleries in the country.²³ Michael Wardell, Beaverbrook’s friend and publisher of Fredericton’s *The Daily Gleaner* claimed that with “none of the rococo adornments or Corinthian pillars...which commonly tempt the designers of art galleries,” the Gallery attained the “dignity that comes from restraint.”²⁴ The Gallery was a one-storey structure with large exhibition rooms and a substantial underground area for storage, mechanicals and washrooms, along with a small exhibition space and a compact apartment to accommodate Beaverbrook’s visits to Fredericton.

In many ways the Gallery’s form, with a central entry bound by two solid equal volumes, is inherently classical in its proportion and layout. It is clearly a simplified version of other classically-inspired galleries such as the Walker Art Building at Bowdoin College, Brunswick, Maine (1892-94) and the original Maxwell Pavilion of the Montreal Museum of Fine Arts (1910-13). These earlier examples both have symmetrical plans with little or no fenestration, enclosing an ornamented tall entrance hall. In the Beaverbrook building however, any festooning of ornament is exchanged for a spartan sensibility reveling in the

luxury of simple materials and the textural play of light and shadow on clean walls. This arrangement was also evident in Josef Hoffmann's 1934 Austrian Pavilion for the Venice Biennale (fig. 8). Here, a monumental portal rises like a medieval gate in the center of the symmetrical single-storey structure. Its verticality is counterpointed by solid white side walls with horizontal fluting, capped with a continuous clerestory and deep cornice. The pavilion's interior plan is virtually identical to that of the Beaverbrook Art Gallery and as such, the Fredericton building reflects the influential vocabulary of central European Modernism. Another precedent and one certainly familiar to Lord Beaverbrook was Henry Van de Velde's Kröller-Müller Museum in Otterlo, Holland.²⁵ Built between 1937 and 1954, it was the first major twentieth-century example of a single-story art museum.²⁶ Like the Beaverbrook, it had a recessed central entry and a stark brick masonry exterior capped with a projecting stone cornice that defined its rectilinear form.

With its exterior use of glazed cream-coloured brick, white marble cornices and a light granite base, the Gallery resembles a modern altar; this would have pleased European modernists who saw minimal white cubic forms as expressions of purity and order. The palette of materials throughout the interior is equally striking with terrazzo floors, wood paneled walls, stainless steel handrails, and aluminum windows. Neil Stewart went so far as to claim the building was "of purely functional design,"²⁷ which would have indeed seemed the case in comparison to other Canadian museums constructed in preceding decades.

The interior plan is simple: a tall central gallery flanked by two large square galleries of equal size. The central space is dominated by two objects: Salvador Dali's majestic *Santiago El Grande* measuring four by three metres and occupying an entire wall,²⁸ and the great north-facing window (since modified) that constituted the rear façade of the room. The site offers a broad vista of the St. John River and the landscape beyond, creating an effect described as "startling" by *The New York Times* at the Gallery's opening.²⁹ The window and view created an unexpected link to the vast expanse of water and open sky behind the thin gothic framework in the Dali painting.

Although today the Beaverbrook Art Gallery is acknowledged as the city's priceless asset, the building has been increasingly referred to as a "mausoleum," with much of the public having the impression that its bare walls appear cold and inhumane. Ironically, Stuart Smith, the Curator of the Gallery in the 1960s, has said that a mausoleum is exactly what Beaverbrook wanted, not in an ominous way but rather akin to the root of the word – the large stately monument built to honour King Mausolus in 350 B.C. and one of the ancient Seven Wonders of the World. Beaverbrook considered the Gallery and its contents to be his greatest legacy to the people of New Brunswick. In a letter of 1959 he stressed, "life is not worth living unless I get the Gallery going."³⁰ He wanted the Gallery to be serene and immortal, and possibly the greatest achievement of his lifetime³¹ – effectively becoming his own memorial.

St. Anne's Anglican Church - 1962

Writing in 1947, the pioneering German expressionist architect Erich Mendelsohn reacted strongly to those who felt that churches must employ "traditional" architecture in order to achieve sanctified space and "a sense of the sacred." He believed that "to admit this is to deny that religion is an important part of our contemporary society."³² One of the most prominent contemporary religious buildings constructed in the western world in the 1950s and surely the most ambitious, was the rebuilding of Britain's Coventry Cathedral by Sir Basil Spence. Destroyed by World War II bombing raids, its reconstruction engendered one of the largest architectural competitions in history. Although only a portion of the medieval ruins had to be maintained, Spence won the commission in 1951 based on a scheme that preserved nearly all the remains of the original Cathedral, linking it to a new adjacent structure with a soaring open stone porch. Spence's building was based on a rational structural form, repetition of geometrical elements, large glazed screen walls, rich stone cladding, a patterned ceiling and shallow roof supported by reinforced concrete columns, and an immense openness surrounding the altar/chancel. The reredos was an enormous tapestry designed by Graham Sutherland.

Like Mendelsohn, Spence was fully grounded in the spirit of his time; while designing the Cathedral, he was also working on the influential "Festival of Britain" exhibition that would have a lasting impact on modern British architecture and design. Spence believed that the duty of contemporary architects was not to copy, but to "think afresh." He insisted that the enduring churches of the Middle Ages contained a basic truth: "architecture should grow out of the conditions of the time, should not be a copy of past styles, and must be a clear expression of contemporary thought."³³ Spence also felt that the fusion of the old and the new implied "continuity and vitality – a living Faith" and that this was inherent in all great churches that had evolved over time. This was especially true when the use of materials was sympathetic to the original: "When an historic building is to be extended it is a trained instinct to be kind to the old structure, not to destroy its voice, to encourage growth and not to wipe out and start again.... All great buildings show a rhythmic consistency, even though they may contain four or five contemporary styles each showing integrity."³⁴ Mendelsohn and Spence's ideals and the precedent of Coventry were not lost on the building committee responsible for expanding St. Anne's Anglican Church in Fredericton's west side. The 1847 stone church, designed by Frank Wills, the young English architect of Christ Church Cathedral, is a National Historic Site and considered to be the finest and most significant Gothic Revival church of its type in North America (fig.9).³⁵

In 1959, the original chapel could no longer accommodate the changing demands of a growing congregation and it was decided to construct a larger church. The architects Stanley Emmerson of Saint John and John Feeney of Fredericton were commissioned to design the new building. Both of them had



fig. 9 Original St. Anne's Anglican Church (now Christ Church Parish Church 'Chapel of Ease'), Fredericton, NB, completed 1847. Architect: Frank Wills. (Photo: the author)



fig.10 Architectural rendering showing the new St. Anne's church and its relationship to the original building, Fredericton, NB, c. 1960. Architects: Stanley Emmerson and John Feeney. (Photo: the author)

entered the profession through the lengthy syllabus program rather than through a typical university design curriculum. Although he died at a young age, Emmerson was a highly respected architect who designed such esteemed New Brunswick structures as the former N.B. Power Headquarters in Fredericton (1948-49), and the Bank of Canada Building in Saint John completed in 1960s.³⁶ The architects' approach was clearly stated in their proposal for St. Anne's: "The existing church is an architectural gem which should be jealously preserved both for historical as well as architectural reasons."³⁷ Believing that the 1847 chapel was "of transcending importance in any worthwhile plan," the proposal then states that the physical and spiritual value of the existing parish church is dependent upon it being retained "as is," and that any attempt to tie it solidly into the new church would certainly lessen the aesthetic value of the old and probably even of the new church. They proposed tying the new and the old church together loosely by means of a colonnade or portico, and emphasized that the design of the new church should harmonize with the existing building.

Completed in 1962, the modern St. Anne's church (fig.10) was a substantial, autonomous structure, but it is clearly the result of a dialogue between the ancient and the modern. The new church was undoubtedly inspired by Coventry Cathedral and other precedents such as Eliel and Eero Saarinen's First Christian Church in Columbus, Indiana (1942)³⁸ and their Christ Church Lutheran in

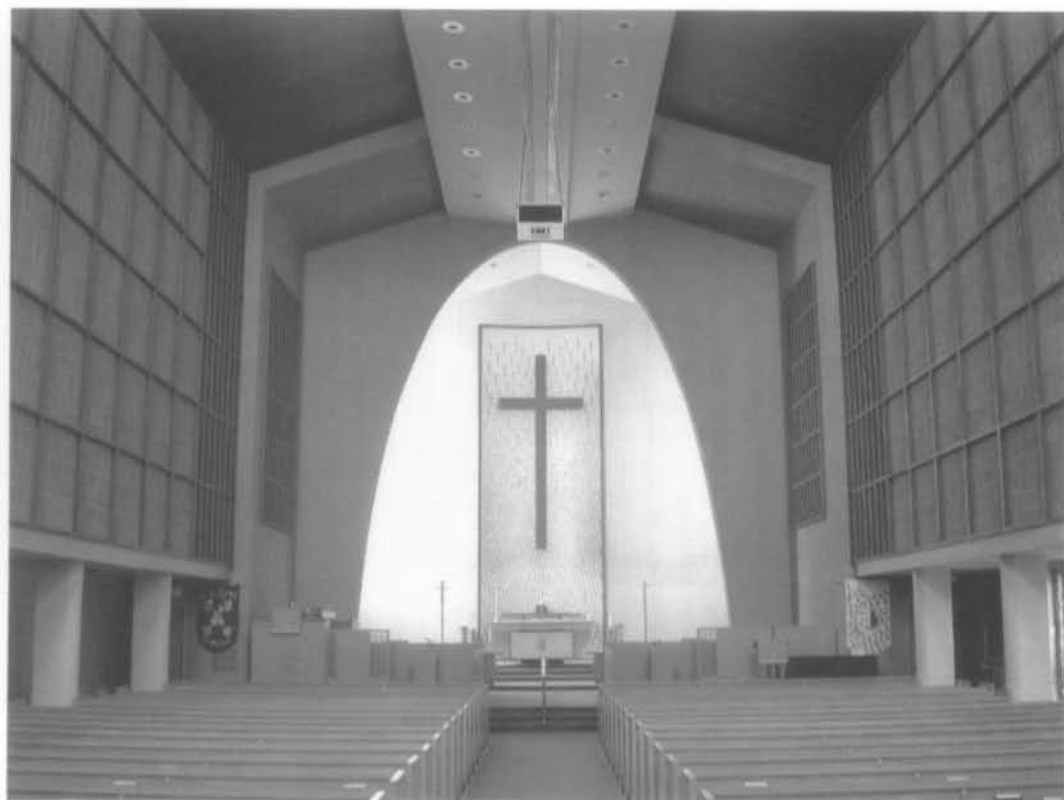


fig.11 New St. Anne's Anglican Church, interior view of chancel and the surrounding catatonic arch. (Photo: the author)

Minneapolis (1949). The Saarinen's structures used a simple cubic form that extolled the solidity of the flat planes of vertical wall, with a tall freestanding rectilinear bell tower at the corner of the front façade and a rectangular sanctuary plan; the materials used on the exterior and interior are mostly buff brick and smooth limestone.

The new St. Anne's maintains a similar height, volume, and material colour scheme to the original structure. The high sanctuary is clad with smooth limestone vertical ribs that are in-filled with buff brick panels. The lower office space is dressed with rubble-faced ashlar sandstone and punctuated by tall narrow windows with smooth stone surrounds. Like the Saarinen churches, the traditional steeple is replaced with a freestanding rectangular tower. St. Anne's tower has a Sol Lewitt-like modular concrete spaceframe of reinforced concrete that was originally intended to be capped with a cross. The architects' careful consideration of the older building is evident in the new church tower's physical detachment from its historic predecessor and in the slender connective passageway that was designed to minimize the alteration to the original structure. In fact, from most vantage points the 1847 church still appears as a fully freestanding building.

In a 1954 essay "A Religious Architecture for Today,"³⁹ John Stewart Detlie described church design as an act of devotion; he stated that contemporary architects could design out of a resignation to our materialistic post-atomic world, or they could envision a new spiritual age dominated by the Divine order of the universe. His frontispiece was a diptych of an atomic mushroom cloud on the left, balanced on the right by a glowing cross encircled by cosmic catenary curves. Detlie's essay was reprinted in 1957 as the conclusion to the widely-read book *Religious Buildings for Today*, published by *The Architectural Record* magazine. It hardly seems coincidental that Feeney and Emmerson used a massive concrete catatonic arch surrounding a wooden cross on a naturally sidelit gilded tile reredos for the chancel of the sanctuary (fig.11). The result is a striking revision of the original church's corresponding pointed stone arch delineating its own opulently tiled chancel.

St. Anne's Parish Church is quite simply one of the few distinguished pairings of modern and historic architecture in New Brunswick. The structurally expressive, open and light-filled modern church accentuates the darker, more enclosed and ornate qualities of its Gothic Revival ancestor. Going back and forth from one space to another provides a fascinating glimpse into how spiritual relationships were expressed architecturally, one hundred and fifteen years apart. By the early 1960s, Modernism was finally regarded as an appropriate style for Fredericton's major buildings as well as for less monumental structures such as houses and schools. The pursuit of Modernism would reach its apex with the construction of a new government building, which would become the city's largest structure.



fig.12 Centennial Building, Fredericton, NB, completed 1967. Architect: Bélanger & Roy. (Photo: the author)

The Centennial Building - 1967

Canada's centenary year of 1967 was both a transition and a defining point in the cultural aspirations of Canada; and one way in which this was made evident was in the design of new government buildings. There is no doubt that the most formidable of Fredericton's administrative buildings from this time still occupies a difficult place within public memory because an entire block of historic houses was demolished to accommodate the new structure. Nevertheless, the imposing Centennial Building is one of New Brunswick's foremost Modernist structures, and it was considered a "beautiful" symbol of progress during what may have been the most optimistic time in Canada's history.⁴⁰ Designed under the direction of Cyrille Roy, senior partner in the architecture firm of Bélanger & Roy of Moncton, the building (fig.12) was crafted with a tectonic intensity and a degree of technical refinement that has not been matched in the region to this day.

Occupying nearly an entire downtown city block, the Centennial Building was the first project in Canada to be completed under the federal-provincial Confederation Memorial Program, which assisted the construction of permanent structures to celebrate the nation's 100th anniversary. Opened on 14 March 1967, the building was intended to "streamline the efficiency"⁴¹ of government bureaucracy and to accommodate nearly all the Provincial Civil Service in one edifice. (However, the space soon proved to be insufficient because of the enormous increase in staff hiring early in the next decade.) Six stories in height with a T-shaped plan and over twenty-three thousand square metres of floor space, the Centennial Building initially housed over one thousand employees. Its structural steel framework was clad in polished New Brunswick black granite, olive sandstone from Nova Scotia, stainless steel and a reflective glass curtain wall, all laid out in a rational grid typical of the International Style. The main lobby is truly one of the great interior spaces in the province (fig.13) with terrazzo floors, round travertine marble columns supporting the lofty translucent panel ceiling, and polished travertine walls embellished with bronze-lettered historic texts written by New Brunswick statesmen, poets and others.⁴²

The Centennial Building represents the culmination of the International Style of High Modernism in New Brunswick. It was an admirable execution of Mies Van der Rohe's ideals combined with the subtle use of Canadian refinements on the exterior. In terms of precision and clarity, it can be compared to his Seagram Building in New York. The austerity of Van der Rohe's structure was a mixture of both necessity and virtue; it embodies his conviction that architecture is subject to neither the passing day nor to eternity, but, fully anchored in its time. It expresses the conditions of the contemporary economy, technological advancement, and a monastic spirituality. His buildings embraced an open plan, full expanses of glass, and movable partitions that freely adapted to the changing uses within. The inherent paradox of such minimalism of form is that it requires the finest of materials and a reverence toward craftsmanship. In the Centennial Building,



fig.13 Centennial Building, interior view of main lobby showing John Hooper's fiberglass relief mural, 1967. (Photo: photographer unknown)



fig.14 A selection of the Centennial Building's lobby murals, clockwise from top: Claude Roussel's welded metal rod sculpture; Jack Humphrey's coloured glass mosaic tile mural; and Bruno Bobak's painted gouged plywood relief. (Photos: the author)

Miesian severity was tempered by the use of local sandstone on the end walls. Although these surfaces appear imposing at first, the warm variation of colour and grain within the sixty by ninety centimeter blocks provides scale and texture; the stone walls actually shimmer like a checkerboard in the varying light of the day. The Centennial Building's use of stone as an equal to the adjacent slick metal and glass skin adds a clear expression of texture to the usual International Style structural language. Similarly, Peter Dickinson's iconic CIBC tower in Montreal, completed in 1963, uses green slate spandrels between the glazing rather than Van der Rohe's ubiquitous black opaque panels. This signifies, therefore, an injection of regional expression and a metaphor of robust Canadian geography rather than absolute adherence to conventional Internationalist methodology.

In keeping with a trend in government edifices of the era, the Centennial Building catered to "the cultural as well as the functional."⁴³ On each of the six floors a large mural was displayed in the lobby area, each in a different medium and depicting a different theme from New Brunswick's industry or history (fig.14). Six of the province's most prominent artists were chosen to execute the murals. On the first floor was John Hooper's extended fiberglass sculpture representing New Brunswick's history, with a central panel depicting the Fathers of Confederation. On the next floor Claude Roussel's welded metal rod sculpture represented the logging industry. Bruno Bobak's painted gouged plywood relief portraying three miners was installed on the third floor; and Jack Humphrey's coloured glass mosaic tile mural depicting fishermen is found on the fourth. At the fifth-floor lobby was Tom Forrestall's welded and buffed sheet metal construction of farm elements. Finally Fred Ross' circular painted mural on the uppermost floor was inspired by the prolific literary history of New Brunswick.⁴⁴ The murals ranged from figurative to abstract, and from flat paintings to three-dimensional sculptures, reflecting the diversity of New Brunswick's art practice at the time. The works were funded by the Provincial Department of Public Works and the Federal Government's public art program. Stuart Smith, Curator of the Beaverbrook Art Gallery, selected the artists who were free to choose the form and medium. Other considerations such as location, size and theme were fixed, and the subject matter of the work had to relate to the specific government department on the artist's designated floor.⁴⁵ In 1967, Premier Louis Robichaud stated that:

New Brunswick's Centennial Building stands as a monument to the honour of achievements past; a symbol of our future aspirations. More than that, it epitomizes the progressive spirit of our people and indicates our confidence in our own bright future.... New Brunswick can have no finer memorial to Confederation than one that is in daily use by those who have chosen to serve the people of our province, and the great country we are.⁴⁶

In its day, Modernism was a movement defined as the end of historical style; inevitably, it has now become a distinct period of that same history. Until very recently Modernism was viewed as a flawed experiment, compromised by disasters in urban planning, highway sprawl, destruction of heritage, cheaply built imitations, and environments insensitive to human needs. Nevertheless, a new appreciation of the Modernist architectural legacy is rapidly evolving within design and academic circles, as well as among the general public. There is now greater awareness that the decades following the Second World War provided gems of craftsmanship and detail, and expressive spaces of light and colour that are increasingly recognized as central to the cultural heritage and development of New Brunswick and of Canada. Due to the tentative condition of architecture in Eastern Canada in the 1950s and '60s, distinguished Modernist buildings are the exception rather than the rule. This is partly attributable to economic conditions, but in New Brunswick it also reflects the tensions between local traditions and international perspectives.

The four structures described in this article touch many levels of the fabric of Fredericton: the University, buildings designed for the enjoyment of art, religious worship, and the workings of government. These buildings speak to the post-War spirit and to the ideals of the city, as well as to the technical advances in building design. They are most deserving of reexamination, and long overdue praise.

JOHN LEROUX

Architect

Fredericton

Notes

- 1 *The London Times* published his poem, *For the Fallen* on 21 September 1914. Laurence Binyon (1869-1943), the Lancaster-born poet and art critic, wrote it while working at the British Museum; in 1916 he went to the Western Front as a Red Cross orderly. After the War, he returned to the Museum's printed books department and authored several books. In 1933 he was appointed Norton Professor of Poetry at Harvard University.
- 2 John M. LYLE, "Address by John M. Lyle, 22 February 1929 at the Art Gallery of Toronto," *RAIC Journal* (April 1929): 135.
- 3 Philip Johnson (1906-2005) became the Director of the Department of Architecture at New York's Museum of Modern Art in 1930. He and Henry-Russell Hitchcock coined the term "International Style" while curating the seminal 1932 modern architecture exhibition. Its accompanying publication, *The International Style: Architecture since 1922*, introduced European modern architecture to a North-American audience and codified its design principles.
- 4 McGill's pre-World War II curriculum reflected ideologies typical of the Arts and Crafts Movement, and Bland replaced it with a program of fervent study of the Modern Movement. Students were required to study such fields as town planning and to take engineering courses in keeping with Bland's conviction that the disciplines of engineering and architecture must be brought together to resolve modern building problems.
- 5 Geoffrey HUNT, *John M. Lyle. Towards a Canadian Architecture/ Créer une architecture canadienne* (Kingston: The Agnes Etherington Art Centre, 1982), 122.
- 6 The imposing Saint John General Hospital, built in 1930 and demolished in 1995, was considered an important example of an Art Deco public building.
- 7 See Margaret CONRAD, "The 1950s: The Decade of Development" in *The Atlantic Provinces in Confederation*, ed. E.R. Forbes and D.A. Muise (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1993), 382-420.
- 8 Edith G. MCLEOD, "Ladies' Lounge," *The UNB Alumni News* IX, no.2 (December 1954): 3.
- 9 Unsigned, "Memorial Student Centre cost Almost \$265,000," *The UNB Alumni News* X, no.2 (March 1956): 3.
- 10 With the subsequent growth of the University, the Student Centre became increasingly distanced from the center of the campus.
- 11 Sigfried GIEDION, *Walter Gropius* (New York: Dover Publications, Inc., 1992), 72.
- 12 Louis KAHN, "Space and Inspirations," in *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, ed. Alessandra Latour (New York: Rizzoli International, 1991), 224.
- 13 Unsigned, "Memorial Centre Officially Opened," *The Daily Gleaner*, 12 May 1955.
- 14 Alda MAIR and Pat RYDER, "UNB Architecture," *The Daily Gleaner*, 29 March 1955.
- 15 Another notable (and essentially unknown) example of modern architecture at UNB is "Campus House," the residence built in 1957 for the university president, Colin B. MacKay. Constructed at the end of a concealed cul-de-sac surrounded by thick woods, the flat-roofed wood-clad structure is now the headquarters for the Centre for Conflict Studies as well as for the periodicals, *The Fiddlehead* and *Acadiensis*.
- 16 Quoted in Susan MONTAGUE, *A Pictorial History of the University of New Brunswick* (Fredericton: UNB, 1992), 184.

- 17 In praise of the opening of the gallery, Hannen Swaffer, a senior journalist in London who once worked for Beaverbrook wrote: "I regard Beaverbrook's magnificent donation to his hometown as the finest cultural contribution of my lifetime – one that will have infinite results on the art life of Canada's splendid future." Quoted in unsigned, "Round and About – Poetic Tribute," *The Atlantic Advocate* L, no.2 (October 1959): 83.
- 18 For a listing of the collection at the time, see *Beaverbrook Art Gallery - Paintings* (Fredericton: University Press of New Brunswick, 1959).
- 19 Ian G. LUMSDEN, "A Living Legacy" in *The Beaverbrook Art Gallery Collection: Selected Works*, Ian Lumsden et al. (Fredericton: Beaverbrook Art Gallery, 2000), 14-16.
- 20 Beaverbrook could have engaged any leading international architect, and in an interview with the author, 10 Nov. 2005, Ian Lumsden suggested that the hiring of Jonsson was Beaverbrook's way of both supporting a fellow New Brunswicker and employing someone who would not challenge his control of the building's design. Beaverbrook often showed little respect for professionals in the art world and invariably trusted his own judgment. It may simply have been a momentary courtesy when he ended a 22 Nov. 1954 letter to Jonsson with the comment: "You will, of course, understand that these are my suggestions and you are free to make counter suggestions, which will surely be more valuable than my own." Beaverbrook Art Gallery, Archives, Beaverbrook Papers Series #4, House of Lords Material, BBK-A-285.
- 21 Lynn Howell made the initial sketches and layout for the gallery. When Howell died during the design process his partner, Neil Stewart became the principal in charge and, as implied by the inscription on the Gallery's cornerstone, Stewart is credited as the sole architect. Beaverbrook's reasons for the contractual shift from Jonsson to Howell and Stewart are unclear, although, in 1955, they had designed the Lady Beaverbrook Rink, which Beaverbrook donated to Fredericton.
- 22 Unsigned, "Beaverbrook Art Gallery One of the Finest in Canada – Designing Gallery 'Chance of Lifetime for Capital Architect'," *The Daily Gleaner*, 14 Sept. 1959.
- 23 Comment from a speech at the UNB Art Centre given by Simmonds during the UNB annual Festival of the Arts, 27 Jan. 1958. Unsigned, "Sees Great Advantages To N.B. In New Beaverbrook Gallery: Higher Quality Of Exhibitions To Be Possible," *The Telegraph-Journal*, 28 Jan. 1958.
- 24 Michael WARDELL, "The Beaverbrook Art Gallery," *The Atlantic Advocate* L, no.1 (September 1959): 50.
- 25 In an interview with the author, 10 Nov. 2005, Ian Lumsden surmised that either Beaverbrook or an emissary visited the Kröller-Müller Museum. It would have been an appropriate precedent for Beaverbrook's gallery because the Museum's content's also originated from a single private collection and the two buildings are of similar size. A six-page summary of the Museum with the handwritten comment, "Copy of notes on a Dutch Museum sent LB [Lord Beaverbrook] with plans & photos" is found in the House of Lords Archives, BBK/A/285 (1954).
- 26 Nicholas PEVSNER, *A History of Building Types* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1976), 138.
- 27 "Beaverbrook Art Gallery..." *The Daily Gleaner*, 14 Sept. 1958.
- 28 *Santiago El Grande*, which depicts Saint James of Compostela, was painted in 1957 for the Spanish Pavilion at the 1958 Brussels' World's Fair. It was presented to the Gallery by Lady Ann Dunn on behalf of the Sir James Dunn Foundation. Sir James Dunn, a New Brunswick native, was a major Canadian financier and industrialist during the first half of the twentieth century, and a close friend of Lord Beaverbrook.

- 29 Raymond DANIEL, "Beaverbrook Gives Art Gallery To His Native New Brunswick," *The New York Times*, 17 Sept. 1959.
- 30 Robert DUNCAN, dir., *Beaverbrook – The Various Lives of Max Aitken*, National Film Board of Canada, 2000.
- 31 Lord Beaverbrook to Mme. M. Escara, 10 Jan. 1959, Beaverbrook Art Gallery, Archives, Beaverbrook Papers Series #4, House of Lords Material, BBK-A-283.
- 32 Erich MENDELSON, "In the Spirit of Our Age," *Commentary* (June 1947): 542.
- 33 Basil SPENCE, *Phoenix at Coventry: the Building of a Cathedral* (London: Geoffrey Bles Ltd., 1962), 8.
- 34 Ibid., 10.
- 35 Phoebe B. STANTON, *The Gothic Revival and American Church Architecture: An Episode in Taste 1840-1856* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1968), 130.
- 36 Author's interview with David Emmerson, 16 Dec. 2005.
- 37 J.L. FEENEY, Architect & Engineer, S.W. EMMERSON, Architect, "Report to the Rector and Trustees of St. Anne's Parish Church, Fredericton, N.B. Proposed New Church and its Location on the Existing Site. 1. May 15, 1959," Archives, Christ Church Parish Church.
- 38 The Saarinen's First Christian Church was the first Modernist building in Columbus; it was also one of the first among a number of similar churches that were highly influential in the United States.
- 39 John Stewart DETLIE, "A Religious Architecture for Today," in *Religious Buildings for Today*, ed. John Knox Shear (New York: F.W. Dodge Corporation, 1957), 171. Detlie was trained as an architect but went to Hollywood in 1934 and developed an extensive filmography. After World War II, he moved to Seattle where he joined an architectural firm, designing a number of churches as well as buildings in downtown Honolulu.
- 40 In the pamphlet accompanying the official opening of the building, André Richard, Minister of Public Works also stated that "Aesthetically, it provides suitable surroundings for conducting the affairs of the province."
- 41 Pamphlet, *New Brunswick Centennial Building. Official Opening. Tuesday, March 7, 1967*. Legislative Library of New Brunswick pamphlet file, "Centennial Building" folder.
- 42 The quotations include texts as early as the 1604 *Voyages du Sieur de Champlain* and *The Lord's Prayer* transcribed in Mi'kmaq ideogram by Father Christian le Clerq in 1677. Selections from addresses by Fathers of Confederation, Charles Fisher, John Johnson, Jon Hamilton Grey and Samuel Leonard Tilley, and poems by Bliss Carman and Charles G.D. Roberts are among the many others included.
- 43 Unsigned, "The Centennial Building Has A Large Mural On Each Floor," *The Daily Gleaner*, 13 March 1967.
- 44 The Fred Ross mural was removed from the wall during a renovation in the early 1990s and its present whereabouts is unknown. It is the only original Centennial Building artwork that is no longer *in situ*.
- 45 Author's interviews with Bruno Bobak and Stuart Smith, 4 Dec. 2005.
- 46 Pamphlet, *New Brunswick Centennial Building. Official Opening*.

L'ARCHITECTURE DE L'ESPRIT

Le modernisme à Fredericton dans les années cinquante et soixante

L'architecture traditionnelle est hautement appréciée au Nouveau-Brunswick, et ce qui est perçu comme étant «moderne» est devenu suspect. Le résultat est que d'importants immeubles d'après guerre ont été méprisés, ignorés et, dans de nombreux cas, démolis. Certains de ceux-là, parmi les plus dignes de mention, ont été créés à Fredericton durant les années cinquante et soixante.

Le modernisme architectural qui a explosé en Europe à la suite de la Première Guerre mondiale a été célébré comme la fusion de la technologie contemporaine et d'un sens utopique du changement social. Bien que l'*establishment* architectural au Canada ait mis du temps à accepter le «style international» moderniste, ces attitudes se sont relâchées à cause de l'essor économique d'après-guerre, de l'afflux massif d'anciens combattants dans les universités, du *Rapport Massey* de 1949-51 qui encourageait l'excellence dans l'architecture contemporaine et d'une nouvelle vigueur moderniste dans les écoles d'art.

Vers 1946, les anciens combattants triplèrent les inscriptions sur le campus de l'université du Nouveau-Brunswick et un fonds commémoratif fut créé en l'honneur des étudiants tombés sur le champ de bataille. Cela donna lieu à la création du premier bâtiment construit à Fredericton selon les principes du modernisme. Dessiné par le cabinet Stewart & Howell de Fredericton, en 1955, le Memorial Student Centre, immeuble de deux étages en briques rouges, comprend une grande salle commune dotée de foyers autoportants, de larges baies donnant sur la ville et la rivière, un salon pour les étudiantes, une salle de musique, des bureaux pour les étudiants et une cafétéria. L'immeuble à toit plat exhibait plusieurs caractéristiques du style moderne : un plan ouvert avec un espace de circulation central sur plusieurs étages dans les halls d'entrée, des tours de fenêtre profonds en béton prémoulés, des fenêtres et des portes en aluminium, un vestibule en blocs de verre, partout des portes sans ornement en bouleau teinté et la géométrie oblique du porche arrière et du décor en béton cannelé sur la façade. Le point focal du Centre était le monument aux morts, mur dominant l'entrée centrale sur deux étages auquel est fixée une énorme plaque d'ardoise verte avec des inscriptions dorées. Le hall comporte aussi une vitrine en acier inoxydable et verre où est exposé un Livre du Souvenir dans lequel sont inscrits les noms de tous les étudiants tombés au front. Cependant, la décision la plus inspirée fut d'installer un long vitrage en acrylique directement au dessus du mur monument, le baignant de lumière naturelle. Pendant des décennies le Memorial Student Centre allait demeurer un cas isolé de style moderniste à l'Université.

