

PEINTURE ET LUTTES SOCIALES: *TALKING UNION* DE FREDERICK B. TAYLOR

En 1971, Frederick B. Taylor¹ a fait don au Musée des Beaux-Arts de Montréal d'un groupe de ses oeuvres comprenant des tableaux, des dessins et des gravures. Le tableau *Talking Union* (fig. 1)² faisait partie de cette importante donation, de même qu'une série de sept dessins préparatoires.

Le tableau, très simple, représente un groupe de cinq personnes autour d'une table de taverne. Un personnage, face au spectateur, adresse la parole à ses compagnons et semble tirer ses arguments d'un journal ouvert devant lui. À l'arrière plan, en haut, le barman parle par-dessus le comptoir avec un garçon; deux autres clients se trouvent assis à une deuxième table. Le comptoir qui court de gauche à droite, souligne la profondeur de l'espace. Le programme de la toile, selon le propos même de son auteur, prévoyait la représentation de:

four Canadian seamen (they were, in fact, all Canadians) meeting with a C.S.U.³ organizer in a tavern on the waterfront of Montreal in 1950, a social fact, little known, a worthwhile pursuit expressive of my faith in the desirability and power of trade union organization providing that power is not abused: working men consciously acting to protect and improve their working and living conditions⁴.

Pour trouver des modèles parmi les membres de l'Union des marins canadiens et l'Union des pêcheurs canadiens, Frederick Taylor s'adressa à deux de ses amis qui militaient au sein de ce syndicat: Dan Daniels et Harry Gulkin. Dan Daniels posa pour le personnage de l'organisateur syndical. En réalité il joue son propre rôle, pour ainsi dire, car il fut directeur de *Searchlight*, l'organe du syndicat, de 1947 à 1950⁵. Taylor avait réalisé de lui, en cette même année de 1950, un *Portrait of a writer* (fig. 2) présentement en la possession de l'écrivain. L'idée pour *Talking Union* a vraisemblablement jailli de la conversation entre Dan Daniels et le peintre, lors de l'une des séances de pose pour le portrait⁶. Les deux dessins préparatoires du Musée de Montréal pour le personnage de l'organisateur dans *Talking Union* (figs 3 et 4) se rapprochent visiblement

du "portrait d'un écrivain". Le deuxième dessin (fig. 4) est déjà une étude très finie que l'artiste utilisera telle quelle dans la peinture. Le journal que l'orateur a devant lui est, bien entendu, un exemplaire de *Searchlight*. Le personnage à l'extrême gauche est Sol Geller, un marin de Vancouver. L'esquisse rapide du Musée des Beaux-Arts que Taylor en a réalisé (fig. 5) n'a pas subi des changements importants lors de sa transposition sur la toile. Le marin noir aux yeux baissés sur le journal, à droite de l'orateur, était un ex-boxeur, Al Ford, militant syndicaliste. De lui, le Musée possède une étude très proche du tableau (fig. 6). La dernière étude individuelle représente Robert Hennings (fig. 7), un militant syndicaliste également, aujourd'hui décédé. Le dessin, sera repris intégralement dans le tableau. Harry Gulkin, le deuxième ami syndicaliste de l'artiste, posa pour le personnage qui tourne le dos au spectateur⁷. Taylor a réalisé toutes ces esquisses séparément. Il n'a jamais assisté à une réunion du syndicat et n'a jamais vu non plus tous ses modèles ensemble.

Frederick Taylor avoue avoir rencontré des difficultés en ce qui concerne la composition et ne semble même pas très satisfait du résultat: "I found the subject hard to compose and do not feel that I succeeded in solving the design problem really well⁸". À un certain moment, le peintre avait envisagé de placer la réunion dans un intérieur de maison. Ce décor lui aurait permis de suspendre une lampe au centre de sorte à obtenir un éclairage expressionniste. Un autre dessin, étude d'ensemble (fig. 8), est en rapport avec cette étape de l'élaboration du projet. Tous les personnages s'y trouvent déjà, à l'exception de celui de droite, habillé d'une veste, qui ne semble pas encore être Robert Hennings. En outre, l'artiste avait pensé d'inclure un sixième personnage, à droite, tel qu'on le voit dans notre dernier dessin (fig. 9). Ce personnage fut cependant exclu de la version finale. Les notations arithmétiques sur les bords du dessin ont eu pour fonction d'adapter la composition à un rapport de 4/5, format de l'une des dimensions standard utilisées fréquemment par l'artiste. Ce décor d'intérieur, néanmoins, n'a pas paru approprié au projet de Frederick Taylor. Après plusieurs visites dans différentes tavernes du port de Montréal, Frederick Taylor retiendra celle de Joe Beef (fig. 10), fréquentée depuis des décennies par plusieurs générations de marins. Il étudiera les lieux sur place au moyen de différents croquis et finalement il y placera sa "réunion".

Ce qui a poussé l'artiste à peindre ce tableau ce fut sa:

social consciousness and sympathy with the trade union movement in general and the Canadian Seamen's in particular. I knew several members and met a number of others and officers of the C.S.U. and I had heard and read much about its history and struggles⁹.

Pour que la signification totale de *Talking Union* fasse surface, il faudra en effet confronter le tableau avec "l'histoire et les luttes" du C.S.U.

La *Canadian Seamen's Union* (C.S.U.) fondée en 1936, était affiliée au *Trades and Labour Congress* (T.L.C.) À partir des dernières années de la deuxième guerre mondiale l'histoire de ce syndicat sera particulièrement marquée par une série de conflits et de crises provoqués par des tentatives répétées d'ingérence et de prise en main par les grandes centrales syndicales américaines. En 1948, suite à une de ces crises, les membres du syndicat votent à 93% pour une grève dans la région des Grands Lacs. On accusa les grévistes d'être manipulés par le Parti Communiste:

During the strike, the shipping companies let loose violence on the C.S.U. Strike-breakers and gangsters were hired and armed with shot guns. At one ship, the S.S. Glenelg, live steam was turned on the strikers. More serious than the shipowners' violence was the SIU's role¹⁰. Such was the opposition of the trade unionists to this organization, that normally its entry into the situation would have been impossible. But its way was paved by the Roadmen, full-time Canadian vice-presidents of international unions. When the T.L.C. called a mass trade union conference at Ottawa in support of the C.S.U., many Roadmen opposed the conference and set up a *picket line* at the entrance to the hall, to scrutinize delegates as they came in. Later, the Roadmen told the press that this conference — with delegates carrying credentials from trade union locals grouping half a million members — was composed of 98% communists and 2% fellow travellers¹¹.

Ces événements conduiront la T.L.C. à la convocation d'un congrès qui aura lieu à Victoria en septembre 1948. Malgré les manoeuvres des représentants des centrales américaines, le résultat du vote final pro-

clama l'éclatante victoire des tenants d'un syndicalisme nationaliste. Plus tard un célèbre mot d'ordre apparaîtra, *Coopération, oui. Domination, non*¹². Cependant les tensions internationales deviendront extrêmement vives dans cet immédiat après-guerre. Après une trop brève période d'apparente bonne-entente, les deux blocs rivaux, l'Est et l'Ouest, arriveront vite à des oppositions irréductibles. Ce partage entre les deux camps aura des répercussions immédiates dans la vie syndicale canadienne. À ce propos la grève du C.S.U. de 1949 marque un tournant décisif dans l'histoire du syndicat:

On March 31, 1949, 6,500 C.S.U. members went on strike. The employers and various agencies of government took strong measures. By May 1949, 400 seamen had been arrested at ports in Britain, the West Indies, and elsewhere. Late in April, *strong arm men* — sometimes termed *goons* — were armed in Montreal, armed with sawed-off shotguns and dispatched to Halifax aboard a special Canadian National Railways train. There they obtained additional protection from 200 Royal Canadian Mounted Police and armed Canadian National Steamships police. Emboldened by their arms and what seemed to be the support of the government, this band broke through the C.S.U. picket lines, boarded a vessel of the Canadian National Steamship Lines, and from the deck they fired at pickets on the dock. Eight seamen were shot¹³.