L'ouverture de la Beaverbrook Art Gallery en 1959 a été l'un des plus grands événements culturels de l'histoire du Nouveau-Brunswick. L'immeuble, dessiné par Neil Stewart de Fredericton est un chef-d'œuvre ignoré de l'architecture moderne canadienne du milieu du siècle. L'utilisation, à l'extérieur, de briques vernies de couleur crème, de corniches en marbre blanc et d'une base légère en granit suggère que la galerie pourrait être perçue comme un autel blanc, qui aurait plu aux modernistes européens. La palette des matériaux intérieurs est également méticuleuse, composée de planchers de terrazzo, de murs lambrissés de bois, de rampes d'acier inoxydable et de fenêtres en aluminium. Le plan intérieur comporte une haute galerie centrale flanquée de deux grandes galeries carrées de dimensions égales. L'espace central est dominé par le *Santiago El Grande* de Salvador Dali, qui occupe un mur, et par la fenêtre côté nord qui est la façade arrière de la pièce. Beaverbrook voyait la galerie et sa collection d'œuvres d'art comme le plus grand héritage qu'il pouvait laisser à la population du Nouveau-Brunswick et, sans doute, sa plus grande réussite.

Un des édifices religieux contemporains les plus remarquables des années cinquante est la nouvelle cathédrale de Coventry, Angleterre, qui relie l'ancienne église à la nouvelle par un majestueux porche ouvert en pierre. Cet exemple est évident dans les plans d'expansion de l'église anglicane Sainte-Anne de Fredericton, construite en 1847. La vision des architectes, Stanley Emmerson de Saint John et John Feeney de Fredericton, est clairement énoncée en 1959 : «L'église existante est un joyau architectural qui doit être jalousement préservé pour des raisons historiques autant qu'architecturales».

La nouvelle église Sainte-Anne, terminée en 1962, est extrêmement bien construite et semblable à l'église originale par la hauteur, la masse et la palette de matériaux. Le clocher est également détaché de son prédécesseur historique et l'étroit passage qui les relie minimise les changements de la structure antérieure. L'église moderne, structurellement expressive, ouverte et baignée de lumière accentue le caractère plus sombre, fermé et orné de son aînée de style néo-gothique.

Au début des années soixante, le modernisme était reconnu à Fredericton comme un style convenable qui pouvait se concilier avec et rehausser les monuments de la ville ainsi que des immeubles plus petits comme les maisons et les écoles. Cependant, la poursuite du modernisme allait atteindre son sommet avec le nouvel hôtel du gouvernement qui deviendrait alors l'édifice le plus imposant de la ville. Dessiné par Bélanger & Roy de Moncton et inauguré officiellement le 14 mars 1967, l'Édifice du centenaire a été construit pour «rationaliser l'efficacité» et loger la plupart des bureaux de la fonction publique dans un seul immeuble. D'une hauteur de six étages et d'une superficie de plus de 23 000 mètres carrés. Sa structure d'acier est habillée de granit noir du Nouveau-Brunswick poli, de grès olive de la Nouvelle-Écosse, d'acier inoxydable et d'un rideau de verre réfléchissant, arrangés selon une grille rationnelle caractéristique du style international. Le hall

principal, l'un des plus grands espaces intérieurs de la province, comprend un sol de terrazzo, des colonnes rondes en travertin, un haut plafond de panneaux translucides et des murs en travertin ornés de textes historiques en lettres de bronze d'hommes d'État, de poètes et autres personnalités du Nouveau-Brunswick. L'Édifice du centenaire représente le sommet du style international et du modernisme au Nouveau-Brunswick. Dans chaque hall d'ascenseur, une grande murale représente un aspect différent de l'industrie ou de l'histoire du Nouveau-Brunswick : une sculpture de fibre de verre de John Hooper pour l'histoire ; une sculpture de tiges métalliques de Claude Roussel pour l'industrie forestière ; trois mineurs sur un panneau en contre-plaqué gravé et peint de Bruno Bobak ; et des pêcheurs sur une mosaïque de tuiles de verre de Jack Humphrey. Sur les étages supérieurs on retrouve une construction en tôle de Tom Forrestall représentant des objets de ferme et un tableau circulaire de Fred Ross reflétant l'histoire littéraire du Nouveau-Brunswick.

Bien que la province compte un certain nombre d'immeubles modernistes remarquables, ils sont l'exception plutôt que la règle et ils expriment l'état incertain de l'architecture de l'est du Canada dans les années cinquante et soixante. Néanmoins, Fredericton a la chance de posséder ces exemples exceptionnels qui témoignent de l'esprit et des idéaux de l'après-guerre.

Traduction : Élise Bonnette



fig.1 Jack Sures, **Stoneware bowl**, 1967, 22 cm high x outside diameter of 45 cm,
Coll. of Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown, Prince Edward Island.
(Photo: courtesy of the Confederation Centre Art Gallery)

MONCRIEFF WILLIAMSON, MARITIME REGIONALISM, AND THE DREAM OF A NATIONAL CRAFT MUSEUM

Tucked away in the vaults of Charlottetown's Confederation Centre Art Gallery are sixty-nine objects that symbolize the failed dream of a national craft museum. Collected between 1965 and 1967 by Moncrieff Williamson, then director of the gallery, these pieces represent what he considered to be the best of contemporary Canadian craft. The objects were among the over one hundred and seventy works displayed in the *Canadian Fine Crafts* exhibition that Williamson curated for the Canadian pavilion at Expo '67 in Montreal. The fine craft works in the exhibition were a careful blend of utilitarian function, playful representation, and artistic conceptualization. For example Jack Sures' stoneware bowl of 1967 is minimally glazed, with a practical rim and footed bottom (fig.1) and one can easily imagine the feel of the grainy clay body as the bowl is placed on a dinner table. In contrast to the earnestness of such functional ware, Williamson also chose lighthearted pieces depicting recognizable figures and motifs. Elain Genser's *The General*, 1967 (fig.2), a fabric hanging adorned with medals, epaulettes, and gold tassels, can be read as a play on authoritarian military images as the well-decorated general is reduced to a cartoon character. Williamson was also cognizant that craft extended well beyond the utilitarian or playful, and he was careful to feature a number of individuals who worked in a conceptual manner. One of the most famous textile artists of the day was Charlotte Lindgren, whose hanging *Winter Tree*, 1967 stood out from many of the other objects on display at *Canadian Fine Crafts* (fig.3). Created from wood and lead wire, the piece is composed of a complex single woven form that emerges from a tight circular base and becomes a series of loose threads suggesting the branches of a tree.

Williamson selected objects from the *Canadian Fine Crafts* exhibition for the Confederation Centre Art Gallery's collection as part of his earlier and ambitious plan for a national craft museum. During a speech to the Prince Edward Island Craftsmen's Council in 1965 Williamson had excited the audience and his ideas were carefully reported in a Charlottetown newspaper:

Mr. Williamson outlined his plans to have the first Canadian museum devoted to the crafts in the Confederation Centre; and eventually to take over the present legislative building.... In addition, he foresees the establishment of craft study collections, didactic displays and a craft library, and the encouragement of active summer workshops, with qualified craft instructors coming here, and suggests that the basement of the legislative building might well be used for this.¹

Williamson's involvement with Canadian crafts began when he participated in the formation of the Canadian Council for Environmental Arts in Winnipeg in February 1965.² His friend Norah McCullough, the Western liaison officer for the National Gallery of Canada, spearheaded the organization, which soon became the Canadian Craftsmen's Association.³ Following this meeting Williamson returned to Charlottetown with a new interest in the crafts. His work curating Canadian crafts for the Centennial year led him to further recognize the popularity and increasing sophistication of the crafts, while also noting the serious lack of institutional spaces that exhibited professional work. Williamson believed that Charlottetown was the ideal location for a national craft museum and that he was the perfect candidate to undertake such an ambitious project.⁴ Meanwhile, the sixty-nine fine craft works would be part of the first holdings in one of Canada's most prestigious visual arts collections. However, the project never progressed any further. Now forty years after Williamson boldly announced his plans for a large-scale craft institution, his vision is being resurrected, albeit as a historical curiosity. Recently the Confederation Centre Art Gallery inaugurated an exhibition entitled *From Our Land: The Expo '67 Canadian Craft Collection* (3 October 2004 – 30 January 2005), presenting Williamson's entire collection to the public for the first time since Expo '67.⁵ The works were then shown in the Canadian Museum of Civilization's *Cool 60s Design* (25 February – 27 November, 2005).

In his September 1996 obituary for Williamson, the multi-disciplinary Torontonians Mavor Moore wrote that "Crieff" was "an art gallery revolutionary," and that his desire to think nationally and his inclusive attitude toward the crafts could be read as fairly radical.⁶ Born in 1915 to an aristocratic family in Scotland, Williamson received his formal training at the Edinburgh College of Art.⁷ During the Second World War he undertook "secret Foreign Office assignments" in Europe, before immersing himself in the postwar London art world.⁸ In the late 1940s Williamson began "an American sojourn," when he married a "rich Pennsylvanian beauty." Sadly, this adventure ended with her "descent into fatal madness."⁹ Williamson then returned to London where he worked as an art critic and curator, and as the director of the Art Exhibitions Bureau, Exhibitions Aid Service in London from 1953 to 1957.¹⁰ He returned to North America in 1957 where he became the Extension Services' curator at the Art Gallery of Victoria, and then director of the Art Department at the Glenbow Foundation in Calgary three years later. In 1964 Williamson was given the prestigious position as the first director of Charlottetown's Confederation Centre Art Gallery.

As Canada's "National Memorial to the Fathers of Confederation," the Centre was funded by all the provinces and the federal government. Today its website proclaims that "The Confederation Centre is the result of a dream shared by all Canadians – to create a place where our country's history and multicultural



fig.2 Elaine Genser, **The General**, 1967, fabric, found objects, glue, stitchery, 233 x 97 cm, Coll. of Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown, Prince Edward Island. (Photo: courtesy of the Confederation Centre Art Gallery)

character is celebrated, and where the talents of its people are nurtured and showcased.” This inclusive attitude toward the arts was first formulated by Williamson, who saw the crafts as a part of a national mandate. In an effort to elevate the status of the crafts, craft organizers invited him to participate on juries and Williamson began implementing ways to promote professional craft practice in Canada.

It is important to understand the position occupied by the crafts in Canada’s artistic hierarchy during the 1960s. Within the art milieu, crafts were generally considered to be the work of dilettantes; otherwise they were looked at principally as objects of ethnographic curiosity. After mid-century, the crafts began breaking free of the shackles of tradition. For example, in Regina the California Funk movement influenced the development of a specifically Canadian form of avant-garde ceramic sculpture. Canadian textile artists were executing sculptural weavings and large wall-hangings to be installed in innovative architectural spaces. As well, metal artists were making statements out of previously dismissed utilitarian forms like flatware. The acceptance of such craft objects into exhibitions at Expo ’67 where they would be shown adjacent to presentations of painting and sculpture was a significant step forward; and if Williamson had succeeded in providing the fine crafts with its own museum, the Canadian craft movement would have advanced even further.

It remains somewhat of a mystery why his plan for a national craft museum failed to materialize; however, an examination of both the historical and contemporary situation may help disclose the reasons why his project was doomed to failure. In seeking to be all-encompassing in his selection of objects for Expo ’67’s *Canadian Fine Crafts*, Williamson’s choices reflect the divisive tensions between traditional and contemporary craft practice in late 1960s’ Canada. Cutting-edge, conceptual craft objects were slowly gaining acceptance within the visual arts community, while work deemed traditional continued to occupy a marginal role. As a result, craftspeople who considered themselves more aligned with artistic concerns became increasingly outspoken about the perceived damage of being associated with more traditional makers. Williamson’s desire to create a national craft museum also raised issues of Canadian regionalism and in turn, mirrored the reductive views that had also forced Maritime crafts to be read as anti-modern.

Certainly Williamson prided himself on understanding the regional and national nature of Canadian art. In his 1976 catalogue for the exhibition *Through Canadian Eyes: Trends and Influences in Canadian Art 1815 – 1965*, he would write of the “gradual emergence of a visible artistic Canadian identity,” that grew out of regional isolation and “the overwhelming reality of distance.”¹¹ The “reality of distance” was a common theme in Williamson’s writing. In his books on Robert Harris, who was known as “Canada’s Confederation Painter” following the 1884 completion of his official portrait of the “founding Fathers,” Williamson stressed how Harris worked to leave Prince Edward Island in order to advance his artistic

training: "Travel to and from the Island requires a frame of mind, an attitude of tolerant apathy apparently mastered only by the native-born Islanders."¹² In his catalogue for *Canadian Fine Crafts* Williamson had already introduced the theme of regionalism and distance, writing that: "Until recently, for many Canadians a sense of isolation through distance has been one of the disadvantages of our vast country."¹³ To Williamson, the technological advances of the 1960s meant that these distances could be overcome and the tensions of regionalism that had previously slowed down or prevented national arts initiatives could be eroded.

In the case of craft in the Maritimes, this would require major changes in entrenched attitudes. Mary Black, who had been appointed Director of Handcrafts for the province of Nova Scotia in 1943, saw regionalism as a strength, rather than a weakness for the arts. In 1952 she wrote an article "Improving Design in Handcrafts" for *Canadian Art* magazine, advocating that Nova Scotia should rely on regionalism to develop its craft identity: "It may be difficult for persons in contact with modern art in our nation's capital or larger cities to understand our approach here in Nova Scotia."¹⁴ Black argued that: "In answer to those who deplore regionalism we reply: 'Why should our people in the grain provinces use designs based on fish and our fishermen develop their designs from the oil derricks of the foothills of Alberta, or why would our Indians of the plains weave Scottish tartans?'"¹⁵ Despite Black's assertion of the provincial nature of Nova Scotians, she featured images of professional, European-trained craftspeople in her article. For example, the ceramist Konrad Sadowski, known for his functional and decorative painted objects, was represented by a jug and a painted vase with the caption: "The pottery below is by a Polish craftsman now living in Nova Scotia."¹⁶ It would have run counter to Black's romanticized myth of the anonymous Maritime craftspeople to identify his professional credentials. What was missing from Black's discussion was an acknowledgment that the crafts, like the other arts, were moving away from traditional representation toward conceptual studies; and this often translated into an exploration of materials that would expand the boundaries of utility and tradition. Konrad Sadowski, in fact, had begun reducing the necks of his vases until they were symbolic rather than useful.

To the detriment of the study of craft history, Mary Black's particular mandate for the crafts in eastern Canada created the assumption that Maritime crafts operated as anti-modern. In his groundbreaking 1994 book, *The Quest of the Folk: Antimodernism and Cultural Selection in Twentieth-Century Nova Scotia*, Ian McKay demonstrated the inaccuracy of the cultural stereotype of Nova Scotia as a simpler society that in turn was reflected in its crafts, and he identified Mary Black as complicit in creating this false identity.¹⁷ She was certainly not alone in her quest to preserve regional craft traditions. This desire was expressed in the first half of the twentieth-century by groups like the Canadian Handicrafts Guild, which was Canada's oldest national craft organization, and individuals such as the anthropologist and folklorist, Marius Barbeau, of the National Museum of Man.

But in the 1940s and 1950s when Mary Black was at her bureaucratic zenith, craftspeople themselves were questioning the dependence upon tradition. In her 1945 article for *Canadian Art*, the artist Elizabeth Wyn Wood had already recycled all the stereotypes regarding Canadian crafts, and comments that: "For instance the Maritime Provinces (New Brunswick, Nova Scotia and Prince Edward Island) are famous for their tweeds, linens and rugs."¹⁸ However, she also acknowledged the experimentation and changes that were occurring in Canada: "we have, on the other hand, a few, perhaps less than a hundred ceramists to whom pottery is a very high art – experimenting always with glazes and pastes, trying ancient formulae and producing rare new ones, calling to their aid whatever help modern chemistry and techniques can give them."¹⁹ Among the innovative ceramists she featured were Kjeld and Erica Deichmann of Moss Glen, New Brunswick, whose work was completely professional if not always radical in form. However, to the detriment of contemporary artists engaged with craft materials, it seems that the romanticized vision of the uncomplicated Maritime craftsperson put forward by Mary Black had taken hold by the late 1950s and is still in part supported today.

It is significant that Moncrieff Williamson, who wanted to make Charlottetown the home of a national and modern craft museum, was not originally from the Maritimes. He argued that the regionalism at play in the Atlantic provinces could be harnessed to create a strong national identity, and wrote in his 1967 *Canadian Fine Craft* catalogue essay that: "Even the most casual study of the limited bibliography of Canadian arts and crafts reveals that Canada has always been pursuing a national identity, even to the extent of underplaying her own cultural richness."²⁰ He believed that demonstrating the interplay between regions and their crafts might identify a truly Canadian form of craft. This could be accomplished by exhibiting conceptual craft objects created in the international style side-by-side with those developed in so-called isolation. Williamson was by no means the first "come-from-away" to attempt such a dramatic revamping of the art community in the Maritimes.

Walter Abell, Acadia University's first Professor of Art and Aesthetics, was an American who was ultimately responsible for the establishment of Canada's first national art magazine, *Canadian Art*. His academic position, sponsored in 1928 by the Carnegie Corporation, gave him the institutional authority to implement significant changes to the Maritime art community. In 1934 and with further Carnegie assistance, he determined that the Maritimes needed to improve communications within the region in order to further its artistic development.²¹ Abell was instrumental in founding the Maritime Art Association in 1935, which published the first issue of *Maritime Art* magazine in October 1940. He featured the article "Handcrafts in the Restoration of the Port Royal Habitation," by Ronald Peck²² and subsequent issues of the magazine included articles on the crafts ranging from stained glass to woodcarving. Despite Abell's best efforts, his Report

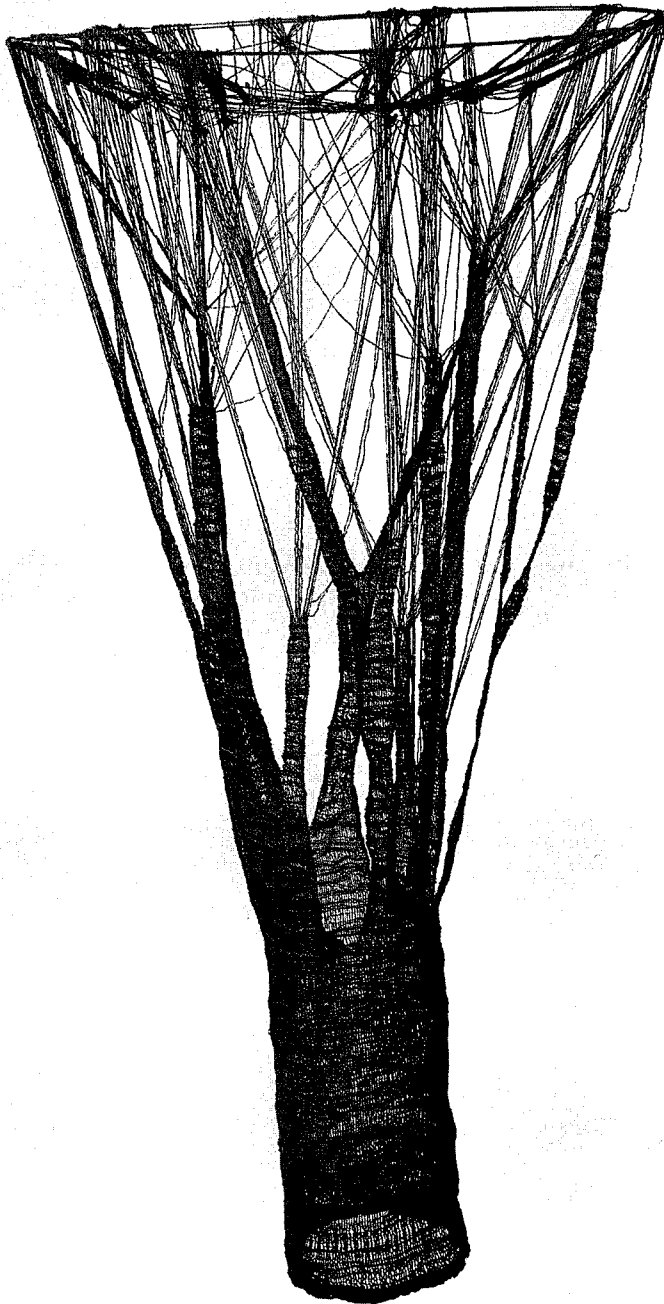


fig.3 Charlotte Lindgren, **Winter Tree**, 1967, wool, lead wire, 148 x outside diameter of 73 cm, Coll. of Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown, Prince Edward Island. (Photo: courtesy of the Confederation Centre Art Gallery)



fig.4 Entrance to *Canadian Fine Crafts*, Expo '67, Canadian Pavilion, featuring Heather Maxey, **Floriform**, 1967, cloth collage and appliqué with stitchery, 119 x 72 cm, Coll. of Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown, Prince Edward Island. (Photo: courtesy of the National Archives of Canada)

of the Editor for 1942-43 indicates that there were problems in giving *Maritime Art* a wider profile: "The principal tension during the past two years has resulted from our effort to combine a regional and a national magazine in one and the same publication."²³ Abell was unapologetic for the problems caused by his desire to expand it into a national magazine because the change "would bring into the Maritimes the stimulus of the best ideas from all parts of Canada, and could thus be a stimulating force in the development of Maritime thought and talent. Furthermore it would win credit for the Maritimes throughout the country, and such credit could never be secured by remaining entirely within the confines of a regional bulletin." A similar sentiment was echoed by Williamson in his wish for a strong Maritime presence in the national craft museum proposed for Charlottetown. He wrote to Erica Deichmann requesting that she consider gifting some Deichmann pottery to "the first Canadian museum devoted to the fine crafts...in view of your long association with the Maritimes."²⁴

As Abell and Williamson were aware, the artistic activity of the Maritimes was diverse and required national exposure to overcome the stigma of regionalism and static tradition. Abell achieved this largely through his writing, and over two decades later, Williamson would do the same by his involvement with a number of national craft exhibitions. In addition to organizing *Canadian Fine Crafts* at Expo '67, he was a curator for the Quebec branch of the Canadian Guild of Crafts' 1967 exhibition *Canada Crafts* in Montreal. The previous December, he had officially opened the National Gallery of Canada's *Canadian Fine Crafts* exhibition curated by his friend and peer Norah McCullough. Williamson envisioned his crafts exhibit at Expo '67 as an independent show separate from the exhibitions on painting, sculpture, drawing and printmaking in the Canadian pavilion (fig.4). Some critics expressed surprise at the inclusion of crafts at this international venue, but praised the exhibition for showing work of "sufficiently high quality to rank as art."²⁵

Canadian Fine Crafts was not the only major exhibition at the time to feature crafts alongside other fine arts. The Centennial Commission's *Perspective '67* at the Art Gallery of Ontario presented fine crafts, painting, sculpture and graphic arts of Canadians between the ages of eighteen and thirty-five. It was no surprise that Williamson served as a member of the exhibition's national jury. Dorothy Todd Henaut's article "1967 – The Moment of Truth for Canadian Crafts" in *artscanada*, credited the inclusion of crafts within fine art exhibitions as an indication of "the rapid evolution in attitude."²⁶ Featuring an image of Charlotte Lindgren's *Winter Tree* (fig.3), her article reflected the exchange of ideas Henaut and Williamson enjoyed while she was preparing her text and he was jurying for Expo '67. They had met through their involvement with the Canadian Handicrafts Guild, where Henaut was secretary-treasurer from 1964 to 1966. By the time she resigned the position, Williamson and Henaut agreed that the craft establishment urgently needed to accommodate the rise of professional fine crafts. Despite their concerns,

"The weight of the Guild is such," wrote a frustrated Henaut, "that it will continue on the same as ever."²⁷ Although it is never explicitly stated in their correspondence, they used their positions within the craft world as administrators and authors to further the cause of professionalism. Henaut sent Williamson drafts of her various articles for proofreading, and he kept her informed of the artists he was including in exhibitions, as well as his criteria for their selection.

It is clear that he also spoke to Henaut about his desire to create a national craft collection. In September 1965 she had told him that his plan should be promoted across the country: "I have an idea that an article by you on the collection of crafts you are now gathering, the role of the Confederation Art Gallery, or the relation of craft to 'art,' etc., would be of great interest in our [the Canadian Handicrafts Guild's] forthcoming bulletin *The Craftsman/!Artisan*."²⁸ This was not to be as he replied that he was too busy traveling in the United States to write such a piece. In the draft for her article "The Moment of Truth for Canadian Crafts" that she sent Williamson on 3 Nov. 1966 to proofread, Henaut wrote that "Many of the articles in the exhibition will serve as the basis of the first permanent collection of fine crafts to be set up in a Canadian museum when the Confederation Centre Art Gallery and Museum establishes its fine craft collection." By the time the article was published in *artscanada* in January 1967 any mention of the national collection had been removed. Although it remains unclear why Williamson did not use his position to advance his scheme of a national craft collection and eventual museum, his desire to promote fine crafts remained strong. In his essay for *Canadian Fine Crafts* he argued that while both functional and nonfunctional objects were selected for display, what created the most excitement were pieces that used craft materials in an expressive or challenging way as "from time to time a craftsman will create a work which transcends the restrictions of form and function."²⁹

Ironically, the context in which Williamson's collection is presented in the recent exhibition and accompanying catalogue, *From Our Land: The Expo 67 Canadian Craft Collection*, is in direct opposition to his desire to promote fine craft. The first thing that strikes the reader of the catalogue for *From Our Land* are the images of Expo '67, not the fine crafts. Shauna McCabe, former Senior Curator of the Confederation Centre Art Gallery writes: "In its juxtaposition of fine craft with souvenirs, the exhibition raises questions of significance and insignificance, ultimately probing the process of collecting."³⁰ This presentation had little to do with Williamson's position on fine crafts; in fact, Williamson was an active correspondent with Anita Aarons, an outspoken critic of the combination of crafts and souvenirs. Both were members of the Canadian Craftsmen's Association, formed in 1965 to promote fine craft, and this group was appointed by the federal Centennial Commission to oversee the selection of crafts for Expo '67 in the precise hope that such handcrafted objects would not be equated with mass-produced souvenirs. Williamson also wrote to Henaut that he had "a long talk with Anita

Aarons” about questions of standards, and one can only surmise that to see the fine crafts now reduced to a comparison with Expo ’67 souvenirs would have defeated the purpose of their stringent system of jurying at the time.³¹

Furthermore, Lee Plested in his essay “From Our Land: The Expo 67 Canadian Craft Collection,” in *From Our Land* writes that the crafts are not treated as art objects, but rather as material studies reflecting a particular lifestyle. He begins by arguing that “Williamson’s exhibition offers today’s audience a unique view of the Canadian resistance to international modernity and developing globalization,”³² and then goes on to reduce the crafts from artistic to alternative statements, as “analogous to the ‘drop-out’ activism of the hippies and the growing Canadian counter-culture of the late 1960s.” Certainly the crafts enjoyed a high level of popularity amongst those seeking alternative lifestyles, but when Williamson collected these objects he was dealing with professional craftspeople who sought to earn their living from their work while establishing artistic reputations. Any political statements regarding materialism were bound up in the expertise of the artists, which was of the utmost importance to Williamson in his promotion of fine craft.

It is disheartening that *From Our Land* diminishes these art objects to anti-modern statements, echoing both the earlier writing of Mary Black and the desire of the Canadian Handicrafts Guild to maintain links between the crafts and tradition. Plested also raises the issue of regionalism but now it is conflated with utopia: “In this way Williamson’s project typifies the utopian idealism that the craft revival realized through their small-scale, regionalized, utilitarian craft production.”³³ It is also disturbing to see the crafts equated with a nostalgic sense of the romanticized past by dint of their inherent materiality. This is obvious in Plested’s statement that: “The tourist audience of Expo 67 was interested in exoticizing the rural craftsman, while the artisans themselves were invested in replicating the myth in their work: it imbued their mastery of a craft with the effect of un-alienated labour.”³⁴ Fifty years later, we have Mary Black’s simple, rural Nova Scotian craftsperson now expanded on a national scale. Nothing could be further from the truth. For artists like Jack Sures and Charlotte Lindgren the exploration of ceramics and textiles was intended to push the boundaries of their materials rather than making “lifestyle” statements through the crafts. For Sures, a resident of Regina, and Lindgren, whose home was in Halifax, the rural ideal simply did not apply. Their work, like many others in *Canadian Fine Craft*, was not about regional specificity; it was about achieving new levels of professional production for craft in Canada.

Williamson’s collection of fine crafts at the Confederation Centre was intended to demonstrate this growing professionalism and his “first Canadian museum devoted to crafts” would offer a number of perspectives on the objects. He envisioned both “period rooms relating to Island and Confederation history,” illustrated through historical crafts, and “craft study collections, didactic displays...a craft library, and the encouragement of active summer workshops, with qualified craft instructors

coming here.”³⁵ Nostalgic views on crafts and Maritime craft production would not be erased; instead they would be contrasted to the realities of contemporary fine craft. Williamson believed that the Maritimes was slowly emerging from a history of hobby craft production. In 1965 he hoped that the newly formed Canadian Craftsmen’s Association would help Maritime craftspeople improve their standards of production, allowing them to create “objects up to the required standard to market them in any part of the world.”³⁶ By 1972 he would argue that advances had been made in this direction. In a newspaper article titled “Vast Change Noted in Island Handicrafts,” Williamson stated that he was “delighted to see the great improvement of serious, as opposed to gimmicky crafts, even at the hobby level.”³⁷ Undoubtedly he believed Maritime craftspeople would benefit enormously if he could provide them with concrete examples of “good” craft objects that adhered to his aesthetic and technical expectations. At the same time, he obviously felt that the Maritimes was no longer willing to be stigmatized by the myth of anti-modernism, and was ready to become the national headquarters for fine craft.

Williamson presumed that establishing a national craft museum in Charlottetown was a perfectly feasible idea, and he certainly possessed the aesthetic and administrative expertise to amass such a collection and run the institution. He had also shown his flair for diplomacy by maintaining his support of the two opposing national craft organizations (Canadian Guild of Crafts and the Canadian Craftsmen’s Association) while curating *Canadian Fine Crafts*. Why, then, did his vision remain unfulfilled? Most likely it was because the responsibility for craft representation shifted to provincial councils after 1967. Securing support for a national museum of crafts in the Maritimes would have proved difficult, if not impossible as these new groups wanted to develop provincial craft collections that were regionally focused. As well, the situation of limited funding for craft organizations both provincially and federally, meant that demands for money for a national initiative like Williamson’s would now be in competition with the provinces’ own mandates. The metalsmith and Nova Scotia College of Art and Design instructor Orland Larson described the funding for crafts in 1978: “In the world of crafts nationalism and regionalism are at work simultaneously.”³⁸ Between 1965 and 1980 ten provincial craft councils were incorporated and subsequently decentralized the support for the field. On the positive side, they developed new publications, conferences, stores, educational services and display spaces, resulting in quality juried regional exhibitions and important craft collections across Canada. As a result, however, Canada’s major museums such as the National Gallery of Canada, the Art Gallery of Ontario, and the Royal Ontario Museum, devolved responsibility for mounting large craft exhibitions. Undoubtedly this shift in funding and exhibition expectations damaged Williamson’s plan and there was little interest in the creation of a new centralized institution for the dissemination of

the fine crafts. Instead of his dream for a national museum of craft, today we are sadly left with a hodge-podge of small regional collections, or with craft being marginally displayed within larger institutions. Regionalism can be blamed for this situation. But this is not the definition of regionalism as it pertains to the anti-modern myth of the Maritimes; rather it is a regionalism shaped by the competition for arts funding. Craftspeople are market-savvy from necessity, and well aware that their professional advancement depends upon the support structures available to them locally, provincially and federally. But fine craft artists also need to decide whether redirecting some of the limited financial resources towards a national craft museum is a worthwhile endeavor. Williamson's blending of utilitarian function, playful representation, and artistic conceptualization has become the norm, but still Canada remains bereft of an institution where the many diverse approaches to craft are highlighted as art. In order to finally achieve a national craft museum, we need to overcome provincial isolationism and regional antagonism while simultaneously overthrowing the dangerously reductive view of craft as anti-modern. Moncrieff Williamson was ready to do this in 1965.