Un nombre impressionnant de travailleurs portuaires manifestèrent dans différents pays leur solidarité avec leurs camarades canadiens. En mai 1949, plusieurs cargaisons canadiennes furent immobilisées dans des ports de l'Angleterre, de l'Europe Occidentale, de l'Amérique Latine, d'Afrique et de Nouvelle-Zélande¹⁴. Une grève de 74 jours menée par 50,000 débardeurs anglais fut provoquée par un incident avec un bateau canadien dont l'équipage était composé de briseurs de grève. Au Canada, selon l'opinion de Charles Lipton, la grève était devenue un "test décisif entre le capital et le travail"¹⁵. Bientôt des pressions internationales furent exercées sur les dirigeants de la T.L.C. et, le 3 juillet, son Conseil exécutif, dans un volte-face qui en dit long sur l'importance de ces pressions, suspendit le C.S.U. L'un des arguments alors invoqués fut celui d'une "world communist conspiracy"¹⁶.

Un congrès de la Centrale fut convoqué pour septembre, à Calgary. Une des motions adoptées stipulait: "no known communist shall be permitted to hold office in the T.L.C., provincial federations and central bodies, nor be permitted to sit on any committee of the convention¹⁷". Cet incident clôt un chapitre de l'histoire du syndicalisme canadien et annonce, par ailleurs, la période suivante de "chasse aux sorcières" généralisée.

Talking Union fut conçu et réalisé à la suite de ces événements. Le sens de la toile devient maintenant clair: malgré les persécutions, malgré les gangsters locaux ou "made in U.S.A.", malgré les interdictions "légalisées" et les sévices de tout ordre, des syndicalistes, des organisateurs et des hommes de la base, "parlent de syndicat" dans une taverne du port de Montréal, ils ne désarment pas; "des travailleurs conscients s'organisent pour protéger et améliorer leurs conditions de travail et de vie¹⁸". Quelques années auparavant Frederick Taylor avait écrit: "The people need art, many instinctively sense that they need it. My pictures inform the public, and they inform the workers, and they increase mutual understanding and respect¹⁹". L'artiste énonce le principe selon lequel l'art peut, et en certaines occasions doit, avoir une portée sociale immédiate; l'art doit s'impliquer en outre dans le monde du travail. Frederick Taylor en partant d'un ensemble de faits historiques bien précis, incite un groupe social à la résistance.

Derrière, cependant, ces significations datées, le tableau de Frederick Taylor met en scène des gestes et des attitudes dont une archétypologie de l'imaginaire nous révèle la constance anthropologique. La parole que le syndicaliste adresse à ses compagnons est censée apporter une vérité, amorcer un processus de salut, fut-il d'ordre matériel, social ou politique. Dans l'Évangile de Saint-Jean, le Verbe, assimilé à Dieu, est la Vie elle-même, "la lumière [qui] luit dans les Ténèbres"; le Verbe se transformera d'ailleurs en chair pour le salut de l'Humanité toute entière. Cependant, comme le remarque Gilbert Durand, "l'isomorphisme de la parole et de la lumière est bien plus primitif et universel que le platonisme johannique²⁰". Effectivement, "la parole, comme la lumière, est hypostase symbolique de la Toute Puissance²¹". Selon Diodore de Sicile, "c'est par l'éloquence que l'hellène (le civilisé) l'emporte sur le barbare, l'homme cultivé sur l'ignorant²²". Pour les anciens grecs, de même que pour Saint Augustin, l'idéal de l'homme cultivé était l'orateur, *vir eloquentissimus*, l'homme qui possédait un savoir, certes, mais qui pouvait

l'utiliser et le transmettre par la parole²³. L'orateur qui adresse la parole à son entourage, un *volumen* déroulé devant lui, dans le sarcophage à philosophes de Publius Peregrinus (fig. 11), représente le même principe de la parole, élément ordonnateur. La génération artistique de 250 à 280 après Jésus-Christ, qui a créé le type du sarcophage à philosophes, "remplace le chaos menaçant par l'ordre, l'excès par la placidité normale, le dramatique déchiré de dissonances par le *pathos* intérieur dompté²⁴". Le jeune Christ (Jésus est le Verbe incarné, il ne faut pas l'oublier) est représenté, dans le tableau de Dürer *Jésus au milieu des docteurs* (fig. 12), dans la même attitude que le personnage de Taylor: il est assis, pointant de l'index un texte ouvert devant lui. Il démontre à ses doctes opposants que la Vérité ne se trouve pas dans les textes utilisés par eux. Lorsque le faussaire van Meegeren sera sommé par la justice hollandaise d'exécuter un "faux Vermeer" en 1945, il réalisera un *Jésus au milieu des docteurs* (fig. 13)²⁵ dont la composition est très proche de *Talking Union*. Jésus est assis et entouré des docteurs; parmi ceux-ci, l'un, à gauche, appuie son visage contre la main droite, comme le marin noir du tableau de Taylor et comme le personnage en bas à droite du tableau de Dürer. Le fait que, sensiblement vers la même époque, deux artistes différents aient adopté la même solution plastique pour deux situations dramatiques somme toute fort semblables, tient possiblement de la coïncidence.

D'un autre côté, la composition circulaire choisie par Frederick Taylor n'est pas non plus dépourvue de signification anthropologique en soi. "L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'oeuf ou du ventre [...]", écrit G. Durand²⁶. La parole, signe de puissance, instrument qui s'oppose à la barbarie, fécondera dans le cercle (générateur de vie) des assistants une vie nouvelle et meilleure. Remarquons enfin que dans tous ces exemples la Vérité provient, d'une façon ou d'une autre, de la parole écrite, d'un *texte*, trait essentiel de la culture occidentale.

Mentionnons en passant l'importance qu'aura au début des années 1950, le thème des luttes sociales dans les ports, pour tout un groupe d'artistes "réalistes socialistes". Le tableau de Boris Taslitzky, *Riposte* (1951) montre des policiers et des chiens en train d'attaquer des grévistes sur les quais de Marseille. Ce tableau sera retiré par la police du Salon d'Automne de 1951, à Paris, avant la visite du président Auriol²⁷. L'écrivain André Stil est l'auteur d'un roman en trois volumes, *Le Premier choc*, qui raconte la lutte des dockers français contre la présence des Améri-

cains dans les ports de l'Atlantique. L'oeuvre publiée de 1951 jusqu'en 1953, recevra le Prix Staline. En 1954, sort le film d'Elia Kazan, *On the waterfront*, qui traite de la corruption et de la violence syndicales dans le milieu des dockers.

Après un voyage en Union Soviétique, en 1951, Frederick Taylor livre au public canadien quelques "impressions sur l'art" de ce pays; nous pouvons retenir un passage de ce texte comme représentatif des idées esthétiques de l'auteur:

The works [...] frequently deal with epic historical and social themes rather than with subjects of purely personal interest of the artists. And these epic themes often being within the personal experience of the people, there is intense interest in them and much discussion develops round them²⁸.

Ces propos rejoignent d'ailleurs les idées d'un esthéticien marxiste contemporain. Dans un texte "sur la fonction culturelle de l'art", Horst Redecker soutient la thèse selon laquelle "la fonction spécifique de l'art est en rapport avec la dialectique pratique de l'individu et de la collectivité. La fonction éducative de l'art réside dans le fait que l'individu se retrouve dans l'art en tant qu'être collectif [...]. Les émotions surgissent lorsque l'individu participe avec ses intérêts et ses besoins personnels et lorsqu'il est affecté en tant qu'individu²⁹". Dans la lettre de 1975 déjà citée Taylor réitère d'ailleurs ses convictions:

I expect that I have been socially conscious all my life but this characteristic intensified in 1937 and increased during the war and of course my work was influenced accordingly. I believe that in the broadest sense all art is propaganda and that it is a legitimate and powerful weapon in social struggles but I am nowadays content to express my feelings and ideas less blatantly³⁰.

La toile de Frederick Taylor — il semble maintenant justifié de se le demander — a-t-elle eu une portée sociale quelconque?