SANDRA ALFOLDY

Historical and Critical Studies

NSCAD University

Notes

1 "Curator outlines plans for crafts," 1965, Robert Harris scrapbook, Confederation Centre.

2 Ibid.

3 For more information on Norah McCullough, see Sandra ALFOLDY, "Norah McCullough: Pioneering Professional Craft in Canada," *The Journal of Canadian Art History* XXVI (2005): 34-55.

4 "Curator outlines plans for crafts," Harris scrapbook.

5 Catalogues have been published for each exhibition. See *Made in Canada: Craft and Design in the Sixties*, ed. Alan ELDER (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2005) and Lee PLESTED, *From Our Land: The Expo 67 Canadian Craft Collection* (Charlottetown: Confederation Centre Art Gallery, 2005).

6 Mavor MOORE, "Lives Lived: Moncrieff Williamson," *Globe and Mail*, 2 Sept. 1996.

- 7 Williamson, Moncrieff 1915-1996, DOC/CLWT, National Gallery of Canada Artist files.
- 8 MOORE, "Lives Lived."
- 9 Ibid.
- 10 "Biography of Moncrieff Williamson." Prince Edward Island Archives (PEIA). Moncrieff Williamson Archives (MWA), RG 44 S.2, Box 25, Canadian Conference of the Arts file.
- 11 Moncrieff WILLIAMSON, *Through Canadian Eyes: Trends and Influences in Canadian Art 1815 - 1965* (Calgary: Glenbow-Alberta Institute, 1976), 1.
- 12 WILLIAMSON, *Robert Harris 1849 - 1919: An Unconventional Biography* (Toronto and Montreal: McClelland and Stewart Ltd., 1970), 20.
- 13 WILLIAMSON, *Canadian Fine Crafts* (Ottawa: Queen's Printers, 1967), 5.
- 14 Mary BLACK, "Improving Design in Handcrafts," *Canadian Art* 9, no.4 (Summer 1952): 158-62.
- 15 Ibid., 159.
- 16 Ibid., 162. It must be noted that Konrad Sadowski produced his ceramics with the help of his wife Kristina, who was responsible for the surface decoration. Many articles, including this one, neglected to mention her contribution.
- 17 Ian McKAY, *The Quest of the Folk: Antimodernism and Cultural Selection in Twentieth-Century Nova Scotia* (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 1994), 153.
- 18 Elizabeth WYN WOOD, "Canadian Handicrafts," *Canadian Art* 11, no.5 (Summer 1945): 186-92, 207.
- 19 Ibid., 191.
- 20 WILLIAMSON, *Canadian Fine Crafts*, 7.
- 21 Steven MCNEIL, *Maritime Art: Canada's First Art Magazine, 1940-43*, NGC Library and Archives exhibition #13 (Ottawa: National Gallery of Canada, 2002).
- 22 Ronald PECK, "Handcrafts in the Restoration of the Port Royal Habitation," *Maritime Art* 1, no.1 (October 1940): 1-15.
- 23 Walter ABELL, "Maritime Art: Report of the Editor for the Year 1942-43," National Gallery of Canada Archives, NGC fonds, file 5.11M.
- 24 Williamson to Mrs. Milton Gregg (formerly Erica Deichmann), 7 October 1965, PEIA, MWA, RG 44, S.2, Box 82.
- 25 "Expo a Storehouse of World's Treasure," *The Montreal Star*, 28 April 1967.
- 26 Dorothy Todd HENAUT, "1967 - The Moment of Truth for Canadian Crafts," *artscanada* 24, no.104 (January 1967): 20-22.
- 27 Dorothy Todd Henaut to Moncrieff Williamson, 28 Nov. 1966, PEIA, MWA, RG 44 S.2, Box 25, Canadian Guild of Crafts file.
- 28 Ibid., 13 Sept. 1965.
- 29 WILLIAMSON, *Canadian Fine Crafts*, 3.
- 30 Shauna McCABE, "From Expo to eBay," in PLESTED, *From Our Land*, 7.
- 31 Williamson to Henaut, 26 Oct. 1966, PEIA, MWA, RG 44 S.2, Box 25, Canadian Guild of Crafts file.

- 32 PLESTED, *From Our Land*, 8.
33 Ibid., 14.
34 Ibid., 15.
35 "Curator outlines plans for crafts," Harris scrapbook.
36 Ibid., "Sees Opportunity for P.E.I. Craftsmen."
37 "Vast Change Noted in Island Handicrafts," *Charlottetown Guardian*, 16 May 1972.
38 John CRUICKSHANK, "Craftsman campaigns for quality," *The Whig-Standard* (Kingston), 18 Feb. 1978.

Résumé

MONCRIEFF WILLIAMSON, LE RÉGIONALISME MARITIME ET LE RÊVE D'UN MUSÉE NATIONAL DES MÉTIERS D'ART

Cachés dans les caves du Centre des arts de la Confédération de Charlottetown, se trouvent soixante-neuf objets qui symbolisent le rêve évanoui de créer un musée national des métiers d'art. Ces pièces, collectionnées entre 1965 et 1967 par Moncrieff Williamson, alors directeur de la galerie d'art du Centre, représentent ce qu'il considérait comme les meilleurs exemples de l'artisanat canadien. Ces beaux objets réunissent avec bonheur la fonction utilitaire, la représentation ludique et la conceptualisation artistique. En tant que commissaire de l'exposition *Les métiers d'art au Canada*, au Pavillon du Canada d'Expo '67, Williamson avait réuni plus de 170 objets. Il a gardé ceux qu'il préférerait pour constituer le noyau du musée national des métiers d'art qu'il rêvait de créer. Williamson croyait que Charlottetown était l'endroit idéal pour une telle institution.

Bien qu'il ait réussi à acquérir ces objets, le musée projeté ne vit jamais le jour. Ironiquement, quarante ans après que Williamson eut annoncé son plan audacieux d'une institution à grande échelle consacrée aux métiers d'art, sa vision renaît, quoique plutôt comme curiosité historique. Ses objets étaient inclus dans la récente exposition du Musée canadien des civilisations *Design à gogo*, et le Centre des arts de la Confédération a aussi présenté une exposition intitulée *De notre pays : la collection canadienne d'artisanat d'Expo 67* dans laquelle la collection de Williamson était présentée au public pour la première fois depuis des décennies. La raison pour laquelle son projet de musée national des métiers d'art ne s'est jamais matérialisé demeure un mystère. Toutefois, une étude des écrits historiques et contemporains, qui renforcent le mythe d'un artisanat des Maritimes romantique et régional, aide à comprendre pourquoi sa stratégie était vouée à l'échec.

Il est important de reconnaître la place qu'occupe l'artisanat dans la hiérarchie artistique au Canada dans les années 1960. Longtemps considéré comme le domaine de dilettantes ou objet de curiosité ethnographique, l'artisanat s'affranchissait des entraves de la tradition. Les Maritimes n'étaient pas à l'abri de ce glissement vers l'artisanat vu comme un art. Bien que Mary Black, directrice de l'artisanat pour la Nouvelle-Écosse dans les années 1940, ait pour beaucoup contribué à développer l'artisanat néo-écossais comme souvenirs ou objets d'utilité courante attrayants, il ne serait pas juste de réduire toute l'activité artisanale des Maritimes à ce seul modèle. Ce que la définition de Black ne dit pas, c'est que les métiers d'art, comme les autres arts, s'éloignaient de la représentation pour se diriger vers des modèles plus conceptuels.

Il est significatif que Moncrieff Williamson ait cru pouvoir transformer la perception qu'on avait des Maritimes, de refuge antimoderne de métiers traditionnels en un musée national des métiers d'art, bien qu'il n'ait pas été originaire des Maritimes. Né en Écosse en 1915 dans une famille aristocratique, Williamson a reçu sa formation artistique à l'Edinburgh College of Art. Arrivé en Amérique du Nord en 1957, il a été engagé comme directeur du service de diffusion de la Art Gallery of Victoria. Trois ans plus tard, il devenait directeur du département des beaux-arts de la fondation Glenbow de Calgary. En 1964, Williamson s'est vu offrir le poste prestigieux de premier directeur du nouveau Centre d'art de la Confédération à Charlottetown. Il croyait que le régionalisme des Provinces atlantiques pouvait contribuer à forger une forte identité nationale, et cette idée est nettement évidente dans ses écrits. Ces idées étaient également soutenues par des articles dans la publication *Maritime Art* dans les années 1940. Williamson croyait que montrer l'interaction entre les régions et leur artisanat en les exposant à côté d'objets d'artisanat conceptuel créés dans un style international, contribuerait à identifier une forme authentiquement canadienne de métiers d'art professionnels. Un musée national de métiers d'art aurait été un instrument majeur pour cette analyse.

Nous devons féliciter le conservateur Lee Plested d'avoir présenté de nouveau au public la collection de Moncrieff Williamson, à l'occasion de l'exposition *De notre pays : la collection canadienne d'artisanat d'Expo 67*. Toutefois, son article du catalogue traite les ouvrages d'artisanat non comme objets d'art mais comme

reflet d'un mode de vie particulier. Les métiers d'art étaient certainement très populaires auprès de ceux qui cherchaient un mode de vie alternatif, mais Williamson collectionnait ces objets d'artisans professionnels qui souhaitaient gagner leur vie par leur travail tout en établissant leur réputation artistique. *De notre pays* fait de ces objets des manifestes antimodernes, se faisant l'écho des premiers écrits de Mary Black, ainsi que du désir de la Canadian Handicrafts Guild de maintenir le lien entre l'artisanat et la tradition. Il est décourageant de voir les métiers d'art assimilés à une utopie ou au sentiment nostalgique d'un passé idéalisé, du fait de leur matérialité inhérente.

La collection de Williamson devait former le noyau d'un musée national des métiers d'art qui aurait présenté un certain nombre de perspectives sur l'artisanat. La vision nostalgique de l'artisanat et de la production artisanale des Maritimes n'aurait pas été effacée, mais mise en contraste avec les réalités des métiers d'art contemporains. L'établissement d'un musée national des métiers d'art à Charlottetown était une idée tout à fait réalisable à l'époque. Williamson possédait la compétence artistique et administrative pour être le conservateur d'une telle collection, et sa réputation de promoteur des métiers d'art l'avait conduit jusqu'à Expo '67. Alors, pourquoi sa vision ne s'est-elle pas réalisée ? Il est probable que ce soit parce que le mouvement en faveur d'une représentation nationale de l'artisanat s'est modifié à mesure que les conseils provinciaux d'artisanat prenaient de l'importance. Entre 1965 et 1980, dix conseils provinciaux d'artisanat ont été incorporés. Il aurait été difficile, sinon impossible, d'obtenir des appuis pour la création d'un musée national des métiers d'arts, alors que ces nouvelles associations désiraient constituer des collections provinciales d'artisanat axées sur les régions. De plus, des demandes de subventions pour une initiative nationale comme celle de Williamson auraient été en concurrence avec les mandats particuliers des provinces. Nul doute que ces changements dans les attentes au niveau du financement et des expositions ont fait du tort au projet de Williamson. Au lieu du musée national des métiers d'art dont il rêvait, nous sommes malheureusement en présence d'un méli-mélo de petites collections régionales, ou de pièces d'artisanat exposées de façon marginale à l'intérieur d'institutions plus importantes. L'idée de Williamson d'associer fonction utilitaire, représentation ludique et conceptualisation artistique est devenue la norme, mais le Canada est toujours privé d'une institution où les différentes manières d'aborder l'artisanat seraient mises en vedette en tant qu'art. Si nous voulons finalement avoir un musée national des métiers d'art, il nous faudra surmonter les antagonismes régionaux tout en rejetant la perception dangereusement réductrice de l'artisanat comme étant antimoderne. C'est ce que Moncrieff Williamson était prêt à faire en 1965.

Traduction : Élise Bonnette



Photographe inconnu, Marc-Aurèle Fortin devant ses œuvres lors d'un vernissage à la Galerie l'Art Français, vers 1945, collection du Musée Marc-Aurèle Fortin © Musée Marc-Aurèle Fortin/SODART (Montréal) 2007.

LA RÉCEPTION CRITIQUE DE MARC-AURÈLE FORTIN

Entre les méandres du nationalisme et la construction
de la figure de l'artiste maudit

Cet essai veut s'attaquer au mythe, encore partagé par plusieurs, selon lequel Marc-Aurèle Fortin aurait été un artiste méconnu de ses contemporains¹. Par l'analyse du corpus de près de 150 textes parus au Québec entre 1915 et 1969² et qui font référence à son travail, j'explore, en suivant le cours chronologique, les méandres d'un accueil critique très riche qui témoigne que son œuvre a été au cœur de débats esthétiques et idéologiques qui ont marqué la scène artistique québécoise de son temps.

Une figure artistique en devenir: 1910-1923

En 1910, Fortin présente deux œuvres à l'Académie royale des arts du Canada et en 1911 il participe pour la première fois à l'exposition du printemps (dite aussi «Salon du printemps») de l'Art Association of Montreal (maintenant Musée des beaux-arts de Montréal). Dès lors, et jusqu'au milieu de la décennie 1950 où, pour des raisons de santé, l'artiste cesse de peindre, il y a très peu d'années où le public montréalais n'aura eu l'occasion d'admirer ses œuvres. Un simple coup d'œil au tableau des expositions et à la bibliographie présentés en annexe suffit à nous le démontrer.

En 1915, un de ses envois à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada attire l'attention de *La Presse* et du *Devoir*. Durant cette période, la critique d'art journalistique est assez irrégulière et se résume souvent à énumérer quelques-uns des artistes qui présentent des œuvres aux diverses manifestations. Quand l'auteur, la plupart du temps anonyme, accompagne son énumération d'un bref commentaire et que celui-ci s'avère positif, cela indique un certain intérêt pour le travail du créateur en question. Par conséquent, mentionner la présence d'«une jolie étude de M. Fortin, des sous-bois enneigés, avec de beaux effets de couleurs» peut être interprété comme un début de reconnaissance³.

C'est à la Bibliothèque Saint-Sulpice, en 1919, que Fortin a sa première exposition solo. À cette occasion, *Le Devoir* du 31 octobre lui consacre un article plus substantiel qui présente déjà les enjeux qui vont marquer et même diviser les critiques, soit une réflexion sur l'art moderne et un questionnement sur les valeurs sous-jacentes aux représentations d'une iconographie nationale qui emprunte largement au terroir.

La position de l'auteur anonyme de cet article est révélatrice. D'une part, il interprète d'emblée la représentation picturale de la maison traditionnelle (chère à Fortin) comme «symbole» de «la sécurité de la famille au bord de la route hostile de la vie et, planant au dessus, l'idée chrétienne...». Cette vision idéaliste de la vie rurale traditionnelle a comme pendant une certaine méfiance à l'égard du développement urbain, et le critique commente les représentations de port de Montréal de Fortin comme une tentative de «fixer les formes étranges de nos quais et de nos entrepôts». D'autre part, les remarques de l'auteur sur l'aspect formel du travail de Fortin ne sont pas moins instructives. En effet, s'il souligne la «manière très personnelle» de l'artiste, il s'empresse de préciser qu'elle «ne heurte aucune habitude reçue». Si certaines «toiles fortes» ont peut-être dérouté «quelques amateurs», nous avons là «un vrai peintre qui ne dépasse pas la mesure», malgré des couleurs qui induisent un «grand effet décoratif». Personnel, décoratif, original mais ne dépassant pas la mesure : voilà l'essentiel de ce qui va fonder la réflexion critique concernant l'apport de Marc-Aurèle Fortin dans les décennies à venir.

Fortin n'expose pas au début des années 1920. Peut-être est-il en Europe? La recherche reste à faire sur ce sujet, car les informations qui sont actuellement disponibles sur cette période sont contradictoires⁴. Quoi qu'il en soit, on sait que la galerie Morency conservait dans ses réserves des œuvres de Fortin et qu'un de ses paysages y est vu par un «journaliste parisien» de passage qui lui trouve une «fraîcheur de vision» et une «originalité indéniable⁵».

Une figure remarquée dans le contexte d'une modernité en voie de définition : 1924-1941

À partir de 1924 et jusqu'au début des années 1950, Fortin est très présent dans le milieu de l'art montréalais. Un des premiers journalistes à élaborer un discours qui établit Marc-Aurèle Fortin comme peintre moderne sur la scène québécoise est Albert Laberge. Cet écrivain qui gagne sa vie comme journaliste sportif à *La Presse* de 1896 jusqu'en 1932, y assume aussi, sporadiquement à partir de 1907, la fonction de critique d'art et de littérature. Il aborde l'œuvre de Fortin avec une terminologie qui sert à démarquer sa démarche de celle de l'art académique. Laberge insiste sur le «riche tempérament» de l'artiste «à la recherche d'un art neuf et vrai». Son œuvre est «hardie, personnelle, originale et dénote d'un vigoureux effort pour s'évader des styles conventionnels et usés». Laberge souligne la «robustesse» de l'approche, la «vigueur» de l'exécution, les qualités décoratives et les tons «violents» ou «crus». Ces même qualificatifs seront régulièrement employés par d'autres critiques au cours des années 1930.

On aura remarqué le choix systématique d'un vocabulaire relatif à la virilité. À l'époque, il n'est toutefois pas exclusif aux références à Fortin. En effet, dans les années 1920 et 1930, au Québec comme au Canada, les critiques ont souvent tendance à conjuguer modernité avec virilité⁶. Une chose est certaine : très tôt, la critique est consciente de l'aspect novateur, non conventionnel de l'art de Fortin

qu'elle identifie principalement aux couleurs «violentes», aux vertus «décoratives» de ses tableaux aux effets «curieux⁷». Cependant, très peu d'auteurs s'avancent dans des considérations plus poussées, à l'exception peut-être du musicien Léo-Pol Morin qui note, dans *La Patrie* du 28 mars 1928, que l'art de Fortin «est troublant et désordonné par la composition [...]». Sa manière à lui est belle [...] mais ni l'atmosphère, ni la distance, ni le plan ne sont observés. C'est une juxtaposition de silhouette (sic) découpées, comme un décor de théâtre simplifié. Mais tout cela semble si systématique qu'on pourrait le croire voulu».

Fortin : artiste moderne ou artiste national?

La notoriété de Fortin à la fin de la décennie est aussi confirmée par le chapitre que lui consacre Jean Chauvin dans *Ateliers : Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*. Publié en 1928, l'ouvrage reprend en bonne partie les entrevues d'artistes que Chauvin avait fait paraître l'année précédente dans *La Revue populaire* dont il était le directeur depuis 1926⁸. Le texte de Chauvin fera date, entre autres parce que de nombreux commentateurs reprendront au cours des ans les qualificatifs et les métaphores dont il a usé à l'égard de Fortin. Comme les autres, Chauvin souligne le caractère décoratif des œuvres du peintre, mais pousse la réflexion plus loin en associant certaines de ses toiles à la fraîcheur et à la naïveté de l'art et de l'imagerie populaire. Il compare aussi Fortin à Merlin qui ferait surgir des arbres géants et une nature féerique. Ces deux associations vont faire florès par la suite. En effet, l'identification du travail de Fortin à l'art populaire ou à l'imagerie va être reprise depuis les années 1930 jusque dans les années 1960, notamment par Reynald dans *La Presse* du 28 novembre 1936, par Jean Royer dans *L'Action* du 26 juin 1964 et par Gaston L'Heureux dans *Le Soleil* du 26 juin 1964. D'autres s'autoriseront de la «fraîcheur et la naïveté» des œuvres de Fortin pour évoquer l'art primitif ou celui des enfants, comme on le verra plus loin. Quant à la référence à «l'imagerie», elle trouve une étonnante extension dans les années 1940 alors que le dessin animé connaît une vogue certaine. Fortin sera alors comparé à Walt Disney par Albert Laberge dans *Journalistes, écrivains et artistes*, de 1945 et par J.L. Allard dans *L'Action catholique* du 6 juin 1944. Ce dernier se réfère même explicitement à *Bambi* et à *Fantasia* pour la nature «féerique» que le peintre fait surgir de ses pinceaux. Cette référence au monde de Disney se retrouve encore dans un article anonyme de *La Presse* du 21 décembre 1963 qui avance que les représentations de la campagne peintes par Fortin font «songer parfois aux anciens dessins animés. Du Disneyland, mais de meilleure qualité». Enfin, la métaphore de l'artiste magicien en séduira quelques autres et la référence à Merlin l'enchanteur sera réutilisée par Reynald dans *La Presse* du 14 novembre 1936 et du 16 octobre 1937 et par Jean-Pierre Bonneville dans *Le Droit* du 25 avril 1964.

Cela dit, le texte de Chauvin est plus marquant quant à la réflexion sur l'art moderne qui s'amorce sur la scène artistique au Québec. En effet, Chauvin reprend en la développant la formule célèbre d'Émile Zola, «l'art c'est la nature

vue à travers un tempérament». Devenue, durant l'entre-deux-guerres au Québec, un incontournable dans la compréhension de la modernité, elle est utilisée abondamment par les critiques québécois francophones qui lui sont favorables. Le «tempérament» est évoqué pour fonder leur assertion qui veut que l'interprétation personnelle de l'artiste doit primer sur la représentation illusionniste. Fortin est unanimement reconnu comme un peintre ayant un fort «tempérament». Pour Chauvin, il est un moderne, si bien qu'il s'étonne de ce que ce dernier refuse d'être considéré comme tel et n'avoue pas :

[qu'il traite la nature en artiste épris de décoration, qu'il l'assouplit à sa fantaisie, qu'il la règle sur la conduite très libre et très capricieuse de son pinceau. Bien au contraire. Et ce fut la surprise de notre entrevue. Nous pensions trouver un peintre malcommode et conséquent avec son œuvre, plein de dépit pour les vieilles écoles et les esthétiques vénérables; nous avons interrogé un peintre aux options rangées, se réclamant de l'impressionnisme uniquement et très sévère pour les modernes⁹.

Plus loin, Chauvin note encore que Fortin se distancie de l'École de Paris qu'il déclare être en «décadence». «Cézanne, futurisme, fauvisme, cubisme [...], Art Vivant né aux environs de 1900, il [Fortin] se moque pas mal de tous ces ordres nouveaux». Fortin dit préférer plutôt l'École de Barbizon – Corot, Daubigny, Millet, Théodore Rousseau et, au Canada, Clarence Gagnon, Suzor-Coté, Edwin Holgate, Adrien Hébert et Arthur Lismer. Fortin, dans les diverses entrevues qu'il accorde tout au long de sa vie, se prononcera contre le modernisme et s'insurgera contre le fait qu'on l'associe par exemple au fauvisme, à Van Gogh ou, pire encore, qu'on le voit comme précurseur de l'art non figuratif alors même qu'il se réclame d'une tradition qui s'arrête à l'impressionnisme.

On peut comprendre la perplexité de Chauvin : l'art de Fortin présente bien peu des caractéristiques formelles propres à l'impressionnisme et s'inscrirait plutôt dans la filière du post-impressionnisme¹⁰. Faisant dans son texte de nombreuses références à divers courants plus contemporains, Chauvin soulève la troublante question de l'écart qu'il peut y avoir entre ce qui est dit et ce qui est vu, entre la perception du public et l'intention de l'artiste. «Je le comparais, écrit-il, au douanier Rousseau, il le tient pour un détraqué [...] [Fortin] ignore ou feint d'ignorer la Jeune Peinture Française». Chauvin doit en conclure : «Ce que nous prenons pour des audaces, impertinences ou originalités voulues n'est aucunement calculé chez lui. Il peint selon son cœur, sans arrière pensée de scandale ou de grabuge».

Chauvin aborde également une problématique tout aussi déterminante dans le contexte de l'époque, celle de l'art national que le peintre considère d'un angle assez particulier. En effet, la prise de position de Fortin contre l'art moderne français ne peut être dissociée de celle qu'il adopte en faveur de l'art américain. «Les États-Unis, déclare-t-il, sont à la veille d'un retentissant réveil artistique. Les plus grandes écoles d'art sont là, et c'est de là que nous viendra

la lumière, non de la France». Cette ouverture inusitée à l'art états-unien (et, plus globalement, cette conscience de l'américanité) n'est pas si étonnante. Outre le fait que Fortin a étudié aux États-Unis, elle se fonde sur ce que Chauvin identifie comme le «rêve» de Marc-Aurèle Fortin : que les artistes canadiens, «en se mettant à l'école de la lumière et du soleil, en s'inspirant des scènes rustiques de leur pays, évoluent vers un art profondément national qui reflète le tempérament de la race». Ce nationalisme artistique enraciné dans la représentation du territoire était un idéal que partageaient plusieurs artistes du continent américain à l'aube des années 1930.

Dans la période qui suit la parution d'*Ateliers*, Fortin expose très régulièrement à Montréal et, dès 1932, il bénéficie d'une exposition individuelle à l'Art Association. Jean-Marie Gélinas, dans *La Patrie* du 19 septembre 1933, souligne l'importante présence du peintre sur la scène artistique :

Si une exposition de Marc-Aurèle Fortin n'est pas une nouveauté pour les Montréalais, car cet impressionniste est peut-être, de tous les artistes de la métropole celui qui expose le plus souvent et aux endroits les plus divers, il n'en reste pas moins vrai qu'on trouve un charme nouveau à revoir ces tableaux facilement inusités en un pays où l'art n'en est souvent qu'à ses premiers balbutiements.

Les critiques sont nombreux à commenter ses diverses participations à des expositions dont un nouveau venu, Henri Girard qui signe, à la fin des années 1920, la chronique sur l'art à *La Revue moderne* et deviendra, au début des années 1930, le critique d'art attitré du journal *Le Canada*. Girard est certainement l'un des défenseurs les plus constants d'une modernité plus «universelle», qui souhaite se démarquer aussi bien de l'académisme que du nationalisme et qui donne la priorité à l'expression subjective du créateur. Dans son compte rendu de l'ouvrage de Jean Chauvin, il avoue lui aussi sa «surprise d'entendre M. Marc-Aurèle Fortin, que nous aurions plutôt jugé, d'après les dernières œuvres exposées, comme un surréaliste authentique, protester contre les œuvres fantaisistes des écoles nouvelles¹¹». Favorable à l'art «sincère», «vrai», «vivant», Girard écrit dans *La Revue moderne* du mois de mai :

C'est, sans doute, cette conception de l'art qui me fait aimer les artistes modernes, ceux, du moins, qui ont franchement mis de côté les trucs et les poncifs pour rechercher de nouvelles équations des valeurs plastiques. J'aime les artistes qui ont l'idéal de créer, avec les matériaux fournis par la nature, des œuvres qui ne sont pas copiées, mais réellement conçues. Ceux-là ne craignent pas le rire bête des ignorants. Cependant les artistes-créateurs ne sont pas légion, surtout au Canada et même parmi ceux qui veulent à tout prix «faire moderne».

Pour Girard, Fortin fait définitivement partie de ce groupe des «créateurs» même s'il met, à l'occasion, le peintre en garde contre le danger qu'il y a de s'enliser dans la même «manière». Soulignons que Girard s'intéresse surtout à Fortin au

début de sa carrière de critique. Par la suite, son attention sera plus orientée vers des artistes comme ceux que l'on retrouvera au sein de la Société d'art contemporain en 1939.

Quelques critiques, peut-être à la suite de l'entrevue de Jean Chauvin, vont insister sur «l'impressionnisme» de Fortin¹² sans jamais mettre en cause cette appartenance, sauf dans la *Gazette* du 19 septembre 1933, où un auteur anonyme (pourrait-il s'agir de Robert Ayre?) indique, à juste titre, qu'au delà de l'intérêt profond du peintre pour l'impressionnisme, son approche des formes et du «design» sont plutôt dans la lignée du post-impressionnisme.

La «manière noire»

Le 5 avril 1934, le *Montreal Star* consacre un article aux funérailles de l'honorable Thomas Fortin, père de l'artiste. Marc-Aurèle hérite alors d'une somme importante qui lui permet d'entreprendre un séjour de quelques mois en Europe. À son retour, Fortin expose de nouvelles expérimentations : des tableaux peints sur un fond noir opaque. Cette technique connaît quelques variantes, notamment quand Fortin applique plutôt du gris comme couche de fond¹³. Plusieurs qualifient cette technique de «manière noire» (ou de «manière grise» selon le cas) alors que d'autres vont plutôt parler de «période noire». Quoi qu'il en soit, l'artiste adopte là un procédé radicalement contradictoire avec celui de l'impressionnisme et les critiques ne pourront plus évoquer ce courant.

En novembre 1936, Fortin expose à la galerie du magasin Eaton et la *Gazette* du 5 novembre réitère ce qui était déjà évident avant son séjour européen : Fortin est un des peintres canadiens les plus originaux. Néanmoins, un certain scepticisme semble au rendez-vous : «Pictures have a sort of strength that could almost hit one in the eye; they could probably be very decorative, if the right places could be found in which to hang them».

La réflexion sur l'aspect «décoratif» des œuvres de Fortin, encore plus manifeste dans ses tableaux au fond noir ou gris, se diversifie. Les comparaisons avec d'autres formes d'art associées aux arts décoratifs se multiplient et deviennent récurrentes. Ainsi, le critique anonyme de la *Gazette* que nous venons de citer compare l'effet produit par la technique de Fortin à celui de la mosaïque. En 1946, Marius Barbeau associe certains grands tableaux à des tapisseries : «These are woven as it were out of silver, gold, and silk threads¹⁴». Robert Ayre, dans le *Montreal Star* du 16 décembre 1961, déclare que les paysages de Fortin lui apparaissent souvent comme des cartons pour des murales ou des tapisserie et que certains d'entre eux sont travaillés un peu comme s'il utilisait de la laine. La même année, Jean-René Ostiguy s'était référé à «ces petites perles de poésie, [...] ces morceaux de fabrication plastique originale et décorative, veloutés comme les tapisseries aux plus belles laines¹⁵». Le 30 mai 1964, dans *Le Devoir*,

Laurent Lamy, au demeurant assez sévère à l'égard de l'œuvre de Fortin, cite Ostiguy et endosse sa comparaison : « Dans cette multiplicité de coups de pinceau, Jean-René Ostiguy voit « quelque chose d'artisanal », une similitude avec le travail de la laine. Effectivement, les touches superposées selon une cadence harmonieuse, donnent de la richesse au tableau et le rendent palpitant, vivant de tous les gestes du peintre ».