D'une façon générale, les arts issus de réalisme socialiste cessent d'être significatifs, en Occident, vers le début des années 50. *Les construc-*



fig. 1. Frederick TAYLOR, *Talking Union*, huile sur toile, 71 x 94 cm; signé en bas à droite: "F. B. Taylor/'50", coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: 971.27).
(Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 2. Frederick TAYLOR, *Portrait of a Writer* (1950), huile sur toile, 76 x 61 cm; ni signé ni daté, coll.: Dan Daniels, Montréal.



fig. 3. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union* (personnage central), (1950), crayon sur papier, 50 x 62 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.25). (Photo du Musée)



fig. 4. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union* (personnage central), (1950), crayon sur papier, 50.2 x 60.5 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.24). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 5. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union* (personnage de gauche), (1950), crayon sur papier, 36.8 x 29.2 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.31). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 6. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union* (deuxième personnage à gauche), (1950), crayon sur papier, 54.5 x 40.8 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.26). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 7. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union* (personnage de droite), (1950), crayon sur papier, 30.2 x 28.5 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.28). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 8. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union*, (1950), crayon sur papier, 32 x 43.7 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.29). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 9. Frederick TAYLOR, *Étude pour Talking Union*, (1950), crayon sur papier, 36.5 x 55.8 cm, coll.: Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de Frederick B. Taylor, 1971 (Numéro d'inventaire: Dr. 971.27). (Photo: Musée des Beaux-Arts de Montréal)



fig. 10. La taverne de Joe Beef à Montréal. (Photo de l'auteur)



fig. 11. Sarcophage de Publius Peregrinus (détail), (vers 280), coll.: Musée Torlonia, Rome. (Photo d'après Bianchi BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*, Paris, Gallimard, 1970, fig. 51)



fig. 12. Albrecht DÜRER, *Jésus au milieu des docteurs*, (vers 1500), coll. Gemäldegalerie, Dresde. (Photo: Gemäldegalerie)



fig. 13. VAN MEEGEREN, *Jésus au milieu des docteurs*, (1945), coll. privée. (Photo d'après G. UNGARETTI et P. BIANCONI, *L'opera completa di Vermeer*, Milan, Rizzoli, 1967, illustration p. 101)

teurs de Léger accusent, en 1950, une énorme distance par rapport à l'orthodoxie djanovienne. Deux ans plus tard, la plus grande partie des artistes communistes français manifestent d'ailleurs leur opposition tacite au réalisme socialiste³¹. Aux États-Unis l'expressionnisme abstrait chassera le réalisme socialiste des années '30 et '40 quoique, à en croire Sam Hunter, "there remained a residual attachment to recognizable subject matter and figurative styles", dans un grand nombre d'oeuvres non-figuratives³².

Talking Union a figuré dans une exposition à Toronto en 1956 et a été consigné pendant un certain temps, semble-t-il, à la Galerie Dominion et à la Galerie Gauvreau, toutes deux de Montréal³³. Par conséquent, cette toile n'a été vue que par un nombre très restreint de personnes. Le tableau est certes en parfait accord avec les convictions esthétiques et sociales de Frederick Taylor. Ayant passé, cependant, directement de la main du peintre dans les réserves du Musée de Montréal vingt ans après son exécution, le tableau ne semble pas avoir eu l'impact cherché par son auteur. Par là *Talking Union* témoigne de la fin de la portée du réalisme socialiste au Canada.

Luis de Moura Sobral
Département d'Histoire de l'Art
Université de Montréal, Qué.