L'analogie va s'étendre aux tapis crochetés quand Gaston L'Heureux écrit dans *Le Soleil* du 26 juin 1964, que devant les toiles de Fortin : « il nous semble revivre l'époque où nos grands-mères fabriquaient de beaux tapis crochetés aux teintes douces et veloutées et c'est précisément ce que le peintre cherche à imiter par d'agiles coups de pinceaux ». Enfin, l'habitude qu'a Fortin d'encercler ses formes de lignes noires lui vaut de voir son travail comparé à celui du vitrail par Dorothy Pfeiffer dans la *Gazette* du 12 décembre 1959 : « His stongly expressed and colourful work, which he outlined in black, projects the timeless and paradoxical quality of magnificent stained-glass windows based upon Canadian life and imaginative reality ».

Mais revenons à la fin des années 1930. Un débat s'amorce entre Reynald (le pseudonyme sous lequel signe Ephrem-Réginald Bertrand), qui a remplacé Laberge comme critique d'art à *La Presse*, et un lecteur, Paul Gladu, qui, dans les années 1960, prendra régulièrement la plume pour défendre Fortin. En réaction sans doute aux œuvres dites de la « manière noire », Reynald annonce, dans *La Presse* du 14 novembre 1936, que « le peintre est mort », qu'il « est devenu illustrateur ». Sa position est mitigée. Le critique parle de « traitement curieux », de « simplification puérile », de « d'encombrement pittoresque », de « d'imagination volcanique » et de « d'individualisme farouche ». Pour le bénéfice du lecteur, il décrit sa technique de peinture sur fond noir, mais fait aussi allusion à ce qu'il qualifie de « trucs faciles » et de « bizarreries inquiétantes ». Pourtant, malgré ce vocabulaire qui pourrait laisser croire que Reynald est rebuté par ces nouvelles œuvres, il conclut en disant ne pas détester ces paysages « d'introspection enfantine pour contes à l'allemande ». Fortin, précise-t-il, est comme un « Merlin sauvage » qui nous transporte dans le monde enchanté des contes. Deux semaines après, le 28 novembre, Reynald revient sur la question, en réponse à la lettre de Gladu qui était outré par ses commentaires sur Fortin, et réitère que, malgré les réserves exprimées dans son précédent article, il « aime beaucoup [son] étrange et robuste imagerie » qui va à l'encontre « de l'indifférence établie en loi parmi nous ».

L'année suivante, lors de l'exposition Fortin présentée chez Eaton, Reynald fait encore référence à d'autres formes d'expression extérieures au champ traditionnel des beaux-arts. La vision de Fortin est comparée non seulement aux contes mais aussi à un imagier démesuré, spontané et romantique « à

l'irréalisme si savoureux des imaginations d'enfants». Cette référence à l'art des enfants n'est pas anodine. Rappelons que le critique de *La Presse*, sans être le plus chaud défenseur du modernisme, n'en est pas moins ouvert aux problématiques artistiques nouvelles qui émergent sur la scène québécoise de la seconde moitié des années 1930. Parmi elles, l'intérêt grandissant, et ce bien avant que les automatistes ne s'en réclament, pour le dessin d'enfant, l'art populaire et l'art primitif¹⁶ dont l'expressivité, l'authenticité et la liberté à l'égard des conventions sont mise en parallèle avec la recherche artistique moderne. Reynald compte parmi ceux qui ont couvert quelques-unes des expositions de dessins d'enfants qui étaient régulièrement présentées à Montréal, comme en témoigne son article titré «Les enfants, ces petits Modernes», dans *La Presse* du 29 octobre 1938¹⁷.

Cependant, Reynald, un peu comme l'avait fait Girard à la fin des années 1920, exprime la crainte de voir l'approche de Fortin se transformer en recette. Il écrit dans *La Presse* du 16 octobre 1937 :

Ses vastes toiles où le coloris se précipite en rafale restent très belles, assurément, et quiconque les verrait pour la première fois en aurait une véritable révélation – de quoi reposer des conventions picturales, de quoi fouetter le rêve dans des directions nouvelles. Pour qui revoit des toiles semblables, d'année en année, il semble, toutefois, que cela menace de tourner au système.

Hormis ces quelques réserves, on doit constater que jusqu'au seuil des années 1940, Fortin n'avait jamais eu de critiques vraiment négatives. Bien au contraire. Tout le monde y trouve son compte dans un éventail large qui va des nostalgiques du terroir jusqu'aux tenants de l'art moderne.

C'est dans l'ouvrage *Peinture moderne*¹⁸ que publie Maurice Gagnon en 1940, que l'artiste reçoit sa plus intéressante consécration en tant que «moderne» : «Marc-Aurèle Fortin, le phénoménal, a du fauve la brutalité prenante que le public range parmi les *bizarrerries* de l'école. Fortin a quelque chose à dire et il le détaille par la plus prestigieuse des inventions». Suite à la description d'une vue de Montréal depuis l'Île Sainte-Hélène appartenant à son collègue de l'École de Meuble, Jean-Marie Gauvreau, Gagnon note que Fortin a «la candeur d'un primitif des plus authentiques» et «un sens de la couleur dont les associations brusques pétaradent des harmonies où chantent, par un choix suprême, la voix pleine d'un gaillard¹⁹». Gagnon ajoute également que sa composition «se schématise en un art volontairement plat», que ce «décorateur né» aurait pu produire, à l'instar de Léon Bask, des décors paysans si le pays comptait un dramaturge digne de ce nom. En guise de conclusion, Maurice Gagnon fait ce constat : «Marc-Aurèle Fortin comptera parmi les quelques rares peintres de notre époque au Canada».

Tout y est, indépendamment de ce que l'artiste a pu déclarer à propos du modernisme postérieur à 1900. Gagnon s'en tient aux œuvres qu'il apparente tout à la fois au fauvisme, à l'esprit moderniste des décors des ballets russes et à l'une des principales caractéristiques de l'art moderne : la déconstruction de

l'espace perspectiviste par une composition qui affirme la planéité du support! Cet enthousiasme allait cependant être de courte durée. Dans les années 1940, Fortin allait perdre aux yeux de la critique son aura de modernité.

Une figure de la «tradition» dans le contexte de la montée des avant-gardes : 1942- 1960

En 1945, quelques années après la parution de *Peinture moderne*, Maurice Gagnon publie *Sur un état actuel de la peinture canadienne*. Il porte alors un jugement moins favorable à Fortin lequel n'est pas sans évoquer les réserves antérieures de Girard et de Reynald sur les dangers qui menaçaient son évolution artistique :

Fortin débuta par de merveilleuses inventions, par le plaisir d'un découpeur d'images enchantées dont il associait les morceaux avec une verve intarissable. Puis il criait à tue-tête ses mêmes harmonies dans l'espace, un espace de brio. Il eut trop d'affection pour quelque idée fixe pour que son art ne s'en ressentit point. De vivante sa peinture est devenue académique; et d'ailleurs n'est-il pas depuis peu académicien²⁰?

Il est vrai que Fortin avait été reçu, à l'automne 1942, membre associé de l'Académie royale des arts du Canada. Par ailleurs, la conjoncture s'était considérablement modifiée depuis le début de la décennie. Non seulement y avait-il eu, grâce aux efforts de John Lyman, la création, en 1939, de la Société d'art contemporain de Montréal, mais, de surcroît, au cours des années 1940, l'art moderne, demeuré jusqu'alors à peu près essentiellement figuratif, allait être de plus en plus identifié à l'abstraction. Avec le retour d'Europe d'Alfred Pellan, en 1940, et l'évolution de Paul-Émile Borduas, qui expose ses premières gouaches abstraites en 1942 et réunira autour de lui ces jeunes artistes qui constitueront le noyau du groupe automatiste, la configuration de l'art moderne change radicalement. Des débats souvent virulents vont conduire à l'éclatement de la Société d'art contemporain en 1948. Peu après, paraît le manifeste automatiste *Refus global*. L'ouvrage de Gagnon sur la peinture canadienne prend place dans le contexte de ces transformations.

Dès lors, Fortin va s'inscrire dans un horizon d'attente (pour employer le fructueux concept de Hans Robert Jauss²¹) qui n'est plus celui du milieu de l'art moderne. Il commence à être assimilé à une «figure historique» alors que, par ailleurs, il entre dans un réseau très différent de celui de «l'art vivant». En effet, Fortin est récupéré par une fraction conservatrice qui entreprend de combattre l'art des avant-gardes abstraites. Enfin, ses œuvres deviennent objets de collection, en particulier grâce au travail de promotion du propriétaire de la Galerie l'Art Français, Louis-A. Lange.

Le début du processus d'historicisation

Au début des années 1940, Fortin approche la soixantaine. Il peint et expose toujours, mais les bouleversements qui affectent le milieu de l'art ont, entre

autres conséquences, de faire en sorte que sa contribution est évaluée par certains comme participant d'une modernité désormais révolue. Cela est manifeste à la lecture de quelques ouvrages et de plus rares articles parus au cours de la décennie. Ainsi, Gérard Morisset associe Fortin à cette École de Montréal qui, dès la fin de la Première guerre mondiale, s'est caractérisée par sa «recherche d'une modernité qui ne soit ni trop orgueilleuse, ni brutale, ni hermétique²²». En 1946, Marius Barbeau, dans *Painters of Quebec*, tient une position similaire en intégrant Fortin à la «courte histoire de la peinture moderne au Québec – une phase purement canadienne» («the short history of modern painting in Quebec – a phase purely Canadian»).

Éloi de Grandmont, dans *Le Canada* du 6 mai 1945, enfonce le même clou que Maurice Gagnon : «Ce peintre a eu, à une autre époque, un grand retentissement. Aujourd'hui on parle un peu moins de lui, mais il n'en continue pas moins de produire avec abondance et régularité». S'il fut «une sorte de révolutionnaire» par la «vision nouvelle» qu'il apportait du paysage canadien, le critique juge qu'il ne l'est plus. «Au début, note de Grandmont, il présentait une formule nouvelle, c'est vrai, mais cette formule est devenue maintenant la recette qui sert admirablement un succès bourgeois». Ceci n'empêche pas l'auteur de juger que les aquarelles exposées à la Galerie l'Art Français n'en montrent pas moins «le meilleur de son talent et un vague souci de se renouveler».

Toutefois, dans la seconde moitié des années 1940, l'heure n'est pas tellement à la réflexion historique sur une modernité passée. Elle est plutôt à la consolidation de camps opposés, pour ou contre l'art abstrait, lequel s'impose de plus en plus comme l'expression privilégiée de la modernité contemporaine.

Sous la bannière de la tradition

La Galerie l'Art Français prend Fortin sous son aile et organise pour le «nouvel académicien» une «manifestation d'estime», comme en témoigne une photographie de groupe devant une de ses toiles, parue dans *La Patrie* du 20 décembre 1942. La réception critique des années 1940 et 1950 se trouve considérablement modifiée par rapport aux décennies antérieures. Premier changement, mineur mais révélateur, l'apparition dans les journaux de photographies qui ne mettent pas seulement en vedette les œuvres de l'artiste mais regroupent autour d'elles une galerie de notables. Ainsi, à l'occasion du vernissage de l'exposition Fortin à l'Art Association, *Le Canada* du 20 mai 1943 fait paraître une photographie qui réunit Honoré Mercier, C.-F. Martin, président de l'Art Association, S.H.M. Adhémar Raynault, maire de Montréal, Maurice Payette, organisateur de l'exposition et René Chicoine, professeur de l'École des beaux-arts de Montréal.

Le second changement, majeur celui-là, réside dans la nature même de la réception critique. Si, du côté de la presse anglophone, le journal *The Gazette* s'intéresse occasionnellement au travail de Fortin tout au long des années 1940 et 1950, c'est du côté de la critique francophone que se révèle de manière éclatante la nouvelle position qui est attribuée à Marc-Aurèle Fortin. L'artiste est maintenant

conscrit comme opposant à l'art contemporain. Il se trouve investi de la fonction de «peintre du terroir» ou de héraut d'un art modéré par opposition à celui des avant-gardes. La plupart des lieux de diffusion où paraissent les textes qui traitent de son œuvre, on pense à *L'Action catholique*, au *Passe temps*, au *Progrès du Golfe* de Rimouski ou au *Courrier de Saint-Hyacinthe*, sont fort différents de ceux des décennies antérieures. Ce ne sont pas des publications où se discutent les enjeux de l'art actuel. Dans la presse francophone montréalaise, à quelques exceptions près, Fortin est remarquablement absent.

Les textes publiés, émaillés de données biographiques souvent erronées ou contradictoires, présentent Fortin comme «peintre de la tradition». Ainsi, Louis-A. Lange fait paraître divers articles ou catalogues titrés «Un peintre du terroir : Marc-Aurèle Fortin²³». Ce qualificatif de «peintre du terroir» est repris par Jean David dans le *Qui?* de décembre 1949. Quant à J.L. Allard, il recycle, dans *L'Action catholique* du 6 juin 1944, la terminologie utilisée d'abondance dans les décennies antérieures : imagination, sensibilité, féerie, lyrisme débordant, tempérament. Toutefois, sa réflexion est sous-tendue par une conception idéaliste de l'art selon laquelle le «tempérament» est là pour embellir la nature, mais plus encore «pour la rendre intelligible». L'artiste réalise donc des œuvres qui «parlent au cœur et à l'esprit».

Au milieu de la décennie, outre celui de Barbeau déjà mentionné précédemment, deux ouvrages sur l'art sont publiés qui consacrent à Fortin quelques-unes de leurs pages. Le premier, d'Albert Laberge, *Journalistes, écrivains et artistes*, paru en 1945, ne développe rien de très nouveau par rapport à ce qu'il avait déjà écrit sur Fortin dans *La Presse* des années 1920²⁴. Le second, de René Bergeron, *Art et Bolchevisme*, paru en 1946, mérite que l'on s'y attarde, car il est exemplaire de certains excès qui ont eu cours dans les débats contre l'art moderne.

Situons le contexte. Avant de se mêler de théories esthétiques et d'ouvrir, en 1947, la Galerie l'Art Canadien à Chicoutimi, Bergeron s'est illustré comme un virulent polémiste anticommuniste au sein de l'École sociale populaire (ESP)²⁵. L'ESP avait été créée en 1911 par l'Église catholique, et plus particulièrement par les Jésuites, pour contrer l'influence des syndicats «internationaux», c'est-à-dire états-uniens, sur les ouvriers canadiens-français. Par le biais de tracts, de publications mensuelles, de cercles de formation et de conférences annuelles (les *Semaines sociales du Canada*), elle espérait former une élite apte à défendre la doctrine sociale de l'Église et œuvrer à la formation de syndicats catholiques. Rappelons que la Confédération des travailleurs catholiques du Canada (ancêtre de la CSN) sera créée en 1921.

Dès sa première publication mensuelle, l'ESP affirme vouloir lutter activement contre le socialisme. Certes, on peut s'interroger sur l'influence réelle du socialisme auprès des ouvriers canadiens-français dans les années 1910, mais on comprend mieux la position de l'ESP quand on examine la logique de son argumentation selon laquelle le socialisme est la résultante presque inéluctable du rationalisme, du libéralisme économique, de l'individualisme, du

matérialisme, du protestantisme et, par voie de conséquence, du syndicalisme non confessionnel. Dès les années 1910 et 1920, l'ESP produit nombre de «tracts de propagande» attaquant le marxisme ou «l'utopie socialiste²⁶». Cette lutte s'intensifie dans la décennie 1930 au moment où la crise économique favorise la croissance des mouvements de gauche. René Bergeron y participe activement en signant des pamphlets tels *Le corps mystique de l'Antéchrist*, *Le Premier Péril*, *Karl et Baptiste*, *Tim et Jos*. Ces deux derniers sont construits sous formes de dialogues simples où s'affrontent un «bon» canadien-français (Baptiste ou Jos) et un militant communiste (en l'occurrence Karl ou Tim, noms inspirés sans doute de Karl Marx et de Tim Buck, alors secrétaire général du Parti communiste canadien fondé en 1921).

Art et Bolchevisme est dans la continuité de ce combat anticommuniste. Bergeron s'y donne la mission, comme il l'écrit dans la préface de son ouvrage, de poursuivre l'ennemi partout où il se dissimule, y compris quand il «entre en fraude dans les demeures canadiennes, par le truchement du tableau». La structure de l'argumentation de son livre est similaire à celle de ses ouvrages antérieurs. Elle repose sur la dichotomie du bien et du mal et oppose l'art vrai, participant de la beauté comme révélatrice de l'Absolu et obéissant à des lois immuables fixées par la Raison, à l'art moderne dont les effets perniciose sont assimilés, par toute une série d'épithètes, de syllogismes et de métaphores, au communisme²⁷. Bergeron parle du «prolétariat pictural» qui «a pris le pouvoir et contrôle la critique», des «méthodes de «Flibustiers» de «l'art nouveau [qui] ressemblent à celles des marxistes» en ce qu'il prêche au nom de la liberté, de la science, de l'internationalisme et du matérialisme. Bergeron dira aussi des modernes qu'ils ont, à l'instar des communistes, «plus le souci de la dictature que du progrès» : «n'entre pas qui veut dans ce prolétariat conscient et organisé». Leurs supporteurs, cette «pseudo-élite» montréalaise, est «tombée dans le panneau-réclame des trotskistes de la palette». Fondant son analyse sur les mêmes préceptes que ceux de l'ESP, Bergeron établit que les origines de l'art moderne se trouvent dans le «naturalisme français du XVIII^e siècle», les *Principes de 1789*, la *Déclaration des Droits de l'Homme*, l'individualisme et le matérialisme. L'analogie entre le champ social, politique et artistique repose aussi sur une avalanche d'«ismes». Le protestantisme, «ce nouveau Babel» qui a engendré des fractions sans fin : «luthériens, calvinistes, baptistes, anabaptistes, quakers, et j'en passe; la philosophie sociale moderne : le bolchevisme, le totalitarisme, le raphaélisme, le romantisme, l'impressionnisme, le divisionnisme, le nabisme, le fauvisme, le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme, le futurisme». La liste est longue et inclut également quelques inventions de son cru : «l'exacerbisme» et le «néantisme».

En 1946, les automatistes n'ont pas encore publié le *Refus global*, mais leur intérêt pour le surréalisme français est connu et leur présence sur la scène

artistique est suffisamment importante pour que Bergeron s'y attaque. Il dénonce «l'Internationale freudienne» (ici associée au niveau terminologique à l'Internationale communiste) et la priorité accordée à «l'instinct sur l'intelligence, au subconscient sur la conscience». Il voit dans tout cela une source de «maboulisme», et de «décadence²⁸». L'intérêt pour le dessin d'enfant, qui est aussi une caractéristique du mouvement moderne, est qualifié par Bergeron de «culte artificiel de la naïveté» d'autant que ces dessins sont, selon lui, les produits «inintelligibles des enfants mal doués».

Dans la mesure où une bonne partie de la tradition critique avait associé l'œuvre de Fortin aux contes, à l'art naïf et à une imagination débordante, on peut se demander par quel détour rhétorique Bergeron, compte tenu de ce que nous venons d'énoncer, en arrive à intégrer Marc-Aurèle Fortin au groupe des «bons» artistes qu'il présente en seconde partie de son ouvrage? En fait, ses commentaires sur le travail de Fortin sont mitigés. Il voit dans sa production bon nombre de «défauts» et «d'échecs». Mais, écrit-il, «on lui pardonne ses défauts». «Bourré de tempérament», il n'a jamais (c'est sans doute ce qui le sauve) «cherché, à l'instar de nombreux jeunes, l'originalité ailleurs que chez lui». Bergeron s'enflamme :

C'est un aigle farouche, un poète tragique et passionnant qui, malgré ses fréquentes trahisons des formes, s'élève, par son imagination lyrique et sa riche ingénuité, bien au-dessus du commun [...] Pour n'être pas logicien, Marc-Aurèle Fortin n'en est pas moins une fameuse palette. Ses toiles les plus négligées et les plus discordantes ont toujours quelque chose d'émouvant. Son grand mérite est d'avoir concilié l'impressionnisme aux grands principes décoratifs.

La spontanéité de Fortin va de pair, selon Bergeron, avec la maîtrise de son sujet. Il «courbe la nature à son commandement, et veut librement les irrégularités de ligne qu'il met au service du mouvement». Les valeurs fondamentales qui, selon Bergeron, doivent diriger la pratique artistique, soit l'adhésion au Beau, au Bien et au Vrai, se retrouvent, chez Fortin. Son «seul grand amour» est la belle nature. Si Fortin semble parfois ignorer «ses lois, perdre certaines traditions», il n'en demeure pas moins que :

[...] on sent tout de suite qu'il ne le fait pas par calcul d'indépendance et par démangeaison de vanité, mais pour donner royalement raison à son tempérament. En d'autres termes, c'est avec décence qu'il est sorti des sentiers battus. Il a compris que la liberté n'est pas la faculté de choisir entre le bien et le mal, mais d'opter pour le meilleur, parmi les bons chemins qui mènent au bien.

Bergeron ne se contente pas d'écrire sur Marc-Aurèle Fortin. Il l'intègre au groupe des créateurs qu'il diffuse en région par l'intermédiaire d'expositions qu'il organise en divers lieux. Mentionnons «Cinq de nos meilleurs artistes

peintres à l'affiche : Marc-Aurèle Fortin, René Richard, Albert Rousseau, Maurice Lebel et Léo Ayotte» présentée à Kénogami (Jonquière) en 1948; l'exposition Albert Rousseau et Marc-Aurèle Fortin présentée au Centre récréatif d'Arvida en novembre 1950; ou encore l'exposition Marc-Aurèle Fortin, Rodolphe Duguay, Maurice Lebel, René Richard et Albert Rousseau présentée à Rimouski en novembre 1951²⁹.

À la fin de la décennie 1950, les articles de journaux parlent de Fortin au passé. Celui-ci a cessé de peindre depuis qu'il a subi, en 1954 et en 1959, l'amputation de ses jambes, conséquence de son diabète. Cette période se clôt avec un article paru dans *Le Petit Journal* du 18 décembre 1960, signé Paul Gladu, ce vieil admirateur de l'artiste qui, en 1938, s'était porté à sa défense dans *La Presse*. Gladu narre sa visite à Mme Lange de L'Art français³⁰ et témoigne du plaisir qu'il a eu de redécouvrir cet artiste «quelque peu négligé à cause de l'évolution vertigineuse de la peinture et de la mode qui fait se succéder les écoles et les genres comme de petits pains chauds». Suite à cette allusion ironique au phénomène de succession des avant-gardes, Gladu, un peu comme d'autres avant lui, tente de situer Fortin dans le contexte des débuts de l'art moderne au Québec. Fortin, écrit-il, «produisait des tableaux modernes à nos yeux à une époque (vers 1930) où nos peintres connus se complaisaient encore dans le portrait facile, le paysage traditionnel ou la nature morte académique. Fortin nous revenait d'un voyage en Europe avec des visions neuves et hardies, un métier qui faisait fi du métier, une couleur qui s'écartait enfin des poncifs».

Gladu est conscient que Fortin a travaillé en marge des courants modernes européens, alors que «Picasso et les siens en France, Severini et ses camarades en Italie, Kandinsky le Russe, des Allemands, et bien d'autres avaient déclenché une révolution artistique unique dans l'histoire de la peinture». Mais cette apparente connaissance de l'histoire ne font pas de Gladu un défenseur de ces formes d'art, et le titre de son article sur Fortin, «Le précurseur de nos peintres abstraits?», doit bel et bien être interprété à la lumière du point d'interrogation qui le termine. En effet, Gladu déclare :

Ah! Si Fortin avait pu savoir qu'il suffisait de deux ou trois trucs, d'une bonne petite recette infaillible – un pot de peinture renversée, une tache par-ci, une tache par-là, des morceaux de papier collés etc. – pour d'un seul coup devancer son temps et se mettre au premier rang de la grande peinture contemporaine, il eut vu sa cote grimper comme un avion à réaction et les connaisseurs de notre bonne ville s'arracher ses toiles comme s'il s'agissait de fragments de quelques paradis perdus. [...] Surtout, il eut entendu – consécration suprême! – de doctes personnages discuter profondément sur sa peinture, et y dénicher un sens et une valeur tout à fait imprévue.

Toutefois, le «purgatoire» de Fortin, qui durait depuis près de vingt ans (tout au moins au niveau de la réception critique francophone montréalaise), tirait à sa fin. On allait assister, au cours des années 1960, à un étonnant retour en vogue.

Après 1961 : la redécouverte de Marc-Aurèle Fortin

Plusieurs réseaux différents concourent, chacun à leur manière et pour des motifs très différents, à ce que l'on pourrait qualifier de «résurrection» de l'artiste. Je ne saurais prétendre entrer dans la complexité qui les caractérisent tous et je tenterai de synthétiser mon analyse de cette décennie fertile autour de trois pôles majeurs qui contribuent à cette redécouverte, soit le renouveau du nationalisme, la consécration par l'institution muséale et la construction de la figure de l'artiste maudit. Dans tous les cas, la nature de la réception critique s'inscrit, comme ce fut le cas dans les décennies antérieures, dans les paramètres qui sont ceux de son époque, ici, ceux des années 1960.

Fortin et le renouveau du nationalisme

C'est Jean-René Ostiguy, de la Galerie nationale du Canada, qui ouvre le bal dans le numéro de l'été 1961 de *Vie des arts*. Son article, abondamment illustré, indique ses réserves : il reconnaît à l'artiste «une personnalité déroutante et contradictoire», un œuvre marqué par «des perles de poésie» mais aussi de nombreux échecs. Pour Ostiguy, l'heure semble être venue de remettre les choses en perspective, notamment par rapport au débat qui a opposé tradition et avant-garde dans la décennie antérieure : «En 1940, date du retour de Pellan, Fortin a cinquante-deux ans, comment pourrait-il se mettre à peindre le monde de demain? Se hisser à l'avant-garde oublier le passé pour inventer le futur?». Il faut, soutient Ostiguy, que le réseau scientifique constitué des experts en histoire de l'art réévalue l'apport de Fortin : «Le compte de l'excellent et du pire, du bon et du mauvais se fera plus tard, peut-être à l'occasion d'une exposition rétrospective, ou encore au moyen d'une monographie bien illustrée».

En fait, cette tâche sera amorcée par Ostiguy lui-même, qui sera le commissaire de la rétrospective Marc-Aurèle Fortin présentée en 1964. J'y reviendrai, mais, pour l'heure, il m'apparaît intéressant de souligner que Jean-René Ostiguy fait également appel à la fibre historique et nationaliste : «Fortin a réussi à dire quelque chose de notre passé récent et, de plus, il nous conduit droit au cœur des rêves plus profondément humains». Fortin témoin de «notre passé» : ce qui, dans le texte de Ostiguy n'est qu'une allusion va devenir le fer de lance de la plus étonnante entreprise de réhabilitation de Fortin, celle à laquelle se livre Pierre Bourgault, un des leaders du mouvement nationaliste francophone.

Probablement dans la foulée de l'exposition que présentait L'Art français, Bourgault publie, dans la section illustrée de *La Presse* du samedi 25 novembre 1961, un texte, accompagné de nombreuses reproductions, titré «Marc-Aurèle Fortin : le peintre de son pays». Dans cet article, Fortin apparaît comme emblématique de l'homme québécois : ignoré de ses contemporains, dont la peinture est décrite comme étant à la fois «violente mais sereine» avec un «souffle large, majestueux et puissant». Bourgault apparente la démarche de Fortin à la quête identitaire des Canadiens français :

C'est qu'il [Fortin] aime son pays par dessus tout. Pour lui la peinture ne peut être que nationale. Pour lui la peinture, pour atteindre à l'universel, doit d'abord s'incarner dans un contexte, dans un milieu, ce milieu dut-il le renier comme l'un des siens [...]. Ce besoin d'identification à un milieu, que le Canada français ressent de plus en plus aujourd'hui, Fortin l'a exprimé à travers toute son œuvre sans qu'on eût jamais à lui dire qu'il allait se diminuer s'il se désincarnait. Fortin est profondément enraciné chez le peuple qui l'a fait et dans le sol qui le nourrit. Aussi n'a-t-on jamais pu l'abattre. On l'a ignoré longtemps; aujourd'hui il semble bien que son ombre va couvrir toute une époque de la peinture canadienne. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas Fortin, en le resituant dans son temps, on ne peut s'empêcher de s'apercevoir qu'il fut un géant qui dépassa à lui seul presque toutes les expériences doctrinaires qui le côtoyaient au Canada. [...] On qualifia Fortin de révolutionnaire et de barbouilleur. Aujourd'hui, en lui redonnant sa place, malgré tout ce qu'on peut lui reprocher, on s'aperçoit qu'il est peut-être le peintre le plus vrai par rapport au milieu canadien-français, que le Canada ait jamais produit.

Bourgault fait littéralement de la démarche de Fortin une allégorie de celle du Canadien français et l'embrigade en quelque sorte parmi les héros de la résistance nationale. Certains de ces propos, notamment ceux relatifs au fait qu'on ait ignoré Fortin ou qu'on l'ait considéré jadis comme un «barbouilleur», s'avèrent faux à la lumière de l'analyse de sa réception critique depuis les années 1910. Ils sont néanmoins repris par la plupart des commentateurs des années 1960 et contribueront à représenter Fortin sous la figure d'un artiste «maudit» plus ou moins ignoré. J'y reviendrai. Cependant, dans le contexte idéologique propre à l'article de Bourgault, ce type de remarque peut aussi suggérer l'idée que cet «ostracisme» est similaire à celui dont ont été victimes les francophones au Canada. Mais, pour eux comme pour Fortin, l'heure de la reconnaissance est venue!

Avec le texte de Bourgault, nous entrons au cœur des années 1960 qui seront au Québec celles du renouveau du nationalisme. Rappelons brièvement que la décennie s'ouvre sur la dite Révolution tranquille qui marque, entre autres choses, une prise de contrôle accrue de l'appareil d'État par les nouvelles couches urbaines et éduquées de la bourgeoisie francophone. C'est aussi la décennie où se manifestent ouvertement les diverses expressions d'un nationalisme qui n'est plus axé sur la religion catholique et la conservation des valeurs rurales traditionnelles mais plutôt sur la protection de la langue et la revendication d'une mainmise des francophones sur les secteurs qui, de l'économique au culturel, assureraient l'avenir de la «nation» québécoise. Bourgault, on le sait, fut un des leaders du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) fondé à Montréal en 1960 pour promouvoir l'idée d'indépendance. Le RIN se transforme en parti politique en 1963 et se joint, en 1968, au Ralliement national et au Mouvement souveraineté-association, créé l'année précédente par René Lévesque, pour fonder le Parti québécois.

Toutefois, si ce nationalisme se caractérise par son ouverture aux valeurs modernes, urbaines et contemporaines, il n'en «revisite» pas moins le passé. Dans le domaine culturel, parallèlement à l'éclosion du théâtre de Michel Tremblay, du rock francophone, d'une musique résolument urbaine et de mouvements artistiques comme le Pop qui, au Québec, s'articule à une tendance critique et ludique de ce renouveau du nationalisme, on assiste à une revalorisation du folklore et à un engouement certain pour l'artisanat, le meuble ancien et l'architecture traditionnelle. Ces témoins du passé sont réinterprétés comme des manifestations de la créativité d'ancêtres qui ont su résister aux colonisateurs. Depuis le *Jo Montferrand* de Gilles Vigneault jusqu'au *Grand six pieds* de Claude Gauthier, les chansonniers célèbrent bûcherons et draveurs plus grands que nature qui partageaient sans doute les qualités de «violence sereine» que Bourgault se plaisait à voir chez Fortin, cet autre «géant» de notre histoire. Même une certaine musique alternative urbaine ajoute souvent à ces héros obscurs d'un pays «colonisé à libérer» selon la formule consacrée de Raoul Duguay dans sa chanson *La Bitte à Tit Bi*.