Notes:

¹ Né à Ottawa en 1906, Frederick B. Taylor étudie à l'Université McGill (Bac. en Architecture) et à l'Université de Londres, ainsi qu'en diverses écoles d'art londoniennes. En 1931, il travaille pendant quelques mois à l'atelier de Le Corbusier et suit des cours d'histoire de l'art à la Sorbonne. En 1932, il apprend les techniques de la gravure et se consacrera à la gravure jusqu'en 1936. Entre 1937 et 1960 Frederick Taylor vit et peint à Montréal. Pendant 3 ans, de 1940 à 1943, il enseigne à l'École d'Architecture de l'Université McGill. Des raisons de santé l'obligent à aller s'établir au Mexique où il habite depuis 1960. F. Taylor commence, dès 1941, à peindre des scènes dans des usines, montrant des travailleurs en train de produire du matériel de guerre. Le peintre prétendait documenter artistiquement l'effort du Canada pour aider à vaincre le fascisme. En 1944, il est le premier artiste canadien à exposer sous les auspices d'un syndicat, au local 712 de l'Association Internationale des Machinistes. Il réalisera depuis plusieurs expositions dans des cafétérias d'usine, dans différents syndicats et autres organisations de travailleurs. Frederick Taylor est représenté dans les musées suivants: Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston, Ont.; Archives Publiques du Canada, Ottawa, Ont.; Art Gallery, Université Memorial, Saint-Jean, T.N.; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B.; Musée Canadien de la Guerre, Ottawa, Ontario; Confederation Art Gallery & Museum, Charlottetown, I.P.E.; London Art Museum, London, Ont.; Collège Massey, Université de Toronto, Toronto, Ont.; Musée McCord, Montréal, Qué.; Musée Bezalel, Jérusalem, Israël; Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, Qué.; Musée du Québec, Québec, Qué.; Galerie Nationale du Canada, Ottawa, Ont.; Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville, N.B.; Royal Ontario Museum, Toronto, Ont.; The Art Gallery of Greater Victoria, Victoria, C.B.; The Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ont.; The Art Gallery of Ontario, Toronto, Ont.; The Norman Mackenzie Art Gallery, Régina, Sask.; Université Concordia, Montréal, Qué.; The Vancouver Art Gallery, Vancouver, C.B.; The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Man.

Nous tenons à remercier Frederick Taylor pour sa collaboration dans la préparation de ce travail. Nous remercions également notre collègue André Lafrance, Conrad Graham du Musée McCord, Germain Lefebvre du Musée des Beaux-Arts de Montréal pour l'autorisation de reproduire les oeuvres et, tout spécialement, Dan Daniels et Harry Gulkin pour les renseignements qu'ils nous ont fournis.

² Le tableau a figuré dans la *Canadian National Exhibition*, Art Gallery of Ontario, 1956.

³ *Canadian Seamen Union*/Union des marins canadiens et l'Union des pêcheurs canadiens.

⁴ Lettre datée du 14 août 1975, adressée par Frederick Taylor à l'auteur. Nous utiliserons les sigles des noms anglais du syndicat et de la centrale syndicale, C.S.U. pour *Canadian Seamen Union* et T.L.C. pour *Trades and Labour Congress of Canada*, telles que citées dans le texte anglais de Ch. LIPTON (voir référence plus bas, notre numéro 10).

⁵ Né en 1921, Dan Daniels, dramaturge et écrivain, est notamment l'auteur de *The Executioner* (1958), *Come Unto Me* (1962), *The Audition* (1965), *The Plot to Overthrow Peter Rabbit* (1968), etc. Dan Daniels fut le directeur-fondateur du *Living Theater of Montreal* en 1967.

⁶ Frederick TAYLOR, lettre citée.

⁷ Harry Gulkin, producteur de films et spécialiste en marketing, est actuellement président du *Motion Picture Institute of Canada*, ainsi que de la succursale montréalaise de l'Association Américaine de Marketing. Parmi les films que M. Gulkin a produit on compte: *Lies My Father Told Me* (1975), *Penny and Ann* (1975) et *Jacob Two Two Meets the Hooded Fang* (1977). Ancien marin et syndicaliste, M. Gulkin a encore exercé les métiers de photographe, journaliste et critique d'art, conseiller en marketing et design et a été chargé de cours en marketing aux Universités McGill et Concordia.

⁸ Frederick TAYLOR, lettre citée.

⁹ Frederick TAYLOR, lettre citée.