Dans les années 1920, Fortin, tant par ses propos contre l'art moderne que par sa position résolue en faveur d'un art national, avait étonné des critiques qui, comme Jean Chauvin et Henri Girard, voyaient en lui un de nos artistes les plus originaux et personnels. Il avait aussi su se rallier, en dépit de son style assez peu conventionnel, des critiques plus conservateurs précisément à cause de la lecture «nationaliste» qu'ils pouvaient faire de son œuvre. Après un purgatoire d'une quinzaine d'années, où le peintre fut boudé par les supporters de l'art non figuratif mais pris en charge par les tenants d'un art plus conservateur, il semble donc que, dans les années 1960, ce soit à nouveau sous la bannière du nationalisme que Fortin va refaire une certaine unanimité autour de sa personne. Malgré ce que je viens d'avancer, il faut toutefois noter que Fortin suscite toujours des réactions plus négatives dans la lignée de celles des années 1940-1950. Ainsi, l'exposition des aquarelles Fortin présentée à L'Art français à la fin de l'automne 1961, va inspirer un texte caustique à Jean Sarrazin qui déclare, dans *Le Nouveau Journal* du 9 décembre 1961, que voilà «de la bibine pour Bobonne». L'art de ce «bonhomme» pas «si naïf» et plutôt «Modern style 1925 revu par le Groupe des Sept» peut constituer «de beaux cadeaux pour le salon de Bobonne, à l'époque des fêtes». À l'opposé, Paul Gladu, vieux supporter de Fortin, se porte, dans *Le Petit Journal* de la semaine du 10 décembre 1961, à la défense de celui qu'il qualifie «d'ermite de la peinture», au même titre que «Goodridge Roberts, Ozias Leduc, Lemieux et Pellan».

Soulignons au passage l'émergence de ce qualificatif «d'ermite» qui connote une certaine marginalité ou, tout au moins, un retrait. C'est là un autre des éléments qui participent à l'élaboration de la figure de l'artiste «maudit». Cependant, Gladu a le souci de la perspective historique et rappelle que le peintre a connu la notoriété et a voyagé. Une de ses œuvres, nous rappelle-t-il, a même été volée au Salon de l'Art Association ce qui, ajoute-t-il malicieusement, ne risque pas d'arriver aux toiles de «nos poulains montréalais [...] personne ne

volera jamais leurs toiles académico-abstraites!». Il est amusant de constater que Gladu, à l'instar des Pop mais pour de tout autres raisons, associe l'abstraction à l'académisme. Le texte de Gladu tranche sur ceux, plus modérés, de Guy Robert, de Robert Ayre ou de Dorothy Pfeiffer parus autour de la même exposition. Ces derniers contribuent à leur tour au processus d'historicisation qui s'était amorcé en rappelant la place à part du peintre dans l'art canadien : «Critics in general agree that Marc-Aurèle Fortin deserves a special pedestal in the history of 20th century Canadian painting» avance Dorothy Pfeiffer dans la *Gazette* du 9 décembre 1961, et «Fortin's work has been too long ignored by some of his confreres and compatriots, to whom anything other than non-figurative art apparently has been considered as superfluous, or as 'old hat'».

La consécration par l'institution muséale : l'exposition de 1964

La reconnaissance institutionnelle va contribuer largement à cette «insertion dans l'histoire». Mais il est important de rappeler que cette «historicisation» découle aussi du travail intensif de promotion mené par les collectionneurs eux-mêmes et plus particulièrement par René Buisson et Jean-Pierre Bonneville, tous deux de l'Abitibi, qui vont s'impliquer activement dans l'organisation d'expositions et dans la publication d'articles dans les journaux³¹.

Ces deux collectionneurs vont même, à l'occasion, occuper le statut de «vedettes», par exemple quand Anne Gourd consacre, dans l'*Actualité* d'avril 1964, un article à leur activité. Ce sont leurs collections encore qui sont à l'honneur quand le Centre d'Art du Mont-Royal présente, en 1963, une exposition de leurs aquarelles de Fortin. Cette exposition donne lieu à divers commentaires dont plusieurs soulignent (et cela deviendra de plus en plus fréquent) le caractère «bohème» et peu sociable du peintre, autant de traits qui ont peu à voir avec son art mais qui alimentent le portrait d'un marginal qui devrait à sa personnalité «bourrue» son peu de reconnaissance. Prenons pour exemple Raymond Heard, dans le *Montreal Star* du 21 décembre 1963, qui déclare : «He has shunned the critics, who have given more attention to his Bohemian way of living and his bristling temperament than to his accomplishments as a painter».

Pour ce qui est de la reconnaissance institutionnelle, c'est sans conteste l'exposition organisée par Jean-René Ostiguy pour la Galerie nationale du Canada qui marque l'apothéose de Fortin durant les années 1960. Elle est présentée à Ottawa du 16 avril au 17 mai 1964, au Musée des beaux-arts de Montréal du 22 mai au 14 juin et au Musée de la province à Québec du 25 juin au 19 juillet avant de circuler en d'autres lieux au Canada. Elle a, sur la scène québécoise, un retentissement considérable. Près d'une vingtaine d'articles paraîtront dans la presse de la province entre avril et juillet qui nous donnent un bel aperçu des positions variées qui coexistaient alors dans le champ de l'art. Le nationalisme, on s'en doute, occupe une place privilégiée. On rapporte, à l'occasion du vernissage à Québec, les propos du sous-ministre des Affaires Culturelles,

Guy Frégault, qui déclare : «Nous sommes un peuple jeune. Et il est significatif que nous nous reconnaissons dans l'œuvre toujours jeune et pleine de vitalité de ce peintre».

Certes, pour plusieurs, cette reconnaissance va de pair avec une certaine nostalgie d'un passé révolu et d'un art qui se donnait comme mission d'assurer la communication spirituelle entre l'homme et la nature. Fortin sait, écrit Jean Royer dans *L'Action* du 24 avril 1964, «transposer le charme et l'esprit de la campagne québécoise [...] Il peint les scènes familières de la vie quotidienne auxquelles il confère une qualité particulière et une impression de rapport spirituel entre l'homme et son milieu». Cet auteur précisera dans un autre article, paru dans *L'Action Québec* deux mois plus tard, que l'œuvre de Fortin décrit «une terre habitée par les vents aux souffles légers [...] Les personnages n'y font qu'une tache mangée par l'espace et la lumière. Le contenu de son œuvre se définit par la participation des humains à la poésie du ciel». Pour sa part, le collectionneur Jean-Pierre Bonneville, qui, par les nombreux textes qu'il signe durant la décennie, se pose de plus en plus comme le «spécialiste» de la vie et de l'œuvre de Fortin, avance dans un des deux longs articles qu'il fait paraître dans *Le Droit* d'Ottawa du 25 avril 1964 : «Fortin se colle à la maison centenaire et c'est à la chaleur des foyers familiaux qu'il trouve sa joie». Ces deux articles sont introduits par Maurice Huot qui soutient que l'art de Fortin «comme celui des grands maîtres, [...] est spontanément communicable aux âmes les plus simples».

Dans la veine nostalgique, rappelons le texte de Gaston L'Heureux, dans *Le Soleil* du 26 juin 1964, qui associe les toiles du peintre aux tapis crochetés de «nos grands-mères». Cette association est dans la lignée de celles de Pierre Bourgault et du sous-ministre Frégault qui insistent sur les liens qui uniraient l'artiste et le peuple québécois et prend tout son sens dans un contexte où se manifeste une nouveau positionnement à l'égard des «vertus ancestrales» moins déterminées par la tradition catholique que par des valeurs axées sur la résistance et l'esprit de liberté. L'Heureux ajoute à cette métaphore entre l'artiste et le peuple : «Fortin appartient à cette race rude, pleine d'expression et de chaleur humaine. Sous cette rudesse apparaît une naïveté toute paysanne, un esprit plein d'évasion et de liberté». Enfin, Royer, par une longue citation du commissaire de l'exposition J.-R. Ostiguy, qu'il reproduit dans *L'Action Québec* du 26 juin 1964, donne une saveur «scientifique» à cette quête quasi spirituelle d'identité :

Certains artistes parviennent à révéler quelques-unes des pensées les plus profondes de l'homme à partir des données visuelles les plus simples et familières, à partir du spectacle de la vie coutumière d'un milieu géographique et sociologique déterminé. Au Canada, c'est le grand mérite de Marc-Aurèle Fortin d'avoir fait dire à des paysages de villes et de campagnes du Québec des secrets précieux qui trahissent une qualité d'âme naïve et souriante, rêveuse et bien humaine».

La rétrospective Fortin permet donc l'expression des multiples positions nationalistes, conservatrices comme progressistes, qui coexistent durant les années 1960.

Toutefois, durant cette décennie, le nationalisme n'est pas exclusif au Québec pas plus qu'il ne l'est aux débats sur l'art figuratif. Celui des avant-gardes artistiques, post-automatiste comme plasticienne, est également investi du pouvoir de représenter les valeurs nationales québécoises ou canadiennes, selon le cas. Sur cette question, on se référera aux essais publiés sous la direction de Francine Couture dans les deux tomes consacrés aux arts visuels dans les années 1960, dont plusieurs s'intéressent aux diverses formes de récupération des avant-gardes par les institutions au profit de leur image nationale respective³². Toute cette période est également marquée par la consolidation du nationalisme canadien dont Pierre Elliott Trudeau sera un des plus flamboyants porte étendards. Si l'Expo '67, permet au Québec de se présenter aux yeux du monde comme une nation moderne, l'année 1967 marque aussi, ne l'oublions pas, le centenaire de la Confédération canadienne.

Dans le champ de l'art, institutions et historiens sont à revoir l'histoire de l'art national. Nombre de critiques semblent vouloir participer à cette démarche et l'exposition Fortin de 1964 leur en donne l'occasion. Plusieurs tentent donc, avec plus ou moins de justesse, d'évaluer sa place en regard de l'histoire. Robert Ayre, dans le *Montreal Star* du 30 mai 1964, y va de quelques remarques aussi ironiques que pertinentes : «Let the Group of Seven have its savage jack pine, twisted in its struggle with the wind. Fortin chooses the civilised elm, homekeeping in a kinder climate, in quiet streets that give it all the room it needs for the spread of its towering green magificence». Ayre sait à la fois s'attacher à l'aspect plus formel de l'œuvre, la situer dans son contexte historique et affirmer sa propre position critique. Ainsi, il dit de Fortin que :

He is a curious mixture of the homespun and the sophisticate, at times working like a naive village woodcarver or a weaver, turning Clarence Gagnon landscapes into hooked rugs, again making sleek silken tapestries of immense decorative elms, painting intimate personal lyrics, rough-hewn fauves compositions – [...] and pretty calendar pictures.

Quant à sa place dans l'histoire de l'art canadien, Ayre considère que : «It is not a major place, but with all his ineptitudes and inconsistencies, he shares with us a nostalgic pleasure in the country he loves, and he says what he has to say in his own language». Dans *Le Droit* du 25 avril 1964, Bonneville s'aventure lui aussi dans une mise en perspective historique mais sous un mode moins heureux :

Enfin, on commence à redécouvrir Marc-Aurèle Fortin, ce paysagiste génial qui, vers la fin des années 1920, brossait des tableaux dans un style neuf, vigoureux et plein de luminosité, au moment même où Horatio Walker, à l'ombre de son beau manoir de l'Île d'Orléans, continuait paisiblement la

tradition de l'École de Barbizon. À cette époque, Fortin passait pour un malotru, un sauvage, un grossier et sale individu qui n'avait cure des bonnes convenances et des critiques de ses contemporains.

Outre le fait qu'il passe sous silence, contrairement à Robert Ayre, toute la tradition paysagiste moderne, celle du Groupe des Sept mais aussi celle des Cullen, Gagnon, Suzor-Coté et autres qui, au début des années 1920, occupaient plus la scène que Horatio Walker, Bonneville souligne une fois de plus cette image de marginal. Pourtant, à l'époque, Fortin était, aux dires même de la critique d'alors, un des artistes qui exposaient le plus à Montréal.

La comparaison entre Fortin et le Groupe de Sept est également évoquée dans un texte signé par une personne que nous associons plus spontanément au monde de la télévision qu'à celui de la critique d'art : Michèle Tisseyre. Son article paraît dans l'édition de la semaine du 6 au 13 juin 1964 du *Photo-Journal*, une publication qui n'était pas particulièrement reconnue pour ses analyses esthétiques sophistiquées. Pourtant le texte de Madame Tisseyre fait preuve d'une connaissance de l'art assez poussée. Elle donne une description assez juste du travail de Fortin et s'interroge sur les influences stylistiques qui ont pu le marquer. Elle mentionne le Groupe des Sept «dont il partage parfois la violence des coloris», se réfère aussi au pointillisme, au fauvisme à cause de «la couleur, pure, les tons voyants, le trait appuyé qui délimite les masses, dessine les éléments³³».

Tous posent cette question des filiations esthétiques de l'artiste, même si, par ailleurs, dans le cadre du processus de construction qui est en cours de la représentation d'un créateur marginal mais génial, il est de bon ton d'affirmer que Fortin ne doit rien à personne. Ainsi Bonneville, tout en écrivant qu'il a poussé «au-delà du possible l'épopée merveilleuse de l'impressionnisme» n'en rajoute pas moins : «En parlant de Fortin, on a mentionné les mots impressionniste, fauve, expressionniste, voire cubiste, imagiste et quoi encore. Le peintre de Ste-Rose se rit encore de toutes ces appellations. Il "pensait les pinceaux à la main" et n'avait pas besoin des théoriciens pour lui trouver un compartiment où le ranger et le cataloguer pour la postérité».

Enfin, l'exposition de 1964 a ceci de particulier qu'elle interpelle également des intervenants qui jusque là s'étaient surtout intéressés à l'art contemporain : Claude Jasmin et Laurent Lamy. Le 30 mai, l'un dans *La Presse* et l'autre dans *Le Devoir*, consacrent un article à la rétrospective Marc-Aurèle Fortin. Jasmin, catalogué comme un défenseur inconditionnel de l'art d'avant garde, va étonner plusieurs de ses confrères³⁴. Quelques-uns reprendront même dans leur article la conclusion de celui de Jasmin : «À bas les fausses cloisons». Jasmin avoue avoir découvert en Fortin, malgré certains échecs, un artiste véritable. Cohérent avec l'horizon d'attente des défenseurs de l'art contemporain francophone, Jasmin choisit d'insérer Fortin dans la trame historique qui est celle qu'ils privilégient depuis les années 1940.

Il reste qu'il [Fortin] demeure, avant nos deux grands libérateurs, Pellan et Borduas, le peintre très personnel, au style parfois farouche. Aux images saines qui, jamais, ne sombrent dans l'académisme ou le naturalisme plat et facile [...] Les «ismes» ne sont pas de mise. Fortin ignore, fort probablement, les querelles des mouvements révolutionnaires de 1863 à 1914, des impressionnistes aux cubistes. Il peignait par nécessité intérieure.

Jasmin invite les citoyens à venir découvrir les «images splendides» des abords jadis champêtres de Montréal et soutient : «Il y a dans l'art de Fortin de la vérité et de la franchise. Inutile de faire parader le défilé de Monet à Dufy !» Soucieux néanmoins de positionner Fortin dans une histoire antérieure à Pellan et Borduas et d'inciter les spectateurs à aller au musée, Jasmin souligne que les œuvres de Fortin furent peintes en même temps que «les croûtes "pompiers" d'un Clarence Gagnon, les essais fauvistes d'un Lyman, d'un Milne et, encore, les exercices de style du Groupe des Sept, qui firent glisser des paysages dans un "Art nouveau" froid et glacé. C'est cela qu'il faut aller lire au Musée».

Depuis l'automatisme, l'abstraction faisait figure d'art vivant que l'on opposait à la tradition figurative, encore qu'avec le Pop la polarisation abstraction-figuration était en voie de se modifier. Jasmin, critique associé à l'art contemporain, était un témoin attentif des développements tant de l'abstraction que de l'art Pop. L'exposition Fortin lui permet de prendre cette position que certains jugeront étonnante mais qui ne l'est peut-être pas tant que cela en définitive : «Il faut aimer la bonne peinture sans égard pour les écoles en oubliant les querelles du figuratif et du non-figuratif». Il cautionne d'ailleurs sa position en citant l'amour de Borduas pour l'œuvre d'Ozias Leduc et celui d'Alfred Pellan pour celle du douanier Rousseau ou du facteur Cheval.

Quant à Laurent Lamy, il est beaucoup moins enthousiaste. S'il interroge lui aussi les diverses influences que Fortin a pu, selon lui, glaner au cours de trop brefs séjours européens, c'est pour déclarer qu'elles furent mal assimilées et n'ont rien «de comparable à la magistrale leçon que Pellan est allée prendre en Europe à la même époque et qui aura des répercussions déterminantes sur la peinture canadienne». S'il voit dans l'œuvre de Fortin beaucoup de répétitions, de facilité, il lui reconnaît néanmoins des qualités réelles, notamment au niveau de la couleur. «Si les couleurs parviennent à exprimer sentiments, passions, enfin la vie intérieure de l'artiste, Fortin a usé de la couleur avec doigté». Le meilleur de l'œuvre se trouve selon lui dans sa peinture des arbres majestueux et des procédés qu'il emploie pour les dépeindre.

Lamy s'interroge devant ses succès grandissants. Il souligne le rôle négatif que peuvent avoir dans cette reconnaissance le nationalisme et la nostalgie et rappelle, à l'instar de tous les défenseurs de la modernité depuis *Le Nigog* en 1918³⁵, le danger qu'il y a à juger l'œuvre d'art à partir du sujet peint :

Pour une part, cet engouement tient peut-être aux sujets eux-mêmes qui, parlant d'une époque finissante, touchent infailliblement la sentimentalité du public. Mais une peinture vaut-elle pour les arbres et les maisons qu'elle représente, si attendrissantes (sic) soient-ils? Sûrement pas, mais seulement pour la manière dont les sujets sont traités.

Et il faut bien rappeler ici et l'inégalité troublante des œuvres, et les faiblesses de beaucoup d'entre elles. Tout en se gardant de surestimer cette œuvre et sans chercher à faire de Marc-Aurèle Fortin une gloire nationale – ou provinciale – faisons-lui dans notre peinture, la place qui lui revient : une place à part, pour la poésie naïve et fraîche qu'il a su mettre dans plusieurs de ses tableaux.

Bien évidemment ce texte de Lamy entraîne des protestations révélatrices précisément de cette recherche de «gloires» nationales. «Pourquoi ces réserves à l'endroit de Marc-Aurèle Fortin?» est le titre du texte que Maurice Huot, un admirateur inconditionnel, publie dans *Le Bien Public* de Trois-Rivières, le 5 juin 1964. Huot s'en prend à certain de ces «Canadiens [qui] semblent avoir un œil de lynx pour découvrir les beautés de la reproduction artistique étrangère, et être aveugles, quand il s'agit des leurs. Vieux snobisme qui est totalement ridicule et qui n'est, il est vrai, pas particulier à notre pays». Cette charge est bien sûr pour mieux déclarer que Fortin est «non seulement une gloire nationale, mais qu'il est en passe de devenir une gloire internationale». Huot dénonce, c'est dans la suite logique de sa position, les défenseurs de l'art abstrait : «Pourquoi, encore une fois vouloir amenuiser le génie de Fortin, surtout quand dans nos milieux, on porte aux nues des barbouilleurs de toiles?» Le plaidoyer du critique se termine par un appel à la solidarité nationale : «Fortin est déjà entré au Panthéon de l'art pictural canadien» laissons aux étrangers le soin de diminuer son mérite car «il ne revient pas à des Canadiens de diminuer des Canadiens».

Le dernier article paru au Québec dans le cadre de l'exposition de 1964 est celui de Gerald Taaffe. Publié dans *The Montrealer* de juillet 1964, il constitue un résumé substantiel de ce qui a pu s'écrire sur le sujet. D'entrée de jeu, Taaffe cite le «à bas les fausses cloisons» de Claude Jasmin, cet appel à la tolérance en faveur d'un peintre traditionnel émis, souligne-t-il, par un des critiques les plus à l'avant-garde³⁶. Taaffe constate, à l'instar de Jasmin, que Fortin donne à voir une vision d'un Québec arcadien et d'un Montréal rustique qui soulignent les changements importants qui sont advenus dans la province. Taaffe est conscient du fait que l'exposition Fortin peut entretenir une fibre nationaliste douteuse :

This *mise en garde*, (de *Jasmin contre le dogmatisme*) coming as it does from a critic who has often been accused of being a fanatic sectarian, is a little ironic, and one Montreal art authority (*Lamy très certainement*) says that there is something of the “chauvinistic, local-boy-makes-good” mentality in the welcome that Marc-Aurèle Fortin's retrospective has received.

La critique anglophone était aussi sensible à cette dimension nationaliste implicite à la réception de l'exposition Fortin. À ce propos, Taaffe cite Robert Ayre :

We, in Quebec, are beginning to look towards our past...and there is definitively a strong element of folklore in Fortin's work. Robert Ayre, who has consistently found good items in most of the major schools of art, figurative and non-figurative, feels that it is local appeal that explains the astonishing success of the Fortin exhibited. There may be something of a reaction against the excesses of pop art as well, but it is not an indication of a wider trend.

Si le long texte de Taaffe tient plus d'une synthèse de la réception critique où chacun, y compris Mme Lange de L'Art français, est convoqué pour dresser un portrait de la contribution de Fortin, il n'en demeure pas moins que l'auteur cerne bien ce phénomène que l'article de Bourgault augurait : on revisite le passé, le folklore et l'entreprise sert au tout aussi bien le nouveau nationalisme qui se construit dans les années 1960 que les nostalgiques d'un mode de vie révolu. L'exposition de la Galerie nationale en 1964 sera la dernière importante que le peintre aura de son vivant et très certainement celle qui aura le plus fait couler d'encre. Après 1965, Fortin est toujours présent dans les journaux, mais ce sont les drames de la fin de sa vie qui font la nouvelle. À travers eux se consolide le mythe de l'artiste maudit qui lui reste attaché encore aujourd'hui.

La figure de l'artiste maudit

Certains pourraient sans doute trouver ce qualificatif «d'artiste maudit» un peu excessif. Il va de soi que si je le propose concernant Fortin, c'est en y mettant, mentalement, les guillemets nécessaires. Néanmoins, à défaut d'un terme qui me satisfasse pleinement, je continuerai de l'employer, car il me semble apte à identifier un certain processus de représentation du créateur qui a marqué l'Occident. Celui-ci prend sa source avec la fin des mécénats royaux et cléricaux alors que l'art est de plus en plus intégré au phénomène capitaliste du marché et que l'artiste devient un «sujet» au sens moderne du terme, c'est-à-dire un individu créateur, soi-disant autonome. Plusieurs sauront jouer, avec profit, le jeu du «commerce de l'art». Mais, notamment avec l'émergence du romantisme, apparaît aussi la figure du créateur qui rejette les valeurs de son temps. Sa conscience malheureuse et critique, ses traits de personnalité non conventionnels le repousse en marge de la société. Condamné à l'échec et/ou à l'incompréhension de ses contemporains à la mentalité étroite, le musicien, l'artiste ou le poète ne peut, bien évidemment, connaître qu'un destin malheureux ou hors du commun. L'éventail est large, de la misère à la mort tragique, en passant par la folie, les trahisons amoureuses, l'enfer de la drogue et de l'alcool ou autres maux qui peuvent s'abattre sur le génie incompris. D'ailleurs, il arrive souvent que ce dernier contribue allègrement, par ses écrits et ses déclarations, à l'élaboration

de son propre mythe. Les exemples abondent dans la peinture occidentale et ces artistes connaîtront parfois *a posteriori*, dans une société de plus en plus tournée vers la publicité, la consommation de masse et la «une» de la presse à grand tirage, une vogue qui reposera tout autant sur leur vie tourmentée que sur leur œuvre. Quand leur tragique destinée s'accompagne d'une production qui finit par avoir un grand succès public, même l'industrie cinématographique s'en mêle. Pensons à Van Gogh.

Au Québec, c'est, dans une moindre mesure, le cas de Fortin. Dans la seconde moitié des années 1960 se consolide cette représentation de l'artiste maudit sur lequel s'acharne un destin impitoyable. Que l'on me comprenne bien. Il ne s'agit pas de nier le drame personnel que peut représenter, pour un individu, la quasi cécité et l'amputation de ses deux jambes, pas plus que je ne souhaite minimiser l'exploitation dont Fortin fut victime à la fin de ses jours. De même, il faut reconnaître que son caractère «bohème» (pour paraphraser plusieurs critiques) devait, en effet, trancher dans le milieu relativement conservateur et policé de la culture au Québec. Ce qui m'intéresse ici c'est le fait que, dans les dernières décennies de sa vie, une certaine presse va insister sur ces traits de caractère pour expliquer la soi-disant ignorance ou le rejet dont Fortin aurait prétendument été l'objet dans le passé, affirmations qui vont à l'encontre de la réalité.

Si Jean Chauvin mentionnait déjà, en 1928, la nature bohème du caractère de Fortin, cet aspect ne semble pas avoir particulièrement préoccupé les critiques des années 1920, 1930 et 1940. C'est surtout à partir de la fin de la décennie 1940, mais plus encore dans les années 1960, que les critiques insistent sur ses manières peu conformistes, déduisant que cela aurait nui à sa reconnaissance. Sans doute ces commentaires avaient-ils quelque sens en regard d'un passé relativement récent où Fortin n'occupait plus la place de premier plan qui avait été la sienne auparavant. Toutefois, bien que ce soit peut-être s'aventurer sur un terrain glissant, on peut se demander jusqu'à quel point le fait de présenter Fortin comme un artiste incompris, victime des préjugés de son milieu, ne permet pas du même coup de mousser la compétence de ceux qui ont su reconnaître sa valeur en dépit de ses mauvaises manières, de ceux qui ont été assez avisés pour le collectionner, et qui, allant au delà des préjugés, ont pris le risque de travailler à sa promotion?

Quoi qu'il en soit, dans la seconde moitié des années 1960, c'est vraiment la destinée tragique de Fortin qui prend le pas sur son œuvre dans les pages des journaux. Les titres des articles sont révélateurs : «Qui oblige notre plus grand peintre à vivre comme une bête? Millionnaire, Marc-Aurèle Fortin est prisonnier de la misère à Sainte-Rose»; «Pas encore mort, les vautours se disputent déjà l'héritage du grand peintre. L'énigme de Ste-Rose : Torturé par son passé, le grand peintre Marc-Aurèle Fortin est prisonnier du présent, dans la maison d'un camionneur de Ste-Rose»; «Le peintre Marc-Aurèle Fortin : Il est l'objet, depuis vingt ans, d'une sale conspiration³⁷».

Tous ces articles traitent principalement de l'exploitation dont Fortin est victime aux mains d'Albert Archambault, de la spoliation de son œuvre et de la réalisation de faux vendus par le même Archambault. Ces histoires sordides ne contribuent pas qu'un peu à cette image de l'artiste maudit sur lequel s'acharne un funeste fatum. Mais, comme dans les contes, le bien finit par triompher et les méchants sont confondus. En 1967, les journaux nous apprennent que «Le "bourreau" de Marc-Aurèle Fortin se confesse»; grâce aux «Cinq accusations de fraude contre Albert Archambault», «Le scandale Fortin a cessé³⁸». De surcroît, «de vrais amis» comme l'écrit *La Patrie* du 23 mars 1968, vont littéralement le tirer des griffes de l'exploiteur et lui permettre de finir tranquille ses jours au sanatorium de Saint-Jean de Macamic en Abitibi. Ces amis sont les deux collectionneurs, René Buisson et Jean-Pierre Bonneville, qui occupent déjà, on l'a vu, l'espace médiatique depuis quelques années. Grâce à eux, *La Patrie* du 23 mars peut titrer : «L'ex-artiste millionnaire, Marc-Aurèle Fortin a tout perdu mais fête ses 80 ans dans la joie».

À l'occasion de ce 80^e anniversaire, une rétrospective Fortin est présentée, en mai, au Centre culturel de Verdun. La presse indique la présence de nombreux dignitaires au vernissage, dont le Premier ministre du Québec. L'exposition, accompagnée d'un catalogue, est exclusivement constituée de la collection de Jean-Pierre Bonneville. Bonneville, que les journaux identifient comme le plus important collectionneur de Fortin, se présente désormais comme l'expert de sa vie et de son œuvre. En 1968 seulement, il signe trois longs articles dans *La Frontière* de Rouyn (13 mars) et dans *La Presse* de Montréal (les 4 et 11 mai). Examinons plus en détail celui de *La Frontière*. On y trouve divers extraits d'entrevues réalisées avec Fortin au sanatorium de Macamic, qui éclairent certains aspects de son œuvre et des techniques qu'il a utilisées. Par ailleurs, Bonneville y aborde une question rarement traitée dans les articles sur l'art, celle de la valeur des œuvres. Sans doute les grands titres déjà cités sur «l'artiste-millionnaire-ayant-tout-perdu» prédisposaient-ils à l'examen de cet aspect? Quoi qu'il en soit, on y apprend «qu'en 1957 on jeta au dépotoir 2 000 tableaux et aquarelles de Marc-Aurèle Fortin valant aujourd'hui plus de 700 000\$», que le père de Fortin laissa à sa mort un héritage de 500 000\$, que la part de Fortin fut de 49 000\$ et qu'aujourd'hui une œuvre de Fortin vaut 3 000\$. (Bonneville précise bien que le peintre ne «bénéficie pas de cette montée en flèche» et il est certain que la promotion faite par les collectionneurs a donné un bon coup de pouce à cette «montée en flèche»).

Mais c'est surtout la seconde partie de l'article qui, du point de vue rhétorique, retient l'attention. En effet, on y trouve un récit dont la trame pourrait s'apparenter au cycle du calvaire et de la résurrection. Rappelons, au passage, que, depuis la tradition romantique, il n'est pas rare que la représentation de l'artiste maudit soit couplée avec celle du créateur comme figure christique.

Faisant référence à la «condamnation» de Maurice Gagnon qui, en 1945, traita Fortin d'académicien, Bonneville parle de la «mise au tombeau» de l'œuvre de Fortin. Malgré tout, ce dernier continue de peindre et «ne se décourage pas». Il découvre la caséine mais les œuvres produites avec ce médium seront presque toutes détruites, conséquence de leur entreposage dans un hangar non chauffé. Les années 1950 «tombent lourdement sur Marc-Aurèle Fortin», son nom «ne dit plus rien à la jeune génération [...] cette nouvelle génération qui l'ignore mais qui ne fait après tout que suivre celle qui l'a précédée et qui, sur le grand paysagiste, a jeté un lourd manteau de silence et de méconnaissance». La production ultérieure à 1952 témoigne du fait que l'artiste n'a plus cette «étincelle de génie». Amputé des deux jambes, les malheurs se succèdent et «la tragédie va se précipiter sur lui comme un aigle ivre de carnage». Le sous-titre de la section qui suit est explicite : «Tombé entre les mains d'un ignare, Fortin assiste, impuissant, à la destruction de son œuvre». Le destin s'acharne, mais le récit que fait Bonneville du sauvetage par René Buisson marque en quelque sorte la fin de la passion du peintre. Bien sûr, Bonneville passe totalement sous silence l'exposition de 1964 organisée par la Galerie nationale du Canada de même que le succès critique majeur qu'elle a connue. La question de la rédemption se pose sur un plan supérieur. Désormais, c'est : «La gloire, ce soleil des morts, [qui] descend sur l'œuvre de Fortin». Comme plusieurs, Bonneville affirme que Fortin est «le plus grand peintre que le Canada ait produit» mais il renchérit en prédisant que la postérité le reconnaîtra comme «un des cinq plus grand paysagiste du siècle». La résurrection est assurée : «Car le génie, on peut l'ignorer, le brimer ou l'emballoter, mais toujours il brisera ses entraves et éclatera pour nous éblouir. Ce temps est arrivé». L'artiste décède deux ans plus tard, le 2 mars 1970, au sanatorium de Saint-Jean de Macamic en Abitibi.

Conclusion

En regard du nombre relativement restreint de publications qui, encore aujourd'hui, sont consacrées aux artistes québécois, on doit reconnaître que Fortin a été relativement privilégié. Un certain nombre d'ouvrages et de catalogues lui sont consacrés, mais ces publications, comme d'ailleurs les quelques films qui portent sur sa vie et son œuvre, sont de valeur inégale. De plus, les informations se contredisent souvent de l'un à l'autre et plusieurs entretiennent cette image du génie solitaire et incompris de son vivant, si propice à séduire le public.

Le temps est certainement venu pour une sérieuse réévaluation de sa carrière et de son apport, mais aussi des enjeux idéologiques, nationaux et financiers dont Fortin a été l'objet et parfois même la victime. Cette réévaluation pourrait sans doute prendre la forme d'une exposition rétrospective majeure en autant que l'institution muséale qui se chargera d'une telle entreprise saisisse l'occasion pour effectuer la recherche en profondeur qui s'impose et ne cède pas uniquement à la

tentation d'un succès public qui serait d'ores et déjà garanti par la renommée de l'artiste. Pour ma part, je souhaitais simplement démontrer, par ce premier examen de la réception critique, que cette renommée avait déjà commencé à se construire dès les années 1920 et que Fortin n'était pas un nom de plus à ajouter à la liste des artistes dont la reconnaissance ne survient qu'après la mort. Fortin fut un peintre dont le travail n'est jamais passé inaperçu, même si les modalités de sa réception critique ont souvent obéi à des impératifs qui étaient autres que strictement centrés sur les qualités esthétiques de son œuvre.

Les méandres et les transformations de la réception des œuvres de Fortin nous renseignent sur les modifications, les contradictions et la complexité de ce que Jauss identifie comme l'horizon d'attente. En fait, la nature de la réception critique de Fortin nous sensibilise admirablement au fait que coexistent à un même moment plusieurs horizons d'attente et qu'une même production peut être récupérée, pour des raisons fort différentes, par les uns comme par les autres. Fortin aura pu s'inscrire dans l'horizon des premiers critiques ouverts à une modernité figurative qui se définissait en dehors du nationalisme car, nonobstant les positions exprimées par l'artiste contre l'art moderne, celui-ci donnait bel et bien à voir un art original et audacieux dans le contexte. Par ailleurs, il pouvait tout aussi bien se voir reconnu par les défenseurs d'un art national lesquels étaient, au demeurant, loin de constituer un groupe unifié. L'art de Fortin pouvait répondre aux attentes de ceux qui souhaitaient un art national mais moderne tout autant qu'à celles de ceux qui n'acceptaient pas sans réserve ses audaces par rapport une représentation plus traditionnelle, mais qui étaient charmés par son interprétation bucolique du monde rural. De surcroît, son désir avoué, dans les années 1920, de contribuer à la création d'une nouvelle école nationale consciente de son américanité correspondait aux attentes des tenants d'un nationalisme artistique en relative rupture avec l'Europe dont l'importance fut majeure au lendemain de la Première guerre mondiale, particulièrement du côté du Canada anglais.

Bien que ce point soit secondaire, il convient peut-être de mentionner que les prises de position de Fortin sur «l'ignorance crasse» d'un monde rural qui détruisait son patrimoine architectural³⁹ pouvaient rallier aussi bien les nostalgiques d'un passé révolu que les militants de la conservation et de la revalorisation du patrimoine. Dans les années 1940 et 1950, Fortin est enrégimenté par les opposants d'un art contemporain jugé par trop avant-gardiste, ce qui au demeurant était conséquent avec le refus qu'il a manifesté tout au long de sa vie de voir son art identifié à quelques mouvements modernes que ce soit. À l'aube des années 1960, son art devient un objet d'étude pour les spécialistes qui sont à réécrire l'histoire de l'art du Québec et du Canada, alors que certains grands ténors du nouveau nationalisme francophone vont quant à eux projeter sur sa personne les vertus nouvellement redéfinies de la race et d'une tradition de résistance revisitée.

Quand, autour des années 1890, Gauguin devient «le» peintre d'un certain milieu symboliste qui gravite autour d'Albert Aurier, de Charles Morice et du *Mercure de France*, que ces derniers consacrent son art comme équivalent de leur approche littéraire et organisent banquet et vente aux enchères de ses œuvres pour l'aider à financer son projet d'aller peindre sous les tropiques (quintessence de cet idéal de «fuite vers l'ailleurs» qui faisait du même coup de Gauguin un artiste bien parisien), Félix Fénéon fait ce constat que Gauguin est devenu «la proie des littérateurs⁴⁰». On pourrait avec bonheur paraphraser Fénéon et dire de Fortin qu'il aura été non seulement la proie des critiques et des collectionneurs, dont certains ont grandement contribué à ériger autour de lui le mythe de l'artiste maudit, mais on pourrait ajouter qu'il fut également la proie des nationalismes de tous ordres. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette première analyse de la réception critique de Marc-Aurèle Fortin aura tout au moins confirmé la complexité des enjeux qui ont traversé le champ de l'art au Québec du vivant de l'artiste.

ESTHER TRÉPANIÉ

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

Notes

1 Le présent article a été écrit dans la foulée de la rédaction du texte que j'ai signé pour le catalogue de l'exposition présentée à l'automne 2006 à la galerie montréalaise Walter Klinkhoff : «Marc-Aurèle Fortin vu pas ses contemporains/ Marc-Aurèle Fortin as Seen by His Contemporaries», (*Marc-Aurèle Fortin (1888-1970). Exposition rétrospective / Retrospective Exhibition*, 16 au 30 septembre 2006, Galerie Walter Klinkhoff, 44 pages. Voir aussi : www.klinkhoff.com.) Les Klinkhoff poursuivent cette tradition qui, depuis 1974, consiste à ouvrir leur saison d'automne par la présentation d'un corpus substantiel d'œuvres d'artistes qui ont contribué à l'histoire de l'art canadien. Ces expositions sont accompagnées de la publication d'un petit catalogue.

2 La plupart de ces textes proviennent de l'important dossier de presse constitué par le Musée Marc-Aurèle Fortin. Ma gratitude va à Kathleen Vézina qui m'a secondée dans la recherche de la documentation. Madame Vézina, actuellement doctorante en histoire de l'art à l'UQAM, a contribué à mettre sur pied le centre de documentation du Musée Marc-Aurèle Fortin à Montréal.

3 Henri FABIEN, «L'exposition de l'Académie Royale, - II Paysages, Marines», *Le Devoir*, 27 novembre 1915.

4 Entre 1920 et 1923, l'artiste ne participe à aucune exposition au Québec. Bien que les informations à ce sujet soient contradictoires, il est possible que Fortin ait été en Europe. En effet, en 1944, le collègue André-Grasset présente une exposition d'art canadien. Au catalogue on trouve une quarantaine d'œuvres de Fortin réparties en thématiques. L'une d'elles est identifiée «1920-1922 : voyage en Europe». Monsieur Stephen Grenier Stini nous a indiqué qu'il est celui qui a fait, par l'intermédiaire de Monsieur Buisson, don d'une copie de ce catalogue et de d'autres documents au Musée Marc-Aurèle Fortin.

5 Anonyme, «Les Beaux-Arts dans notre Province. Une entrevue de M. Louis Thomas, journaliste parisien», *La Patrie*, 20 octobre 1923.

6 Au Canada anglais, les notions relatives à la virilité sont omniprésentes dans le discours sur le Groupe des Sept. Leur art, considéré comme l'expression du «modernisme canadien», est doublement investi par la «virilité», celle de leurs procédés mais plus encore celle de la nature canadienne nordique qui constitue leur thème de prédilection. Cependant, comme je l'ai déjà démontré, au Canada français, dans les années 1930, l'art moderne, y compris celui fait par des femmes, sera également qualifié par les critiques d'art qui lui sont favorables comme un art «viril» par opposition aux «mièvreries» de l'académisme. Voir Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec 1919- 1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p.73, 97, 100, 251-53, 256, 299. Le lecteur se référera aussi à cet ouvrage pour plus d'information sur la problématique de la modernité durant cette période et sur les critiques qui la défendaient.

7 «Effets curieux», «toiles curieuses», «paysages décoratifs si curieux» : le curieux est, en 1927 un qualificatif récurrent employé à propos de Fortin. Voir Albert LABERGE, «Appréciation de quelques toiles du Salon des artistes canadiens», *La Presse*, 3 décembre 1927 et «Appréciation de quelques œuvres du présent Salon», *La Presse*, 14 avril 1927 ainsi que Paul SAINT-YVES, «Au 'Salon du printemps'», *Le Devoir*, 30 mars 1927 et *Le Devoir*, 10 octobre 1927.

8 Jean CHAUVIN, «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», *La Revue populaire*, vol. 20, n° 9, septembre 1927, p.7-11.

9 Jean CHAUVIN, *Ateliers. Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal, L. Carrier, 1928, p.146-59.

10 J'aborde cette question dans mon essai titré «Marc-Aurèle Fortin vu par ses contemporains» déjà mentionné à la note 1.

11 Henri GIRARD, «'Ateliers' de Jean Chauvin», *La Revue moderne*, Janvier 1929, p.14.

12 Jean-Marie GÉLINAS, «Des Lettres et des Arts», *La Patrie*, 19 septembre 1933; Harry BERNARD, «Atelier», *Le Canada*, 20 mai 1929.

13 «Pour réaliser ce qu'on appelle un tableau de la Période noire, je prenais un carton épais, posais une couche d'émail noire, de l'émail à fourneau ou à tuyau de fournaise, et je laissais sécher pendant cinq jours. Ensuite j'achetais de l'huile de lin que je mélangeais avec de la térébenthine épaisse, et j'en appliquais une couche sur le carton. Je laissais ensuite sécher le carton pendant près de trois jours. Après trois jours je reprenais le carton, et, à la craie, je dessinais le paysage, car la craie adhérerait au carton ainsi traité. Ensuite j'appliquais la pâte». (Fortin, cité par J.-P. BONNEVILLE, «Les 80 ans de Marc-Aurèle Fortin», *La Frontière* (Rouyn), 13 mars 1968.) «J'ai peint sur des fonds gris pour décrire l'atmosphère chaude des ciels du Québec qui diffèrent de ceux de la Hollande où c'est la grisaille». Fortin, cité dans le cahier didactique «Manière grise» du Musée Marc-Aurèle Fortin.

14 Marius BARBEAU, *Painters of Quebec*, Toronto, The Ryerson Press, 1946, p.11-16.

15 Jean-René OSTIGUY, «Marc-Aurèle Fortin», *Vie des arts*, été 1961, p.26-31.

16 La question du rapport entre l'art moderne et les arts premiers est présente depuis longtemps en filigrane de certaines réflexions sur la modernité au Québec. Ainsi, Jean Chauvin, dans l'article qu'il publie sur Holgate en 1927 («À l'atelier d'Edwin Holgate», *La Revue populaire*, vol. 20, n° 2, février 1927, p.7-9, repris dans *Ateliers* en 1928), fait le rapprochement entre l'importance qu'a eue pour certains peintres modernes «l'art nègre et polynésien» et attribue une fonction similaire à l'art amérindien chez un artiste comme Holgate. Autre exemple, Fritz Brandtner qui peint, à l'occasion, des mats totémiques (ex. *Spirit of Ka-Ku* de 1930) et qui réalise autour de 1935 des œuvres inspirées de l'art africain. Marian Scott rapporte dans son journal avoir eu d'intéressantes discussions avec lui sur ce

type d'art. D'ailleurs, à la fin des années 1940, Scott entreprend plusieurs séries de tableaux inspirés de l'art primitif. Voir Esther TRÉPANIÉ, *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec, 2000, p.175 et suivantes.

17 Sur cette question du dessin d'enfant, voir, entre autres, TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec*, p.86, 100-10, 106, 118, 124, 136, 201, 242, 294, 302 et, TRÉPANIÉ, *Marian Dale Scott*, p.104-105.

18 Maurice GAGNON, *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940, p.96, 126-27.

19 Il y aurait beaucoup à dire sur la réception critique des représentations de Montréal de Fortin. Malheureusement, le présent essai est déjà bien trop long pour m'autoriser cet aparté. Mais j'aborde brièvement la question dans le catalogue de l'exposition de la Galerie Klinkhoff déjà mentionné (note 1).

20 Maurice GAGNON, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, p.88-89.

21 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, [1978], 1994.

22 Gérard MORISSET, *Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, Presses de Charrier et Dugal, 1941, p.141.

23 Voir, entre autres, *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, avril 1943 et *Le Passe-temps*, novembre 1945.

24 En fait, le plus intéressant de son chapitre réside, d'une part, dans un commentaire de Fortin sur les populations rurales que je cite plus bas à la note 39 et ses «analyses» des vues de Montréal de Fortin qui, en fait, n'ont pas grand chose à voir avec les œuvres elles-mêmes mais tout à voir avec ce que Laberge pouvait penser de la ville. Ainsi il dira que Fortin «s'est appliqué à donner une image, une impression de la ville, de la grande fourmilière humaine et il a peint cette toile magistrale intitulée *Hochelaga*, énorme agglomération d'habitations et d'usines aux approches du pont Jacques Cartier, qui ouvrent de tous côtés leurs innombrables fenêtres. C'est une vision puissante et admirable de la cité populeuse, de la cité des travailleurs où des familles entières logent dans quelques étroites pièces et où elles vivent leur humble et pauvre vie» (*Journalistes, écrivains et artistes*, Montréal, Édition privée, 1945, p. 175-76.) Ou encore, à propos d'une toile sur un coin de Saint-Henri, il écrit : «Il a peint des amas de maisons anonymes percées d'ouvertures qui donnent sur des chambres où habitent des hommes, où s'écoule leur vie de travail, de peine et de misère. Cependant, de cet entassement de sordides demeures, l'artiste a fait une œuvre de beauté, il a fait un tableau qui est comme le poème de la vie du peuple» (p.176).

25 Je reprends ici ce que je développais dans «Art moderne et catholicisme au Québec 1930-1945 : de quelques débats contradictoires», *Religion/culture, Canadian Issues/Thèmes canadiens*, Association des études canadiennes, vol. VII, 1985, p. 330-342.

26 Il est intéressant de souligner aussi qu'un autre des propagandistes actifs de l'ESP qui signe quelques-uns de ses tracts mensuels sur les questions du syndicalisme et de la lutte contre le socialisme (*L'Utopie socialiste*, n^{os} 30 et 38, 1914; *L'Organisation ouvrière*, n^{os} 22, 1913, etc.) est Arthur Saint-Pierre. Dans les années 1920, Saint-Pierre est aussi le directeur de *La Revue nationale*, organe de la Société Saint-Jean-Baptiste. Il y développe, entre autres, la position de la Revue sur les questions artistiques, notamment dans un éditorial où il affirme que la Revue considère que l'art «à la seule condition de ne pas affaiblir la race et [...] abaisser son niveau moral [...] constitue en soi une action patriotique». Il ajoute même, à propos de l'œuvre d'art, qu'à valeur égale, voire quelque peu inégale, dont l'une sera jaillie du terroir ou de la tradition, tandis que l'autre aura emprunté son inspiration à l'étranger, la première nous paraîtra toujours supérieure à la seconde» (*La Revue nationale*, vol. 1, n^o 1 janvier 1920, p.7.)

27 Avec bien sûr, les corollaires quasi obligés qui accompagnent une telle position : la xénophobie, l'homophobie, etc. Exemples parmi d'autres : quand Bergeron parle des peintres modernes comme de «métèques» ou des «produits exotiques» (dans ce cas précis, il vise Fernand Léger qui est venu exposer et prendre la parole à quelques reprises à Montréal dans les années 1940.) À propos de la Société d'art contemporain de Montréal, il identifie son action à un «internationalisme standardisateur». Les critiques d'art sympathiques à l'art moderne sont présentés comme des «incapables», des «corrupteurs» ou des «polissons»; les artistes sont des «médiocres», des «fantasques», des «paresseux», des «égoïstes», des «névrosés» ou, carrément, des «déments»; leur public, des «petits anémiques», des «snobs» des «abracadabrants» qui applaudissent à l'essence du «fifisme dadaïste».

28 Un ami de Bergeron, Dominique Laberge, qui avait publié, l'année précédente, un ouvrage de la même eau (*Anarchie dans l'Art*, Montréal, Éditions Fernand Pilon, 1945), parle quant à lui de «l'enfer de l'instinct» dans lequel tombe l'homme moderne pour s'être laissé égarer par «la théorie de l'évolutionnisme matérialiste dont le système du Dr Freud est une des conséquences».

29 Voir : Anonyme, «Canadian Artists to Exhibit», *Standard* (Montréal), 1^{er} novembre 1950; anonyme, «Art Exhibit at Arvida», *Chronicle-Telegraph* (Québec), 7 novembre 1950; anonyme, «Art Exhibition», *Standard* (Montréal), 8 novembre 1950; anonyme, «Exposition de peinture à Rimouski», *Le Progrès du Golfe* (Rimouski), 2 novembre 1951.

30 Gladu rapporte sa conversation avec Mme Lange, propriétaire de l'Art français, qui fait remarquer au critique le rôle des femmes dans domaine artistique. «À cet égard, Montréal est remarquable. Ici les hommes ont peint beaucoup mais souvent ce sont les femmes qui les ont fait connaître» déclare Mme Lange à Gladu. Plusieurs femmes avaient en effet dirigé des galeries d'art, par exemple Rose Millman qui fonde, en 1941, la Dominion Gallery of Fine Art qu'elle vend en 1947 à Max Stern avant d'ouvrir la même année la West End Gallery. Pensons aussi à Agnès Lefort qui ouvre sa galerie en 1950, à Denyse Delrue et Jessie Lavigueur qui ouvre la leur en 1957, à Hélène Mercure qui devient propriétaire et directrice de la Galerie Morency l'année suivante, à Fernande Saint-Martin qui, en 1955, œuvre avec Guido Molinari à la mise sur pied de la galerie L'Actuelle, etc. Voir entre autres, Hélène SICOTTE, «Un état de la diffusion des arts visuels à Montréal. Les années 1950 : lieux et chronologie», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n° 2, 1995, p.40-76.

31 Voir BONNEVILLE, «Témoignages», *Le Progrès*, 14 mars 1963; «Le doyen des peintres canadiens-français vit à Fabreville» et «On redécouvre ce paysagiste génial des années 1920», *Le Droit*, 25 avril 1964; «Les 80 ans de Marc-Aurèle Fortin», *La Frontière* (Rouyn), 13 mars 1968; «La vie tragique et l'œuvre de Marc-Aurèle Fortin», *La Presse*, 4 mai 1968 et «Marc-Aurèle Fortin : un oeuvre de cinq mille tableaux et aquarelles», *La Presse*, 11 mai 1968.

32 Francine COUTURE (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*. Tome 1 : *La reconnaissance de la modernité* et Tome 2 : *L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB éditeur, 1993 et 1997. Plusieurs auteurs de cet ouvrage s'intéressent aussi aux positions tenues par les critiques, dont Claude Jasmin et Laurent Lamy dont je parlerai plus loin dans le texte.

33 Michèle Tisseyre fait partie des rares critiques, avec Robert Ayre et, dans une moindre mesure, Dorothy Pfeiffer, qui mentionnent cette question de la ligne contour, du cloisonnisme que donnent à voir plusieurs œuvres de Fortin. Pourtant la prise en considération de ces éléments, caractéristiques de certaines tendances du post-impressionnisme (dont le synthétisme de Gauguin, de Émile Bernard et de l'École de Pont-Aven), aurait permis aux critiques de sortir de la sempiternelle référence à l'impressionnisme auquel Fortin est associé, plutôt à tort à mon avis. Toutefois, Pfeiffer («Around the Galleries», *The Gazette*, 12 décembre

1959), contrairement à Ayre et Tisseyre, ne va pas jusqu'à identifier Fortin au post-impressionnisme et préfère plutôt l'inclure aux membres fondateurs de «l'École moderne canadienne» dont font partie, selon elle, les René Richard, Lorne Bouchard, Gordon Pfeiffer et autres.

34 Dont Gerald TAAFFE dans «Marc-Aurèle Fortin Revived», *The Montrealer*, juillet 1964, p.20-22.

35 Voir TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité*, particulièrement la première partie de l'ouvrage consacrée à l'analyse de la critique d'art depuis *Le Nigog* jusqu'en 1939.

36 «This call for tolerance was uttered in favour of a traditional painter by one of Montreal's more avant-garde critics, Claude Jasmin of *La Presse*» TAAFFE, «Marc-Aurèle Fortin Revived», *loc.cit.*, note 34.

37 Dans l'ordre : Louis-Martin TARD, *La Patrie*, semaine du 2 octobre 1966; Jean CÔTÉ, *Le Nouveau Samedi*, semaine du 15 au 21 octobre 1966; Paul GLADU, *Le Petit Journal*, 23 octobre 1966.

38 Dans l'ordre : Jean-Claude ASSELIN, *La Patrie*, 12 novembre 1967; Anonyme, *La Presse*, 28 octobre 1967; Louis-Martin TARD, *La Patrie*, semaine du 4 juin 1967.

39 «Les populations rurales actuelles n'ont aucun goût artistique; elles sont d'une ignorance crasse et ne comprennent pas que ce qui fait le charme d'un village, ce qui lui donne son caractère qui attire les visiteurs ce sont ces antiques demeures construites par les ancêtres. Alors au lieu de les conserver pieusement, de les garder telles qu'elles sont, on s'efforce de les rajeunir, de leur donner une apparence moderne; on revêt ces nobles résidences d'une laide tôle ou d'une imitation de brique. On ne peut imaginer pareille horreur !» Fortin cité par Albert LABERGE dans *Journalistes, écrivains et artistes*, Montréal, Édition privée, 1945, p.176-77.

40 Félix FÉNÉON dans *Le Chat noir* du 23 mai 1891, cité par Françoise CACHIN dans *Gauguin*, Paris, Le Livre de poche, série Art, 1968, p.185. Cachin démontre admirablement combien Gauguin, loin d'être un mystique ou un sauvage (une image que l'artiste projette dans ses écrits «autobiographiques»), était au contraire un artiste sophistiqué qui partageait les valeurs et visées esthétiques d'un certain milieu parisien.

Liste des expositions auxquelles participe Marc-Aurèle Fortin au Québec, de son vivant

Années	Expositions du printemps de l'Art Association of Montreal	Expositions de l'Académie royale des arts du Canada	Expositions individuelles	Expositions de groupe
1910		X		
1911	X			1 ^{er} Salon de Peintures et Sculptures. Club Saint-Denis. Avril
1912	X			
1913	X			
1914	X			
1915	X	X		
1916	X			
1917				
1918	X			
1919			Exposition Marc-Aurèle Fortin. Bibliothèque Saint-Sulpice. Octobre-novembre.	
1920				
1921				
1922				
1923				En octobre, un critique d'art commente une œuvre de Fortin vue à la Galerie Morency Frères.
1924	X			
1925		X		
1926	X		Exposition d'œuvres de Marc-Aurèle Fortin. Bibliothèque Saint-Sulpice. Avril	Exposition : Peintres français et canadiens. Galerie Morency Frères. Mars
1927	X	X		Exposition de peintres et sculpteurs de la province de Québec. Eaton's Fine Art Galleries. Octobre
1928	X			
1929	X	X		Artistes de la province de Québec. Eaton's Fine Art Galleries. Mai.
1930	X			
1931	X	X		
1932	X		Exhibition of Paintings by Marc A. Fortin. Art Association of Montreal. Décembre-janvier.	Exposition de L'Atelier (J. Lyman, A. Biéler, M.-A. Fortin, E. Holgate, G. Holt, E. Frost). Henri Morgan and Company Ltd. Mars

1933	X			Exposition d'art canadien. Bibliothèque Saint-Sulpice. Novembre Exposition Marc-Aurèle Fortin, T.W.Mitchell, F. Hennessy. Eaton's Fine Art Galleries. Septembre-octobre. - Deuxième Salon des Indépendants. Édifice Sun Life. Octobre
1934				Avec un groupe d'artistes. Eaton's Fine Art Galleries. Octobre.
1935	X			
1936	X		Exposition Marc-Aurèle Fortin. Eaton's Fine Art Galleries. Novembre	« Montréal dans l'art ». Eaton's Fine Art Galleries. Mai
1937	X		Exposition Marc-Aurèle Fortin. Eaton's Fine Art Galleries. Octobre	
1938	X		Exposition Marc-Aurèle Fortin. Eaton's Fine Art Galleries. Octobre	
1939	X	X	Exposition Marc-Aurèle Fortin. Galerie Morency Frères. Mars Exposition Marc-Aurèle Fortin. Galerie Watson. Décembre	
1940	X			
1941	X			
1942	X			Exposition des maîtres de la peinture moderne. Séminaire de Joliette. Janvier.
1943	X		Exposition d'œuvres de Marc-Aurèle Fortin. Galerie des arts de l'Art Association. Mai.	
1944	X			Exposition d'art canadien. Collège André Grasset. Octobre. Adrien Hébert, Henri Hébert Marc-Aurèle Fortin. Musée de la province, Québec. Mai-juin
1945	X		Exposition d'aquarelles de Marc-Aurèle Fortin. Galerie L'Art français. Mai ?	Collection permanente Musée de la Province (Québec)
1946	X		Exposition de gravures et de pastels de Marc-Aurèle Fortin, ARCA. Galerie L'Art français. Juin.	
1947	X			

1948		Exposition d'œuvres de Marc-Aurèle Fortin. Galerie L'Art français. Octobre	« Cinq de nos meilleurs artistes peintres à l'affiche : Marc-Aurèle Fortin, René Richard, Albert Rousseau, Maurice Lebel et Léo Ayotte ». Organisée par René Bergeron. Kénogami (Jonquière).
1949	X	Exposition Marc-Aurèle Fortin. Galerie L'Art français. Octobre-novembre	
1950	X		Expositions des œuvres d'Albert Rousseau et M.-A. Fortin. Arvida Recreation Centre. Novembre.
1951	X		Exposition : M.-A. Fortin, R. Duguay, M. Lebel, A. Rousseau et René Richard. Salle des Compagnons de l'Art, Hôtel de Ville de Rimouski. Novembre.
1952	X		
1953		Exposition Marc-Aurèle Fortin. Galerie L'Art français. Avril.	
1954	X		
1955			
1956			
1957			
1958		Exposition Marc-Aurèle Fortin. Hôtel Reine Elizabeth. Décembre.	
1959			
1960			
1961		Exposition des aquarelles de Marc-Aurèle Fortin. Galerie L'Art français. Novembre-décembre.	
1962			
1963		Rétrospective des aquarelles de Marc-Aurèle Fortin. Centre d'Art du Mont-Royal. Janvier 63 à janvier 64	
1964		Exposition Marc-Aurèle Fortin. Galerie L'Art français. Octobre. Rétrospective Marc-Aurèle Fortin. Expo itinérante : MBAC; MBAM; Musée de la province (Québec) etc. avril- juillet etc.	
1965			
1966			
1967			
1968		Marc-Aurèle Fortin. Centre culturel de Verdun. Mai.	

Note : Dans l'état actuel de la recherche sur Fortin, le présent tableau ne peut prétendre à l'exhaustivité. Il a été constitué par diverses sources : la liste des expositions compilée par le Musée Marc-Aurèle Fortin, la liste des expositions que j'avais compilée pour *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* (Editions Nota bene, 1998). Une entrée (1948) a pu être ajoutée grâce à la thèse de doctorat de Jo-Anne Bouchard, «René Richard et son œuvre : au confluent du pays mythique et de la tradition,» (Département d'histoire, Faculté des lettres Université Laval, Québec, 2005). Ce tableau se concentre sur la scène québécoise et ne comporte aucune référence aux participations de Fortin à des expositions sur la scène internationale comme par exemple *A Century of Canadian Art* présentée en 1938, à la Tate Gallery de Londres, Canada at World's Fair qui se tient à New York en 1939 ou l'exposition *Peinture contemporaine du Canada* qui se tient au Brésil, à Rio de Janeiro et à Sao Paolo, en 1944-45. Par ailleurs, il est intéressant de noter que sur la scène canadienne, Fortin a aussi participé, si on en croit les articles de journaux à l'*Exhibition and Sale to Aid the Canadian National Committee on Refugees* qui se tient en avril à la Galerie nationale de Canada, avec, entre autres E. Holgate, A. Hébert, M. May, K. Morris, A. Savage, M.-A. Fortin, P. Heward, G. Roberts, P. Surrey, A. Bercovitch, L. Muhlstock et E. Neumann.

**Bibliographie des articles (et chapitre d'ouvrages)
publiés au Québec du vivant de l'artiste**

1915

ANONYME, «Une exposition d'art canadien», *La Presse* (Montréal), 20 novembre 1915, p.21.

FABIEN, Henri, «L'exposition de l'Académie Royale, - II Paysages, Marines», *Le Devoir* (Montréal), 27 novembre 1915.

1919

ANONYME, «À Saint-Sulpice: Un jeune peintre», *Le Devoir*, 31 octobre 1919.

1923

ANONYME, «Les Beaux-Arts dans notre Province: Une entrevue de M. Louis Thomas, journaliste parisien», *La Patrie* (Montréal), 20 octobre 1923, p.10, 13.

1924

ANONYME, «Ouverture officielle du salon du printemps», *La Presse*, 28 mars 1924, p.17.

ANONYME, «Au salon des artistes canadiens, à la Art Association» (reproduction d'œuvres), *La Presse*, 3 avril 1924, p.24.

1925

ANONYME, «À l'exposition de peintures de l'Académie canadienne» (reproduction d'œuvres), *La Presse*, 21 novembre 1925.

SAINT-YVES, Paul, «Le vernissage à la galerie des arts», *Le Devoir*, 20 novembre 1925.

1926

ANONYME, «Le pinceau de nos peintres» et «Chez nos artistes» (reproduction d'œuvres), *La Presse*, 15 mai 1926, supplément p.5-6.

ANONYME, «Chez nos artistes-peintres» (reproduction d'une œuvre), *La Presse*, 22 mai 1926, supplément p.6.

ANONYME, «Chez nos peintres» (reproduction d'une œuvre), *La Presse*, 5 juin 1926, supplément p.6.

LABERGE, Albert, «Exposition de tableaux et d'aquarelles par M.A. Fortin», *La Presse*, 7 avril 1926, p.2.

LETONDAL, Henri, «Peintres français et canadiens, chez Morency», *La Patrie*, 6 mars 1926, p.41.

1927

ANONYME, «La galerie Eaton: L'exposition des artistes de la province de Québec», *La Patrie*, 21 octobre 1927, p.14.

CHAUVIN, Jean, « Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin », *La Revue populaire*, septembre 1927, p.7-11.