¹⁰ La S.I.U. (*Seafarers' International Union*) fut créée de toutes pièces en 1944 par la Fédération Américaine du Travail (A.F.L.) pour essayer de contrer le C.S.U. Le congrès de l'A.F.L. de 1944 a accordé au S.I.U. "juridiction sur les marins et les pêcheurs de toutes les eaux des États-Unis et du Canada". (Charles LIPTON, *The Trade Union Movement of Canada, 1827-1959*, Montreal, Canadian Social Publications, 1966, p. 276.)

¹¹ Charles LIPTON, *idem*, p. 277.

¹² *Idem*, p. 279.

¹³ *Idem*, pp. 280-281.

¹⁴ *Idem*, p. 281.

¹⁵ *Idem*, p. 282.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 284.

¹⁸ Cf. note numéro 4.

¹⁹ Frederick B. TAYLOR, "Industry is terrific!", *Canadian Art*, III, 1945, 1, p. 31.

²⁰ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1973, p. 173.

²¹ *Ibidem*.

²² Henri-Irénée MARROU, *Saint-Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, Boccard, 4^e éd., 1958, p. 85, note 2.

²³ *Idem*, pp. 85-86.

²⁴ Friedrich GERKE, *La fin de l'art antique et les débuts de l'art chrétien*, Paris, Albin Michel, 1973, pp. 13-14.

²⁵ Voir, sur l'affaire van Meegeren, G. UNGARETTI et P. BIANCONI, *L'opera completa di Vermeer*, Milan, Rizzoli, 1967, pp. 100-102.

²⁶ G. DURAND, *op. cit.*, pp. 283-284.

²⁷ Donald Drew EGBERT, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe* (New-York: Knopf, 1970), p. 337, fig. 51.

²⁸ Frederick B. TAYLOR, "Impressions of Art in the Soviet Union", *Canadian Art*, IX, 1951, 2, p. 84.

²⁹ Horst REDECKER, "Zur Kulturellen Function der Kunste", traduction espagnole dans D. NAVARRO, éd., *Cultura, ideologia y sociedad. Antología de estudios marxistas sobre la cultura*, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 1975, p. 128.

³⁰ Frederick TAYLOR, lettre citée. Il serait intéressant de comparer le tableau de Taylor avec le dessin de Miller Brittain, *Workers Arise* (publié dans Barry LORD, *The History of Painting in Canada. Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974, fig. 767), qui traite d'un sujet semblable. Dans le dessin, un "orateur du Parti Communiste" (B. LORD, *op. cit.*, p. 183) adresse la parole à un groupe d'ouvriers assis. À côté de lui, sur l'estrade, un homme assis à une table tend l'oreille attentivement. Une lampe placée juste au-dessus de son épaule gauche accentue le clair-obscur et l'expression persuasive — en réalité presque caricaturale — de

l'orateur. Derrière celui-ci une affiche précise la signification de l'oeuvre et son intention: *Workers Arise*. Le tableau de Frederick Taylor, de son côté, ne prend tout son sens que lorsque l'on analyse les conditions historiques de sa création. Rien dans le tableau, à part le titre, ne fait mention d'un événement spécifique, d'un lieu ou d'une date.

³¹ D. D. EGBERT, *op. cit.*, pp. 346-347.

³² Sam HUNTER, *American art of the 20th century*, New York, H. N. Abrams, 1972, p. 138. Voir encore sur l'influence du socialisme sur l'art des États-Unis, Donald Drew EGBERT, *Socialism and American Art in the Light of European Utopianism, Marxism, and Anarchism*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1967, pp. 85-128: "Marxism: Its Effects on Art in the United States". Vers la même époque, les théoriciens de la revue américaine *Masses & Mainstreams* qui avait une large audience dans les milieux anglo-canadiens de gauche, donnent des signes évidents de fatigue: "Historic experience indicates that this ennobling force of poetry is in closest relation with the interest of plain, working people who create human values. That is the reason why all great artists and authors always felt happy among working people and felt oppressed in the midst of the non-productive world of convention, empty politeness and hypocrisy." (Ladislav STALL, "The Social Function of Art", *Masses & Mainstreams*, II, 1949, 5, p. 58.) L'auteur définit "poetry" comme étant "the ennobling force emanating from every true work of art", (*idem*, note 40).

³³ Frederick TAYLOR, lettre citée.