LABERGE, Albert, «Appréciation de quelques œuvres du présent salon», *La Presse*, 14 avril 1927.

LABERGE, ALbert, «Exposition de peintures par les artistes de la province», *La Presse*, 12 octobre 1927.

LABERGE, Albert, «Appréciation de quelques toiles du Salon des artistes canadiens», *La Presse*, 3 décembre 1927.

SANT-YVES, Paul, «Au "Salon du printemps"», *Le Devoir*, 30 mars 1927.

SAINT-YVES, Paul, «Aux galeries Eaton», *Le Devoir*, 10 octobre 1927.

1928

ANONYME, reproduction d'une œuvre, *La Presse*, 28 janvier 1928, section rotogravure.

ANONYME, «Le Salon du printemps», *La Patrie*, 26 mars 1928.

CHAUVIN, Jean, *Ateliers: Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal / New York, Louis Carrier et Cie / Les Éditions Mercure, 1928, p.146-159.

LABERGE, Albert, «Appréciation des œuvres de quelques-uns de nos peintres», *La Presse*, 28 mars 1928, p.9.

MORIN, Leo-Pol, «Le Salon du printemps à la "Art Association"», *La Patrie*, 28 mars 1928, p.6.

1929

ANONYME, «Au salon des artistes canadiens à la Art Association» (reproduction d'œuvres), *La Presse*, 22 mars 1929, p.3.

ANONYME, «[Les] artistes de chez nous», *Le Devoir*, 7 mai 1929, p.4.

BÉRAUD, Jean, «Des Lettres et des Arts» (chronique), *La Presse*, 12 janvier 1929, p.48.

BERNARD, Harry, «Ateliers», *Le Canada* (Montréal), 20 mai 1929.

GIRARD, Henri, «"Ateliers" de Jean Chauvin», *La Revue moderne* (Montréal), janvier 1929, p.14.

GIRARD, Henri, «Le salon du printemps», *La Revue moderne*, mai 1929, p.10.

GIRARD, Henri, «Exposition des artistes de Québec», *La Revue moderne*, juillet 1929, p.13.

LABERGE, Albert, «Ouverture officielle du Salon des artistes canadiens», *La Presse*, 22 mars 1929, p.12.

LABERGE, Albert, «Exposition de tableaux et de sculptures à la maison Eaton», *La Presse*, 8 mai 1929, p.35.

LABERGE, Albert, «Ouverture de l'exposition de l'Académie Canadienne», *La Presse*, 22 novembre 1929, p.15.

1930

GIRARD, Henri, «Le salon du printemps», *La Revue moderne*, mai 1930, p.10.

1932

ANONYME, «Au Salon de peinture des artistes canadiens», *La Presse*, 19 mars 1932.

ANONYME, «Plusieurs artistes exposeront à Saint-Sulpice», *Le Devoir*, 2 novembre 1932.

1933

ANONYME, «Fortin Exhibition in Eaton Gallery», *The Gazette* (Montréal), 19 septembre 1933.

ANONYME, (sans titre), *La Presse*, 21 septembre 1933.

ANONYME, «L'Alliance Arts et Lettres ouvre, hier, sa troisième saison», *La Patrie*, 11 octobre 1933, p.2.

ANONYME, «La peinture et les peintres canadiens», *Le Canada*, 11 octobre 1933, p.5.

GÉLINAS, Jean-Marie, «Une exposition de Marc-Aurèle Fortin», *La Patrie*, 19 septembre 1933, p.3.

GÉLINAS, Jean-Marie, «Pourquoi l'art classique s'est réfugié chez les Indépendants», *Le Canada*, 10 octobre 1933.

1934

ANONYME, «Many at Funeral of Former Judge», *Montreal Star*, 5 avril 1934.

ANONYME, «Une étude sur l'art canadien», *La Patrie*, 18 avril 1934, p.37.

1936

ANONYME, «Exhibition By Two Men», *The Gazette*, 5 novembre 1936.

REYNALD, «Illustrateur ex-peintre» (non signé), *La Presse*, 14 novembre 1936, p.46.

REYNALD, «En marge de Fortin» (non-signé), *La Presse*, 28 novembre 1936, p.49.

1937

ANONYME, «Marc-Aurèle Fortin : Merlin l'Enchanteur», *La Presse*, 16 octobre 1937, p.54.

HAMEL, Émile-Charles, «Un peintre: M.-A. Fortin», *Le Jour* (Montréal), 23 octobre 1937, p.3.

HAMEL, Émile-Charles, «Vers un art canadien», *Le Jour*, 25 décembre 1937.

1938

BURGOYNE, George, «Marc A. Fortin Shows Paintings in Eaton Fine Art Galleries », *The Gazette*, 15 octobre 1938.

HAMEL, Émile-Charles, «Le cinquante-cinquième Salon du Printemps», *Le Jour*, 2 avril 1938.

1939

ANONYME, Reproduction d'une œuvre (*Étude d'ormes, Cartierville*), *The Gazette*, 17 juin 1939.

ANONYME, «La 60^e exposition de la RCA: 308 œuvres d'art», *La Patrie*, 17 novembre 1939.

ANONYME, «The Medallists», *Saturday Night* (Toronto), 9 décembre 1939.

ANONYME, «Canada at World's Fair» (reproduction d'une œuvre : *March Snows* [sic], *Quebec*), *Standard* (Montréal), 1939. (Coupure de journal, référence incomplète.)

REYNALD, «Marc-Aurèle Fortin» (non-signé), *La Presse*, 25 mars 1939, p.27.

1940

GAGNON, Maurice, *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940, p.96; 126-127

1941

MORISSET, Gérard, *Coup d'œil sur les Arts en Nouvelle France*, 1941, «L'école de la peinture à Montréal», p.141.

1942

ANONYME, reproduction d'une œuvre (*Les Éboulements Landscape*), *The Gazette*, 14 novembre 1942.

ANONYME, «Un peintre canadien honoré», *La Patrie*, 20 décembre 1942.

1943

ANONYME, «Exposition des œuvres de Marc-Aurèle Fortin», *Le Canada*, 20 mai 1943.

LANGE, L.-A., «Un peintre du terroir : Marc-Aurèle Fortin», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, [avril 1943].

1944

ALLARD, J. L., «Marc-Aurèle Fortin», *L'Action catholique* (Québec), 6 juin 1944.

1945

ANONYME, «Montreal and Neighbourhood and Lower St. Lawrence Attracts Local Painter», *The Gazette*, 19 mai 1945.

GAGNON, Maurice, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945, p.88-89

LABERGE, Albert, *Journalistes, écrivains et artistes*, Montréal, Édition privée, 1945, p.173-182.

LANGE, Louis-A., «Marc-Aurèle Fortin, peintre du terroir», *Le Passe-temps*, novembre 1945, p.19; 28.

GRANDMONT, Eloi de, «Importante exposition d'aquarelles de M.-A. Fortin, à l'Art français», *Le Canada*, [mai 1945].

PROUX, Marcelle-Louise, «Le Canada à Rio», *La Revue populaire*, avril 1945, p.7, 58, 73.

1946

ANONYME, «Marc A. Fortin Shows Pastels and Etchings», *The Gazette*, 1 juin 1946.

ANONYME, «Fortin Exhibit Is Opened Here», *Standard*, 1 juin 1946.

ANONYME, «Gravures de Fortin à l'Art français», *Le Canada*, 5 juin 1946.

ANONYME, «Marc-Aurèle Fortin et "Les Amis de l'Art"», *Le Canada*, 6 juin 1946.

BARBEAU, Marius, *Painters of Quebec*, Toronto, The Ryerson Press, 1946, p.11-16.

BERGERON, René, *Art et bolchévisme*, Montréal, Fides, 1946, p.109-113.

DELISLE, Jacques, «Le salon du printemps», *Le Devoir*, 2 avril 1946, p.4.

GRANDMONT, Eloi de, «Quand un ambassadeur est actif», *Le Canada*, 9 mai 1946.

1948

ANONYME, «Characteristic Work By M. A. Fortin Shown», *The Gazette*, 16 octobre 1948.

1949

ANONYME, «Fortin at L'Art Français», *The Gazette*, 22 octobre 1949.

ANONYME, «L'Art Français Shows Paintings by Fortin», *The Gazette*, 29 octobre 1949.

ANONYME, «Marc-Aurèle Fortin», *La Presse*, 5 novembre 1949.

DAVID, Jean, «Marc-Aurèle Fortin, peintre du terroir», *Qui*, décembre 1949, p.VIII-IX.

1950

ANONYME, «Canadian Artists to Exhibit», *The Standard*, 1 novembre 1950.

ANONYME, «Art Exhibit at Arvida», *Chronicle-Telegraph* (Québec), 7 novembre 1950.

ANONYME, «Art Exhibition», *The Standard*, 8 novembre 1950.

1951

ANONYME, «Exposition de peinture à Rimouski», *Le Progrès du Golfe* (Rimouski), 2 novembre 1951, p.1, 6.

1953

ANONYME, «L'Art Français Shows Paintings by Fortin», *The Gazette*, 25 avril 1953.

1956

ANONYME, Reproduction d'une œuvre, *Maclean's Magazine*, 13 octobre 1956.

1958

ANONYME, Reproduction d'une œuvre (*Vieux village à l'Île d'Orléans*), *La Presse*, 13 décembre 1958.

CHICOINE, René, «Marc-Aurèle Fortin, un nom historique», *Le Devoir*, 17 décembre 1958.

1959

PFEIFFER, Dorothy, «Around the Galleries», *The Gazette*, 12 décembre 1959.

1960

GLADU, Paul, «Le précurseur de nos peintres abstraits?», *Le Petit Journal* (Montréal), semaine du 18 décembre 1960.

1961

ANONYME, Reproduction d'une œuvre, *The Gazette*, 2 décembre 1961.

AYRE, Robert, «Arts Notes: Right Time For Redpath Exhibition», *Montreal Star*, 16 décembre 1961.

BOURGAULT, Pierre, «Marc-Aurèle Fortin : le peintre de son pays», *La Presse*, 25 novembre 1961, section rotogravure.

GLADU, Paul, «Marc-Aurèle Fortin à l'Art français : Le grand ermite de Ste-Rose», *Le Petit Journal*, semaine du 10 décembre 1961, p.À-62.

OSTIGUY, Jean-René, «Marc-Aurèle Fortin», *Vie des arts*, été 1961, p.26-31.

PFEIFFER, Dorothy, «Canadian Artist Rediscovered», *The Gazette*, 9 décembre 1961.

ROBERT, Guy, «À l'Art français, Marc-Aurèle Fortin», *Le Devoir*, 30 novembre 1961.

SARRAZIN, Jean, «Marc-Aurèle Fortin : de la bibine pour Bobonne», *Le Nouveau Journal*, 9 décembre 1961.

1962

AYRE, Robert, (sans titre), *Montreal Star*, 1962. (Coupure de journal, référence incomplète.)

GAUTHIER, J. Sylvio, «Un admirateur de Marc-Aurèle Fortin», *Le Nouveau Journal*, 16 janvier 1962.

1963

ANONYME, «Marc-Aurèle Fortin Retrospective», *The Gazette*, 14 décembre 1963.

ANONYME, «50 aquarelles de Marc-Aurèle Fortin», *La Presse*, 21 décembre 1963.

BONNEVILLE, J.-P., "Témoignages" (signé J.-P.B.), *Le Progrès*, 14 mars 1963, p.6.

GLADU, Paul, «La "bombe atomique" de la peinture canadienne», *Le Petit Journal*, 22 décembre 1963, p.35.

HEARD, Raymond, «Chronicle of the Quebec Countryside», *Montreal Star*, 21 décembre 1963, p.9.

HUOT, Maurice, «Le peintre Marc-Aurèle Fortin mérite d'être mieux connu», *Le Portage*, 24 janvier 1963, p.13.

1964

ANONYME, «Marc-Aurèle Fortin : première grande exposition», *L'Action* (Montréal), 24 avril 1964, p.20. (Le texte est très certainement de Jean Royer, car on en retrouve certaines phrases et idées dans le texte que celui-ci signe de son nom dans *L'Action Québec* du 26 juin 1964.)

ANONYME, «Au Musée, rétrospective Marc-Aurèle Fortin», *La Presse*, 20 mai 1964.

ANONYME, «Fortin Exhibition», *The Gazette*, 21 mai 1964.

ANONYME, «Marc-Aurèle Fortin : Retrospective Exhibition at Montreal Museum of Fine Arts», *Current Events* (Montréal), 30 mai 1964.

ANONYME, «Fortin Retrospective», *The Gazette*, 30 mai 1964.

ANONYME, «Marc-Aurèle Fortin», *Current Events*, 6 juin 1964, p.31.

ANONYME, «Fortin's Works from 1914 to 1962 Reviewed In Show», *Chronicle Telegraph* (Québec), 26 juin 1964.

AYRE, Robert, «A Lively Quebec at Fortin Exhibit», *Montreal Star*, 26 mai 1964.

AYRE, Robert, «The Sophisticated and the Homespun», *Montreal Star*, 30 mai 1964, [Entertainments, p.8].

BONNEVILLE, J.-P., «Le doyen des peintres canadiens-français vit à Fabreville» et «On redécouvre ce paysagiste génial des années 1920», *Le Droit* (Ottawa), 25 avril 1964.

GLADU, Paul, «Petit bilan de 1963 : Les arts canadiens d'un an à l'autre», *Le Petit Journal*, semaine du 5 janvier 1964, p.A-31.

GOULD, Anne, «Marc-Aurèle Fortin au Nord-Ouest Canadien», *Actualité*, avril 1964, p.22-23.

HUOT, Maurice, «Marc-Aurèle Fortin honoré à Ottawa», *Le Droit*, 25 avril 1964, p.3.

HUOT, Maurice, «Pourquoi ces réserves à l'endroit de Marc-Aurèle Fortin?», *Le Bien Public* (Trois-Rivières), 5 juin 1964.

JASMIN, Claude, «Marc-Aurèle Fortin», *La Presse*, 30 mai 1964.

LAMY, Laurent, «Marc-Aurèle Fortin, au Musée», *Le Devoir*, 30 mai 1964, p.12.

L'HEUREUX, Gaston, «Exposition de Fortin», *Le Soleil* (Québec), 26 juin 1964, p.23.

L'HEUREUX, Gaston, «Exposition de Fortin», *L'Événement* (Québec), 26 juin 1964, p.8.

ROYER, Jean, «Exposition de l'œuvre de Marc-Aurèle Fortin» et «L'art du peintre Marc-Aurèle Fortin», *L'Action Québec* (Québec), 26 juin 1964, p.7.

TAAFFE, Gerald, «Marc-Aurèle Fortin Revived», *The Montrealer*, juillet 1964, p.20-22.

TISSEYRE, Michelle, «La rétrospective de Marc-Aurèle Fortin», *Photo-Journal*, semaine du 6 au 13 juin 1964, p.26.

1965

OSTIGUY, Jean-René, «Marc-Aurèle Fortin et la maison dans la peinture canadienne», *The National Gallery of Canada Bulletin / Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1965, p.16-25.

1966

COTÉ, Jean, «Pas encore mort, les vautours se disputent déjà l'héritage du grand peintre. L'énigme de Ste-Rose : Torturé par son passé, le grand peintre Marc-Aurèle Fortin est prisonnier...» du présent, dans la maison d'un camionneur de Ste-Rose», *Le Nouveau Samedi* (Montréal), semaine du 15 au 21 octobre 1966, p.16-17.

GLADU, Paul, «Le peintre Marc-Aurèle Fortin : Il est l'objet, depuis vingt ans, d'une sale conspiration», *Le Petit Journal*, 23 octobre 1966, p.53.

PAQUET, Jean-Claude, «Marc-Aurèle Fortin peignait par nécessité intérieure», *La Presse*, 3 décembre 1966.

TARD, Louis-Martin, «Qui oblige notre plus grand peintre à vivre comme une bête? Millionnaire, Marc-Aurèle Fortin est prisonnier de la misère à Sainte-Rose», *La Patrie*, semaine du 2 octobre 1966, p.5.

1967

ANONYME, «Cinq accusations de fraude contre Albert Archambault», *La Presse*, 28 octobre 1967.

ASSELIN, Jean-Claude, «Le "bourreau" de Marc-Aurèle Fortin se confesse», *La Patrie*, 12 novembre 1967.

TARD, Louis-Martin, «Le scandale Fortin a cessé», *La Patrie*, semaine du 4 juin 1967, p.18.

1968

ANONYME, «Importante rétrospective de Marc-Aurèle Fortin au Centre culturel de Verdun», *La Frontière* (Rouyn), 24 janvier 1968, p.7.

ANONYME, «L'ex-artiste millionnaire, Marc-Aurèle Fortin a tout perdu mais fête ses 80 ans dans la joie», *La Patrie*, 23 mars 1968, p.6.

ANONYME, «Marc-Aurèle Fortin à gogo est toujours dans le vent», mai 1968. (Référence incomplète au dossier)

BONNEVILLE, Jean-Pierre, «Les 80 ans de Marc-Aurèle Fortin», *La Frontière* (Rouyn), 13 mars 1968, p.7-9.

BONNEVILLE, Jean-Pierre, «La vie tragique et l'œuvre de Marc-Aurèle Fortin», *La Presse*, 4 mai 1968, p.28.

BONNEVILLE, Jean-Pierre, «Marc-Aurèle Fortin : un œuvre de cinq mille tableaux et aquarelles», *La Presse*, Montréal, 11 mai 1968, p.43.

BUGEAUD, Jacques, «Rétrospective Marc-Aurèle Fortin», *Le Devoir*, 4 mai 1968, p.15.

GUIL, Roger, «Ses faux tableaux lui valent un an de prison» (signé R.G.), *Montréal-Matin*, 22 mai 1968.

1969

ANONYME, Reproduction d'une œuvre (*Scène de Baie Saint-Paul*), *Le Soleil*, 14 octobre 1969, p.18.

MARC-AURÈLE FORTIN'S CRITICAL RECEPTION

From the Complexities of Nationalism to the Construction of the Artist as "Maudit"

This article debunks the myth that Marc-Aurèle Fortin was ignored by his contemporaries and demonstrates instead that throughout his lifetime, his work was a focal point for various ideological and aesthetic issues within the Quebec art milieu. To accomplish this reevaluation, I have analyzed approximately one hundred and fifty texts from 1915 to 1969 that contain references to Fortin. The first part of the article deals with the critical approach to his work shown in about fifty exhibitions from 1915 to 1941, a period when the concept of aesthetic modernity was being defined in Quebec. From the very beginning, critics commented on his bold and personal style, and such attention to his work continued to grow. By the end of the 1920s, Fortin had become a significant representative in Quebec's modernist art community. This is confirmed by the chapter devoted to him in Jean Chauvin's *Ateliers* of 1928. The author raised two fundamental questions: the modernity that he sees in Fortin's work (something totally denied by the artist), and the issue of nationalism in art, which Fortin claimed as his inspiration. These two themes were essential to the aesthetic debates of the era.

In 1934 Fortin spend several months in Europe; on his return he presented new work using a black background and the critics had to voice new opinions. While they had previously invoked Impressionism in discussing Fortin's painting, the discourse now focusses on the question of the "decorative." Comparison with various types of decorative art like mosaics and tapestries steadily increased; as well, some writers regarded his approach as similar to children's book illustrations. However, he received his most favourable recognition as a modernist painter from the critic and art historian, Maurice Gagnon. In his book *Peinture moderne*, Gagnon associates him with Fauvism and Primitivism and places him among "the few painters of the period in Canada." But a few years later in 1945, Gagnon would state in *Sur un état actuel de la peinture canadienne* that Fortin's work had become increasingly academic. Such comments also confirm the general modification of attitude in the critical reception of the artist's work.

The second part of this article examines the period from the early 1940s to the early 1960s and demonstrates how the critical discourse continued to change. Within the context of Quebec's growing avant-gardism Fortin would be seen as a traditionalist. The Galerie l'Art Française in Montreal undertook the promotion of Fortin's works; the owner of the gallery, Louis Lange, in various articles and catalogues, presented Fortin as a "painter of the land and countryside" (*un peintre du terroir*). Collectors showed growing interest in Fortin but increasingly francophone critics in particular came to regard him as a historical figure rather than a painter associated with contemporary art.

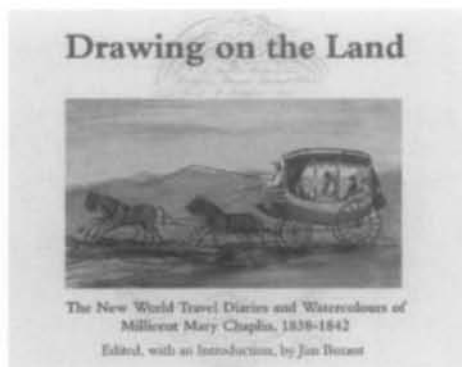
After 1945 Fortin's work became more widely known outside Montreal. Most importantly this was due to René Bergeron, who opened the gallery L'Art Canadien at Chicoutimi, and organized exhibitions at Kénogami, Arvida and Rimouski where Fortin's work was shown alongside the paintings of René Richard and Rodolphe Duguay. In 1946 Bergeron had written the book *Art et Bolchevism*, where he denounced modern art as being as harmful as Communism. In his text Bergeron championed art that upheld the definition of beauty that reveals the Absolute and pays obedience to the immutable laws of Reason. He then proceeds to discuss those Canadian artists working within this tradition and, to no surprise, Fortin is one of their number. Fortin is then firmly positioned in the camp of those opposed to contemporary art and this reversal of identity is further revealed in the change from past attitudes in writings published by *L'Action catholique*, *Le Passe temps*, *Le Progrès du Golfe* from Rimouski, *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* etc.

The last section of this article deals with Fortin's "rediscovery" in the early 1960s. Among the factors that might explain this phenomenon are his recognition on the part of museums, the actions of private art collectors as well as the rise of a new nationalism in Quebec. In 1961 Pierre Bourgault, one of the leaders of the Separatist movement, wrote a startling article on Fortin in *La Presse*. He presents the artist as emblematic of the true Québécois and relates Fortin's work to the French-Canadian quest for identity. Bourgault also helped to create the myth that Fortin was an ignored or dismissed artist and then goes on to make him a symbolic figure of French-Canadian resistance. Ironically Fortin was conscripted into this Quebec nationalist battle at the same time that he was to receive major recognition from a Canadian museum through the traveling exhibition organized by the National Gallery of Canada and curated by Jean-René Ostiguy. The show received considerable attention in Quebec. Between April and July 1964, over twenty articles appeared in the English and French press. Even Claude Jasmin, known for his support of avant-garde contemporary art, wrote a laudatory piece on Fortin, inciting his readers to forget "the quarrels between figuration and non-figuration" in the name of "good painting." Thanks

to his return to favour, Fortin was now regarded as “an outstanding figure in the history of Quebec art.” His new status was also aided and abetted by René Buisson and Jean-Pierre Bonneville, two important collectors of Fortin’s paintings who also organized exhibitions around their own holdings. As well, Bonneville wrote numerous articles on the painter during the 1960s.

Fortin thus firmly entered into Canadian art history but the process was accompanied by the construction of the myth as an “artist maudit” - a victim of destiny and misunderstood by his contemporaries. Interestingly several articles published during the 1960s continued to support the invention that Fortin was too bohemian and that he was very much ignored. On the other hand, newspapers gave increasingly more space to Fortin’s illness as well as to the seizure of his works and his exploitation by Albert Archambault. This dramatic end to his life loomed large in the press and added another dimension to the Fortin myth. While all of this undoubtedly added to his popular success, regrettably it was a poor substitute for a deeper understanding of his career.

Translation: Janet Logan



DRAWING ON THE LAND

**The New World Travel Diaries and Watercolours
of Millicent Mary Chaplin, 1838-1842**

Jim BURANT

Penumbra Press, Ottawa, 2004

167p., illus., \$39.95

The interrelationship of image and text is a particularly dominant characteristic of early Canadian visual culture whose roots lie deep within European precedents. It is paradoxically a daunting sphere of study: at once as distant, vast and deep as the ocean between them, and yet as personal, intimate and luminous as the individuals whose work bridges these cultural worlds. The expressive word/image communications from the New World were motivated by, created by, and directed primarily to Europeans either as official reportage or informally as personal self-reflection in written journals or correspondence. In his 1625 *Essays* Francis Bacon encouraged travelers abroad to "let diaries, therefore, be brought into use." The coincidental advent of New World exploration and the invention of the printing press heralded an era of global communication in the form of the printed, illustrated book that inaugurated published travel literature. Most of the images were created by amateurs for whom drawing and painting was not a primary ambition. Amateur sketching and watercolour painting were practiced by members of the upper, educated classes and later came to be regarded as social accomplishments for men and women of the European bourgeoisie.

Works of art from “amateur” artists are very intimate, personal and almost always private, posing a different type of challenge to historians of Canadian art. Such works neither relate to questions of public patronage, nor take pride of place in a public exhibition arena; they remain confined to the personal sphere of the painter. Amateur artists are legion in Canadian art as attested to by the hundreds listed in J. Russell Harper’s *Early Painters and Engravers in Canada* (1970), and thousands of their works are stored in numerous public collections across the country. The amateur status of these works of art can be disconcerting. Underestimated, they are often too swiftly relegated to the fringes of our art historical discourse. To draw a thorough and accurate appreciation of the work of amateur artists, the many crucial but disparate personal, cultural, social, philosophical, political, military and scientific histories of the period must be interwoven to reveal the palpable texture of the work’s true character. In his study, Jim Burant focuses adroitly on the existing well-known watercolours and newly discovered diaries and watercolour album of amateur artist, Millicent Mary Chaplin, née Reeve (1790-1858), who lived and traveled through eastern British North America and the United States from 1838 to 1842. Burant’s contact with Reeve/Chaplin descendants further opened a direct pathway to previously ignored family and social histories, and provided him with most of the threads required to tell her story.

The most recent integrated study of the multicultural character of professional and amateur art in Quebec was undertaken in the extensive 1991 study by the Musée du Québec (now Musée nationale des beaux-arts du Québec) entitled *La Peinture au Québec, 1820-1850*. This ground-breaking work, although focusing only on visual culture in Quebec, presents and discusses many previously ignored and misunderstood amateur artists in a new, cohesive context. The summary of Millicent Chaplin’s life and work, carried on pages 218-19, constituted the small sum of our limited knowledge about her at the time. Burant’s fresh, new study presents Chaplin’s recently discovered diaries and new watercolour paintings in a much-welcomed reassessment of her artistic contributions within the broader spectrum of her life circumstances. His introduction exposes the many intellectual prejudices that continue to impede the accurate evaluation of Canada’s amateur artists: the lesser artistic quality of their watercolours, the indifference of disparate family descendants, the reprehensible destruction of watercolour albums by irresponsible dealers and covetous collectors, the misguided uses of such works by social and political historians and the difficulties of access to the work for research interpretation and appreciation. All of these factors clutter the topography of Canadian art history through which a new path must gradually be cleared.

Kingsford, Craig, Earl and Waterton have all compiled bibliographies of early published Canadian travel literature but these publications were intended for a universal audience, and so they remain a separate area of study. Much amateur art and writing in early Canada, especially by women such as Elizabeth Simcoe, Jane Ellice and Elizabeth Hale (whose correspondence was recently published by the Champlain Society) were rarely intended to be printed. Even today, their writing is too often considered apart from their painting. The interpretation of such works present unique problems; unraveling them demands broad expertise and the research methodology remains largely unformed. Burant's study is elegantly graced by the newly-discovered miniature portrait of Chaplin. It does more than simply introduce the artist to us; it allows us to make her acquaintance on a familiar level rarely achieved. By publishing her travel diaries along with the related watercolours from known and newly-found albums, Burant provides us with a more intelligible, holistic view of her North American experience in clearer contrast to her European "englishness." In addition, his extensive research into her family history uncovered Chaplin's possible social connections to Jane Austen: Millicent Mary's sister-in-law, Louisa Chaplin and Jane Austen's brother Edward both married into the Bridges family. Burant uses these family relationships to frame and illuminate Chaplin's childhood, youth, education, social life and amorous prospects. In turn they significantly mark the origins and motivations of her artistic education and practice, and of her future travel prospects.

Millicent Mary Reeve's marriage, on 21 October 1828 at the mature age of thirty-eight, to Lieutenant-Colonel Thomas Chaplin of the Coldstream Guards and MP for Stamford, elevated her social status. It provided her with the opportunity to meet influential people and to travel to British North America. Colonel Chaplin, accompanied by his wife Millicent, was posted to Quebec in the spring of 1838 as part of the reinforcements sent to halt the rebellion of 1837. During their five-year stay they also traveled through Upper Canada, going as far west as Niagara Falls, already a major world tourist attraction. Later they ventured to the Maritimes via New England, which was also becoming a more familiar "tourist" route.

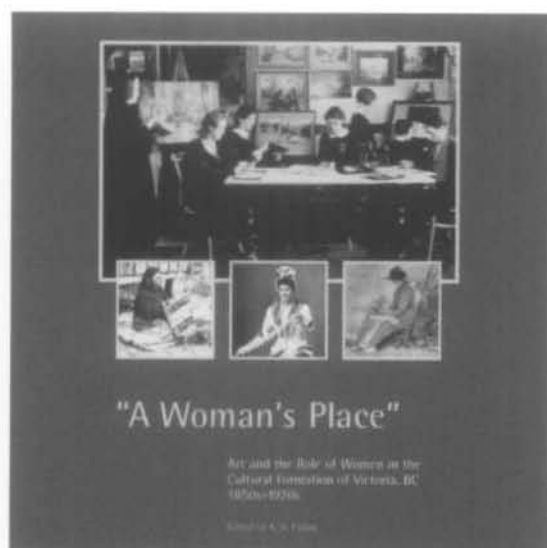
Burant lets Chaplin's diaries and watercolour sketches speak for themselves as much as possible, providing fifteen pages of rich endnotes, "to identify individuals, events or locations Mrs. Chaplin is describing, or to expand upon issues, provide context, or correct errors in fact." He also uses the diaries of some of her North American contemporaries to enrich his historical narrative. This strategy, in addition to Chaplin's own enthusiastic and avid engagement in her travels, produces a vivid world that challenges us to leave behind everything we know today. Her writings and drawings invite us to assume the persona of her confidant, and by unraveling their intricacies within a broad context, Burant allows us to more

readily perceive and more justly appreciate her character, personal relationships, and social standing. This strategy provides a true sense of the old world from which she emerged and of life in the New World into which she immersed herself.

In Chapter Four, Burant elucidates Chaplin's active relationships with the many other English amateur artists, such as Bainbrigge, Whitemore, Wright, Barnard, Hope-Wallace, Dartnell, Kirkland, Bayfield, Potter, and the others who constituted the small British watercolour sketching and printmaking community in Quebec. Like hers, their work was stimulated by their old-world perception of the picturesque landscape, but also motivated by the novelty of new-world garrison life and the unique multicultural Native and French-Canadian societies, in close proximity to that of the United States. The whole is framed by dramatic seasonal transformations, especially the intense grip of winter. In Chapter Six, Burant examines her close friendship with Fanny Bayfield, wife of the hydrographic surveyor Captain Henry Bayfield, and their shared interest in executing botanical illustrations of Canadian flowers. Each of the women collated their illustrations into near identical types of albums. Chaplin assembled two albums of very different character: the now disassembled *Chaplin Album of Views*, and the fortunately still intact *Fry Album of Botanical Illustrations*. An appendix describes these albums as objects and provides information about their history that necessarily also helps recover the shattered integrity of the *Chaplin Album*.

This study about a traveling artist lacks only a few good historical maps (England, British North America, United States) to help anchor the reader. Furthermore, the duplication of reproductions of some of Chaplin's paintings precludes access to more examples of her work. The material history appendix would also profit greatly from the judicious use of illustrations to convey the original album covers, inscriptions, folios showing typical page layouts of collated works and examples of a few diary pages. We must remember that existing publications of the writings of early Canadian women amateur artists are undeniably valuable. More often than not, however, their visual work is simply added to the text with no integrated appreciation of its creation or significance, relation to the written text, or its cumulative, expressive impact. Burant's carefully crafted study is unique as it presents both text and image as an expressive whole within a broad context. Not only does he offer a solid methodology for others to emulate, but throughout his enthusiastic study Burant identifies other salient areas of interest pertaining to amateur art that require further exploration and analysis. *Drawing on the Land* will surely encourage and stimulate new research endeavours in this rich and complex field of Canadian visual culture.

GILBERT L. GIGNAC
Independent Research Curator
Ottawa



"A WOMAN'S PLACE"

**Art and the Role of Women in the Cultural Formation
of Victoria, BC 1850s-1920s**

K.A. FINLAY (ed.)

University of Victoria: Maltwood Art Museum and Gallery, 2004
129p., illus., exhibition catalogue

Since the 1976 opening of the much discussed exhibition, *Women Artists 1550-1950*, in the Los Angeles County Museum of Art, and the publication and re-publication of Anne Sutherland Harris and Linda Nochlin's accompanying catalogue, numerous exhibitions have featured female artists. One of the most exciting of these was the Liverpool exhibition *Women's Works* (1988) organised by Jane Sellars. Sellars selected about seventy works of art by women artists from the permanent collections of the National Museums and Galleries on Merseyside – a conglomerate of a major public gallery, the Walker Art Gallery, and two private collections, the Lady Lever Art Gallery and Sudley Art Gallery. The result was a comprehensive analysis of about one hundred and fifty years of exhibiting and

collecting of women's art in one location. This kind of examination provides insightful material about a relatively cohesive body of work and, in addition, offers a relatively precise picture of what exactly was purchased and displayed during specific time periods. As Sellars contends, "although only 13 paintings by women were bought between 1877 and 1900, as a group they present an outstandingly good representation of the kind of art activity in which women were engaged at the time" (p.15).

Women's works are generally under-represented in large public collections and in exhibitions mounted in their space; and in the case of the Merseyside collection they account for 2.7% of their holdings. The production of women artists continues to circulate on the edges of art historical and museum literature and now forms one narrative concerning a number of under-represented or absent cultural groups. Moira Simpson, for example, in *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era* (1996), examines the challenges faced by traditional western museums and the growth of new museums established by diverse groups – such as Native Americans, African Americans and Aborigines, that have been ignored or marginalized by mainstream museums. In their recent collection of essays, *Singular Women: Writing the Artist* (2003), Kristen Frederickson and Sarah E. Webb highlight the large unanswerable question – how to write about women artists in a "theoretical climate of poststructuralist scepticism about individuality, originality and hierarchical privileging" (p.1).

A recent exhibition at the Maltwood Art Museum and Gallery in Victoria provides an outstanding example of how a thoughtful curator might provide a viewing experience and a written text that explores the cultural productions of women while, at the same time, situating the art practices within the complicated terrain of difference in the areas of ethnicity, race, and gender. With the assistance of a community arts program, Karen Finlay curated "*A Woman's Place: Art and the Role of Women in the Cultural Formation of Victoria, BC 1850s-1920s*," and edited the highly informative catalogue that accompanied the exhibition.¹ Like Jane Sellars's Liverpool project, the Victoria venture worked with collections already present in four historic sites in the city: Carr House, Craigflower Schoolhouse and Manor, Helmcken House, and Point Ellice House; but also examined other collections and archives throughout Vancouver Island. The goals of the project are clearly delineated: "to shed light" on women's art practices in one locale (p.1), to reject the art and craft hierarchy (p.7), and to designate the selected time frame as relevant and meaningful. These goals add to the value of the story presented in the catalogue as well as in a viewing of the exhibition. In her eloquent introduction, Finlay contends that, in the 1930s Canada "witnessed the first critical mass of professional women artists, which, in a sense, demarcates the end of our story. The research here has focused, instead, on the art-learning and art-making of earlier women who enjoyed few of the supports of an artistic career" (p.4).

The exhibition and the catalogue acknowledge the difficulties always present in research on the historically marginalized – especially the lack of archival documents to support the investigation of often anonymous objects. Finlay deftly negotiates her way through a brief but cogent discussion of the social construction of gender “that has amplified the role of men and limited the role of women,” and the conterminous problem of how to “recover ‘lost’ women artists without turning them into heroines (or eccentrics), that is, without losing sight of their intense negotiation with societal ‘norms’.” (p.5). This problem plagues feminist art historical writing, which is most frequently caught between the individualising of the genius artist so prevalent in modernism, and the “death of the author” mandate of postmodernism. Feminism owes much of its theoretical framework to postmodernism but functions uneasily within what remain masculinist trends in postmodernism. Rosemary Betterton has summarised the long-familiar debate: “At one extreme is the recognition that the traditional gendered notion of the artist in western cultural theory has to be deconstructed, taken apart. At the other, the need to retain a sense of identity, a place from which to speak or act as women, individually or collectively, in order to contest and to transform culturally given meanings.”²² This quotation describes part of the fraught arena in which the champions of women’s art endeavour to research and write. Another equally troubled and difficult area is that of inclusion – who precisely constitutes the unstable category “woman”? Once again, Finlay clearly names the problems and then proceeds to openly acknowledge the desires and the limitations of the Victoria project.

Victoria as a British city in a colonised area was itself, like “woman,” an “unstable category.” Part settler culture and part native, even those designations were erratic, inconsistent and changing. The settler culture included the expected British demographic but also included diasporic groups; by 1858 Victoria’s population included a substantial Jewish community, Black settlers from California, and Chinese immigrants. In addition, the Native population was composed of heterogeneous groups from the west coast area. However, while desire informs research projects, it cannot always obtain results and pragmatism must enter the endeavour at some point. Finlay discusses ethnicity and class, then acknowledges the limitations of her projects: “We managed to assemble a small selection of First Nations artefacts from the Victoria area, but we have been singularly unsuccessful in illuminating the artistic production of, for example, women of the early Chinese community” (p.6).

The exhibition successfully strikes a harmonious balance between the display of anonymous craft and the inclusion of the most famous of Victoria’s female artists, Emily Carr. It is cleverly orchestrated to include the expected pieces by Carr but to also display rarely-seen work that conflates the terms craftsperson, designer, artist (for example, her *Eagle Rug*) and work that addresses absence (for

example, her picture *Salish Woman Weaving*, 1909). And rather than highlighting Carr's contribution, the exhibition gives equal or greater space to, for example, British-born Eleanor Hill Fellows (1831-1926), whose drawing *Group of Indian Curiosities* (1867) elegantly documents "an array of First Nation artefacts, including several items of basketry" (p.41-2). British-born Sarah Lindley Crease (1826-1922) also plays a significant role in the exhibition and in the catalogue. Crease "grew up in a very cultured milieu" (p.43), studied art, and most fortunately has a well-documented archive. An engraving after one of her watercolours of Yates Street was published in a nineteenth-century travel book as well as in the *Illustrated London News*, thereby attesting to the dissemination of her art beyond Vancouver Island.

As might be expected in any discussion of Victoria during this period, Hannah Maynard's photography also plays a major role. Although her work has been published elsewhere, this study of Maynard is one of the most thorough available to readers and promises to encourage more research on this unusual and prolific artist. A number of her photographs are included in the exhibition and in the catalogue, and these document certain problems and issues that link to the broader concerns of the project itself. For example, the reproduction of *Chan Sui in Native Chinese Costume*, c.1900, provides an opportunity to examine Chinese participation in the area; *Mrs. Carlo [Petronilla] Bossi*, c.1890, presents evidence about women's art practice by showing a late-nineteenth century Italian immigrant standing before her painting easel. *Mrs. Dennis Reginald Harris, née Martha Douglas*, c.1880, captures an English settler participating in the dressing-up so popular at the time in Britain and in English-speaking colonies: "fêtes and theatricals involving historic pageantry were common forms of entertainment" (p.94). Martha Harris is dressed as a lace maker and she is holding a length of handmade lace. The photograph can be directly linked to the late-nineteenth century British revival of cottage crafts and also offers an opportunity to discuss lace making in Victoria which, inspired by Harris, was taught at a lace club in Victoria.

Lace, embroidery, hooked rugs, and pottery were all objects displayed at the Island Arts and Crafts Club (later the Island Arts and Crafts Society) that began in 1909 and which modelled itself upon London's Arts and Crafts Exhibition Society formed in 1888. Although arts and crafts in Victoria reflected its British progenitor in many instances, it differed in the attention paid to native artefacts and replications of those artefacts. Emily Carr, for example, displayed "three hooked rugs with First Nations motifs at the annual Island Arts and Crafts Society exhibition" in 1916 (p.111). Finley skilfully organised the catalogue material to address the issues around Carr's appropriation of native imagery while at the same time, she introduced the relationship between art made by First Nations women and tourism. Although Carr advanced the concept of reproducing native art as a way of keeping "Indian designs" alive, Finlay argues that "First Nations women

had been keeping many of these designs alive in their own handicrafts for some time" (p.111). Vancouver Island native women "had traditionally taken an active role in the production and sale of innovative handicrafts to non-Native residents and tourists" (p.111). These works are more difficult to find and, when located, the artist is often unknown, a fact exemplified by the inclusion of Coast Salish baskets in the exhibition. However, a basket made by Salish artist Ellen Roberts (née Ka-hale-ee) suggests that more research might be done in this area.

Two European-trained painters might act as bookends for this exhibition, framing the strengths of the display and suggesting future directions: Margaret Catherine Maclure and Sophia Theresa "Sophie" Pemberton. Margaret Maclure was a founding member of the Island Arts and Crafts Society and is best-remembered for her "ethnographical" portraits of First Nations people. *Two Native Women and a Child* (dated only "19?") is a typically generic representation of "three generations of First Nations women: a grandmother sits wrapped in a blanket smoking a pipe, while a younger woman knits what looks like a 'Cowichan Indian Sweater,' and a child watches" (p.106-7). The picture details the practice of knitting for tourists, giving viewers a glimpse of First Nations' craft making and offering a view of women's lives. Sophie Pemberton, on the other hand, produced highly accomplished visions of Victoria's elite and Victorian womanhood; she had trained in England and France and her paintings appeared regularly in international exhibitions. Both women were part of the settler culture and the story of women artists of Vancouver Island resides between them. Finlay presents a superb picture of the life and work of women in a specific location during a specific time and the result is a "must read" for anyone interested in women's history and art history. The exhibition catalogue, which is outstandingly well-researched, should also provide a springboard for further scholarship. Finally, it provides a glimpse into Canadian art history that will be of interest beyond Canada's borders. It is, in a much broader sense, an examination of variations and differences within settler culture that will resonate meaningfully in this era of transnationalism and globalization, where studies of the local provide evocative discussions that are "unfixed, contested and multiple."³ *"A Woman's Place"* raises questions, stimulates debate and challenges scholars to pick up where Finlay has left off – to learn more about women's art production in Canada. It remains an experience that leaves one wanting more.

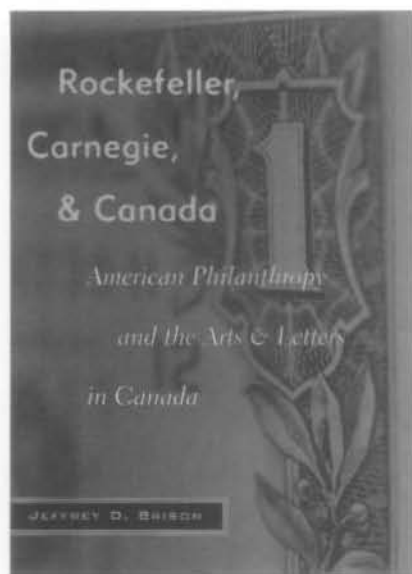
JANICE HELLAND
Department of Art History
Queen's University

Notes

1 Finlay edited and curated "*A Woman's Place*" with editorial assistance from Tusa Shea; catalogue entries were written by Finlay, Adrienne Munro and Tusa Shea with contributions by Sherry Cournoyer, Kate Daley, Jane Gates, Jennifer Iredale, Tina Lowery, Olivia Thornburn, and Julia Tugwell. The putting together of the exhibition and the catalogue represents a collaborative project between Finlay and her graduate and undergraduate students.

2 Rosemary BETTERTON, *Intimate Distance: Women, Artists and the Body* (London: Routledge, 1996), 164.

3 Doreen MASSEY, *Space, Place, and Gender* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 5. For further discussion, see also, Rosi BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 1994); Chandra TALPADE MOHANTY, "Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience," in *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, ed. Michèle Barrett and Anne Phillips (Cambridge: Polity Press, 1992), 74-92; or Caren KAPLAN, "Resisting Autobiography: Outlaw Genres and Transnational Feminist Subjects," in *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, ed. Sidonie Smith and Julia Watson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 115-38.



ROCKEFELLER, CARNEGIE, & CANADA
American Philanthropy and the Arts & Letters in Canada

Jeffrey D. BRISON

Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2005

281p., \$75.00

In the wake of the 1995 Quebec Referendum, Canadian culture continues to be positioned in relation to a perceived imperialism based in the United States, particularly by those interested in defending and defining a uniquely Canadian identity. In 2004, vice-president of Radio-Canada, Sylvain Lafrance, commented that when the CBC/Radio Canada was founded in 1936, this "was in keeping with a necessary shift toward cultural protectionism. In view of the proximity of the United States, a powerful country with whom we share one of the longest borders in the world, Canadians felt the need to create a strong radio broadcasting industry capable of describing and defending the distinct character of our country."¹ Foreshadowing a much-publicized labour dispute by CBC/Radio-Canada

employees in which the very notion of a broadcasting company's ability to describe and defend any sense of universal nationality was called into question, Lafrance's words also point to larger debates surrounding a complex dichotomy that Jeffrey Brison describes as "American wealth and Canadian culture." Cultural historians often situate such debates in relation to what many have termed the "Crisis of Canada;" this terrain involves unraveling the complex myths and symbols that once defined the Canadian nation state. It is now well established that the concept of a bi-national, multicultural, liberal, egalitarian Canada has dissipated.²

In this context, the program of what Benedict Anderson terms "official nationalism" has failed in Canada. The constitutional crisis engendered a need to define Canadian identity and to mythologize national histories but this ideological battle was lost with the 1995 Referendum.³ Historian Ian McKay suggests that Northern North-America is consequently in an age that is "after Canada."⁴ He argues that the concept of Canada was an historical moment that "underwent a significant if partial popular revolution in the 1940s, characterized *inter alia* by the invention of Canadian citizenship, and it is from the middle decades of the twentieth century that most of what we now take for granted about 'Canada' – its bilingualism, its flag, its democracy, its limited social egalitarianism – was constructed."⁵ In other words, Canada, as it developed between 1945 and 1995, no longer exists. Ideologically, Quebec separated from Canada in 1995 and, despite the assumption that the two nations are given facts, any national history is in a state of flux. Today's struggle for survival as "Canadians" – whether it is in the wake of Wal-marts or through the halfhearted preservation of a national radio and television broadcasting company – is in a necessary state of constant evolution.⁶

It is within this contemporary context that *Rockefeller, Carnegie & Canada* finds its particular potency. Brison analyses Canada's culture wars with the United States by tracing the evolution of Canada's "official" cultural nationalism back to the age of large-scale American philanthropy. He argues that both the Rockefeller Foundation and the Carnegie Corporation have long had their hands in the proverbial pot of Canadian culture and scholarship. Far from suggesting that these American foundations duped the Canadian cultural elite into developing and branding a particular notion of national culture in Canada, Brison suggests that both Rockefeller and Carnegie bureaucrats targeted projects that were already a natural fit within a predetermined hegemony based on class, race and gender. Indeed, in the decades before the founding of the Canada Council (1930s – 1950s), prominent Canadian scholars in the humanities and the social sciences had little opportunity to finance and publish their research with the exception of the lucky few who benefited from the support of these American "philanthropoids." Moreover, as Brison suggests, while Canada was

attempting to free itself from “imperial entanglements” with Britain, it was simultaneously being integrated into a larger North American political and cultural economy (p.5). Although the Massey Commission had contemporary nationalist associations as a defender of Canadian culture with the purpose of solidifying national borders against the infiltrations of the U.S., as Brison notes, the commission “was itself emblematic of the depth of involvement of American philanthropy in Canadian culture” (p.7).

Brison’s navigation of what is conventionally understood as an absolutist American cultural imperialism might explain the sense of exhaustion and political powerlessness currently expressed by Canadian patriots. It would seem that, based on Brison’s argument, such debates are hardly new. In his compelling analysis Brison discusses institutions that benefited from American philanthropy such as the National Gallery of Canada, the Art Gallery of Ontario, the CBC/Radio-Canada, the Canada Council, the National Film Board, the Canadian Social Science Research Council and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, not to mention various established Canadian universities in Toronto, Montreal, Kingston, Halifax, Winnipeg, Saskatchewan, Calgary, and Vancouver. Yet it would be a mistake to dismiss these institutions as distinct spheres of Canadian cultural and intellectual development or as pawns in a larger American imperialist scheme; as Brison contends, they are the product of a “a mixed economy of culture and, specifically, of partnerships between the American foundations and a Canadian cultural elite” (p.8). That is, Canadian cultural and intellectual institutions are neither doomed to the history-less landscape of postmodernity nor will they be ultimately lost in an ever-expanding climate of globalized cultural economies. What Brison persuasively shows us is that these institutional and ideological categories – conventionally understood along national boundaries – intersect, engage and inform each other in manifold and mutating ways.

Any cultural, political, or economic actions that derive from a national base can be scrutinized in a number of ways. On the one hand, nationally mandated Canadian institutions such as the CBC/Radio-Canada or the National Gallery of Canada are accused of being rendered ineffective in the wake of American cultural influence and control. However, these same institutions are touted as the only hope for, or saviour of, an authentically Canadian national culture. It could also be argued that these institutions are incapable of sustaining any sense of “Canadianness” in a nation that has been ideologically collapsed for over a decade. What Brison demonstrates is that any one of these lines of argument has deep roots in Rockefeller and Carnegie’s benefaction. These two trusts, he suggests, “were instrumental in the transition between two eras and two systems of cultural patronage,” from a private-style patronage that was unable to meet the needs of a modern nation in the 1920s, to the large-scale intra-national

cultural support that combined private patronage with federal and provincial monies (p.11). Canadian cultural producers seeking to organize and rationalize areas of expertise and to become established “cultural authorities” looked south to their American neighbours for both financial and ideological support (p.11).

The central paradox presented in this book, as Brison points out in his epilogue, is that “for anyone who considers the effects of reliance on the private sector for support of culture, the best indication of what lies ahead exists in the records of ‘private’ American philanthropic foundations in the process of creating what became an official ‘public’ culture in Canada in the 1930s, 1940s, and 1950s” (p.205-06). The system that emerged was unique to Canada and perhaps, as Lafrance suggests, this explains the desire of the sponsored institutions to remain uniquely “Canadian” even in 2006. While it might have been a more magnificent tale if Brison had told the story of Canadian resistance and opposition to American influence and cultural authority, such a project would not begin to unravel, question, and cut across the simplistic notions of American-Canadian difference, and of “public” and “private” spheres of influence as this book so skillfully achieves. It is a fascinating read that effectively navigates the questions and concerns of the current generation of cultural scholars about the Canadian nation-state, its ideological, cultural, economic, or political borders, and the transitory nature of its various manifestations.

ERIN MORTON

PhD Candidate, Art History

Queen’s University

Notes

1 Sylvain LAFRANCE, “The Role of the Media in the Dynamics of Cultural Diversity,” *CBC/Radio-Canada*, <<http://www.cbc.radio-canada.ca/speeches/20041025.shtml>> (28 March 2006).

2 Ian MCKAY, “After Canada: On Amnesia and Apocalypse in the Contemporary Crisis,” *Acadiensis* 28.1 (1998): 76-97.

3 Ibid., 86.

4 Ibid., 87.

5 Ibid., 81.

6 Ibid., 87.



POINT & SHOOT
Performance et photographie

Sous la direction de France CHOINIÈRE et
Michèle THÉRIAULT, préface de Chantal Pontbriand,
textes de Doyon/Demers, Karen Henry, Diana Nemiroff,
Jan Peacock, Rebecca Schneider
Montréal, Les éditions Dazibao, 2005
128p., illus., 14,00\$

La collection *Les essais* des éditions Dazibao propose depuis 1996 des ouvrages traitant des récents développements de la photographie. Septième titre de la collection, *Point & Shoot* propose une brillante réflexion explorant les entremêlements entre la performance et la photographie. Différentes dimensions des rapports établis entre ces deux disciplines traversent les articles de ce recueil et donnent à l'ensemble des textes une réflexion lucide sur la pratique de l'art contemporain.

Commissaires de l'exposition *Point & Shoot*, France Choinière et Michèle Thériault introduisent l'ouvrage collectif du même titre, qui se présente comme le prolongement de cet événement qui a pris place à la Galerie Dazibao au printemps 2004. Toutefois, plutôt que de documenter étroitement l'exposition, les six essais du livre posent diverses avenues pour penser les liens et les glissements entre les deux disciplines. Si la grande majorité des textes portant sur le sujet s'attachent manifestement à opposer la fonction documentaire de la photographie au statut éphémère de la performance, *Point & Shoot* échappe délibérément à cette logique et ancre une étude dépassant cette position. Les emmêlements entre la performance et la photographie sont ici appréhendés par des artistes et des chercheurs issus de différents champs disciplinaires, ce qui a pour effet d'offrir un large éventail d'axes de réflexions et de soulever des problématiques de divers ordres, notamment quant à l'authenticité et à la nature des images photographiques. Les six auteurs réussissent à entraîner le lecteur à s'interroger puis à remettre en cause certains principes ontologiques établis dans la pensée moderniste, mais qui n'ont plus cours aujourd'hui. L'ouvrage est bien illustré : reproductions noir et blanc et reproductions couleurs pour la présentation d'œuvres de l'exposition. De plus, en annexe, on retrouve de courtes notices biographiques des auteurs et des artistes ayant fait partie de l'exposition.

Chantal Pontbriand introduit la préface du livre en évoquant les portraits photographiques de Félix Nadar pris vers le milieu du XIX^e siècle pour s'arrêter sur cette confrontation, qui est toujours tangible dans l'art plus actuel, de la photographie et de la performance. La confrontation évoquée par Pontbriand se situe dans une relation temporelle, là où l'artiste élabore une mise en scène préalable à l'acte photographique en soi, mais aussi là où il y a «circulation de regards qui se déroulent entre le corps photographié, le corps de celui qui photographie et enfin, de celui qui regarde l'image» (p.30). Pontbriand nous présente trois exemples tirés de la pratique contemporaine (Jeff Wall, Geneviève Cadieux et Max Dean) où l'acte photographique se «performe» de différentes façons, mais où le jeu des regards reste toujours présent.

Dans son essai «Performance devant l'objectif Montréal et Toronto dans les années 1970 et 1980», Diana Nemiroff passe en revue quelques œuvres d'artistes canadiens clés alliant la performance à des enregistrements photographique et vidéo. Il s'agit certes de la contribution la plus stimulante. L'auteure évoque d'abord quelques discours élaborés autour de la performance au cours des années 1970. Elle s'arrête notamment sur l'opposition établie entre la performance différée et en direct. Nemiroff s'intéresse alors aux fonctions jouées par la caméra dans l'acte performatif. D'abord, l'auteure nous montre que la caméra participe au dévoilement de l'identité dans les vidéos de

Lisa Steele et de Colin Campbell, oeuvres jouant sur la question de l'autoreprésentation. Ensuite, elle montre la confrontation entre l'artiste et le public dans les œuvres où le spectateur est appelé à converser (Suzy Lake) et à participer de manière active (Max Dean). La caméra serait aussi appelée à parodier le rôle des formules médiatiques dans le travail de General Idea et de David Buchan. Enfin, en analysant les œuvres de Sorel Cohen, Rober Racine et David Tomas, Nemiroff démontre le potentiel allégorique de la photographie.

En cadrant et caractérisant deux facettes de l'histoire de la performance, Karen Henry, dans son essai «La photographie comme performance», aborde des œuvres qui illustrent de quelle façon la performance, la photographie et la théâtralité entrent en relation. Vers la fin des années 1960, nous montre l'auteure avec les exemples de Kaprow et Jeff Wall, l'image photographique fait partie du scénario et l'activité photographique est conçue comme performative, puisque l'image se présente comme le prolongement du corps qui expérimente l'œuvre dans le temps réel, et plus particulièrement, comme le prolongement de la vision. Enfin, Henry constate, par l'exemple de Judy Radul, que, vers la fin des années 1990, la médiatisation est privilégiée au détriment de l'authenticité de la performance.

Les artistes Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers se penchent sur ce qu'ils nomment le «coefficient de réalité» de l'image photographique. Bien que la photographie soit comprise comme un enregistrement documentaire, grâce à cette impression de réalité qui s'en dégage et cette imparable croyance que l'on porte aux documents photographiques, il n'en reste pas moins qu'elle possède aussi un caractère subjectif, notamment lorsqu'elle s'immisce à l'intérieur d'un contexte de diffusion particulier. Partant de ce constat, les auteurs élaborent une intéressante comparaison entre certaines œuvres des années 1960-70 et d'autres des années 1990-2000. Dans un premier temps, les auteurs nous présentent à titre d'exemples le bien connu *Saut dans le vide* d'Yves Klein paru à la une de ce *Journal d'un seul jour*, puis le *Museum of Mott Art* de Les Levine (elle offrait des services de renseignements et de consultation pour ses collègues artistes) et enfin l'entreprise de Iain et Ingrid Baxter, le N.E. Thing Co. (société de consultants spécialisés dans le «n'importe quoi»). Suit une présentation de trois œuvres web : les auteurs s'intéressent ici aux projets artistiques s'appropriant des types d'interfaces conçus par des entreprises commerciales (des catalogues de vente, par exemple). En insérant des informations fictionnelles et inhabituelles à côté de photographies établissant une impression de vérité, ces œuvres virtuelles se situent dans un esprit critique sur le monde de la consommation.

Finalement, dans un texte relevant de la réflexion personnelle, l'artiste Jan Peacock s'intéresse à la notion de temporalité en réfléchissant sur la perte

inévitables du moment présent. L'auteure réunit trois projets (sa propre œuvre *Midnight Reader*, *One Year of Mourning* de Paula Levine et *The Dark Horses* de Alison Rossiter), elle les commente brièvement et émet certaines remarques en soulignant que l'enregistrement d'une certaine durée peut se faire dans un instant. Le témoignage de l'auteure articule une réflexion liant l'inscription du temps, la présence de l'artiste et le phénomène de la mort.

Que ce soit à travers le travail de précurseurs ou de jeunes artistes contemporains, il semble que les délimitations sont parfois brouillées au point qu'il devient impossible de faire la différence entre ce qui relève de la performance ou de la photographie. C'est ce que les auteurs qui ont contribué à ce recueil nous démontrent de manière assez convaincante : l'effacement des frontières disciplinaires. En laissant de côté la simple opposition direct/différé et en laissant entrer l'acte photographique dans l'espace de la théâtralité, le recueil semble avoir rempli son mandat, qui était d'abord et avant tout de réfléchir au-delà de la fonction documentaire de l'image enregistrée face à des pratiques éphémères. Si la majorité des auteurs qui ont contribué à ce recueil tendent à marquer la fragmentation du continuum temporel, peu se sont tournés vers la dimension spatiale qui reste inévitablement rattachée à l'acte, car non seulement la caméra photographique fige l'action dans le temps, mais elle cadre aussi l'événement en indiquant une direction en particulier. Puisque l'acte performatif se déroule non seulement à un moment mais aussi dans un lieu précis, la coupure imposée par la fixité de l'image photographique ne saurait écarter toutes questions relatives à la notion d'espace. Voici une tâche qui reste à accomplir : voir comment l'acte et l'image photographique composent avec la performance de l'artiste dans la dimension spatio-temporelle.

MARIE-PIERRE BOUCHER

Candidate au doctorat, Histoire de l'art
Université Concordia

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

The Journal of Canadian Art History/Annaes d'histoire de l'art canadien provides an opportunity for the publication of scholarly writings in the field of Canadian art, architecture and the decorative arts. The studies are confined within an art historical framework from all periods of Canadian art.

* All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively. A separate list of illustrations and photocopies of the works should accompany the article. The illustrations are to be identified in the text and on the list of illustrations by figure numbers.

* Upon acceptance of the submission by *The Journal/Annales*, the authors will supply a computer disk or email the text as an attachment. Original photographs are to be submitted at this time. The length of the article and number of photographs are not limited but should be appropriate to the topic.

* The form of endnotes and bibliographies should follow the current edition of *The Chicago Manual of Style*. Indicate by italics, titles of art works and exhibitions.

* Sign the manuscript with your full name, title and name of the institution with which you are associated (when applicable).

* Permission to reproduce photographs, personal letters, etc., must be obtained by the author prior to submission.

* Photographs submitted should be 8" x 10" glossy prints in black and white only and clearly identified on the back. Photographs will be returned. Please indicate source of illustration, photographer's name and residential area.

* A summary of approximately 1000 words must accompany each article. The editors will assume responsibility for translating the summary into French.

* The editors usually make changes to the manuscripts; revisions will be submitted to the author prior to publication. The accepted original text will not be returned.

* Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.

INSTRUCTIONS AUX AUTEURS

The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien offrent l'occasion de publier des articles savants sur l'art, l'architecture et les arts décoratifs au Canada. Les études sont limitées à un cadre historique couvrant toutes les périodes de l'art canadien.

* Tous les manuscrits doivent être tapés en double interligne au recto seulement et paginés à la suite. Une liste séparée des illustrations numérotées avec les photocopies des oeuvres doivent être accompagné l'article. Les illustrations devrait être identifiée par des numéros de figures.

* Si l'article est accepté par *The Journal/Annales*, l'auteur devra fournir le texte sur disquette ou l'envoyer par courriel en fichier attaché, en même temps que les photos originales. Il n'y a pas de contraintes concernant la longueur de l'article ou la quantité de photo, mais elles doivent se rapporter au sujet.

* Les notes et références bibliographiques doivent être conformes à l'édition courante de *Ramat de la typographie* par Aurel Ramat.

* Signer le manuscrit de votre nom complet, en indiquant votre titre et le nom de l'établissement auquel vous êtes associé (le cas échéant).

* Obtenir l'autorisation de reproduire les photos, les lettres personnelles, etc., avant de soumettre l'article.

* Les photos doivent être imprimées en noir et blanc seulement, sur papier glacé de format 8" x 10". Les photos seront retournées. Indiquer la source de l'illustration, le nom du photographe, et son lieu de résidence.

* Chaque article doit être accompagné d'un résumé d'environ 1 000 mots. Si le texte est accepté pour publication, les éditeurs se chargeront de la traduction du résumé en français.

* Les éditeurs apportent généralement des modifications aux articles soumis; les textes révisés sont soumis à l'approbation des auteurs avant publication. Si le manuscrit est publié, l'original ne sera pas retourné.

* Joindre aux textes non sollicités l'affranchissement suffisant pour le retour. Les éditeurs ne sont pas responsables des documents perdus ou endommagés.