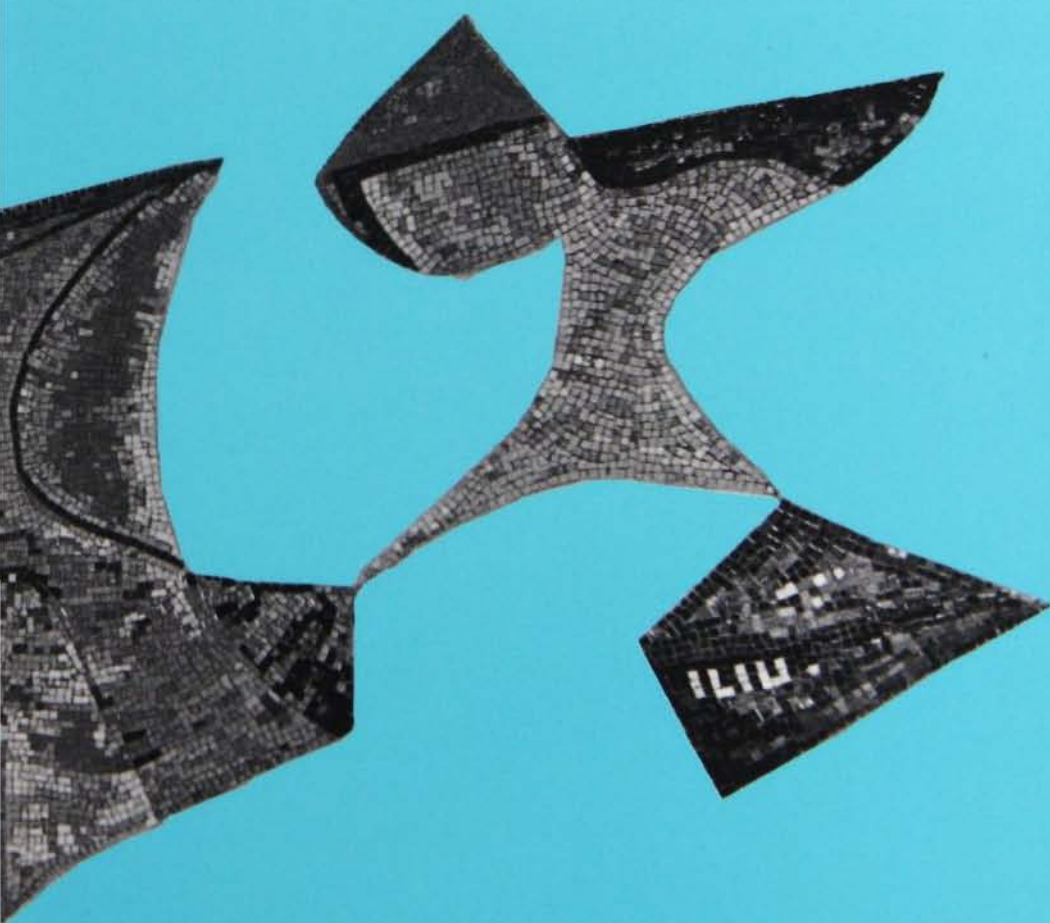


THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Volume XIX / 2
1998

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 XIX / 2
1998

Adresse / Address:

Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA 432
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
(514) 848-4699
jcah@vax2.concordia.ca

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:

25 \$ pour un an / per year
(30 \$ US à l'étranger / outside Canada)
14 \$ le numéro / per single copy
(18 \$ US à l'étranger / outside Canada)

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

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

Cette revue est répertoriée dans les index suivants:

This publication is listed in the following indices:

Architectural Periodicals Index (England)
Art Bibliographies (England)
Art Index (New York, U.S.A.)
Arts and Humanities Citation Index (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Canadian Almanac and Directory (Toronto, Ont.)
Canadian Business Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Literary and Essay Index (Annan, Ont.)
Canadian Magazine Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Periodical Index (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)
Current Contents / Arts & Humanities (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Historical Abstracts and America (Santa Barbara, U.S.A.)
IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.)
IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.)
Repère (Répertoire analytique d'articles de revues du Québec)
RILA (Mass., U.S.A.)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles par l'*Annuaire* lui même ou sur microfiche à l'adresse suivante: Micromedia Limited, 20 Victoria Street, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available by *The Journal* or in microform from: Micromedia Limited, 20, rue Victoria, Toronto, Ontario M5C 2N8.

Mise en page / Layout and Design:
Pierre Leduc

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi MacEachern

Traduction / Translation:
Élise Bonnette, Louise Moreau

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
Joseph Iliu, murale de l'immeuble résidentiel Le Blueridge Plaza (detail), c.1958, mosaïque de céramique, 4125 Blueridge Crescent, Montréal. William J. Rosenberg, architecte
(Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

Distribution:
Diffusion Parallèle inc., Montréal

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 les établissements suivants:

The Editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions:

Programme des Revues scientifiques, Fonds FCAR, Gouvernement du Québec
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada /
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada
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 500 \$ 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 \$500 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three-year subscription.

Éditeur / Publisher:
Rédactrice en chef / Managing Editor:
Sandra Paikowsky

Rédacteur adjoint / Associate Editor:
Brian Foss

Comité de rédacteur / Editorial Board:
Jean Bélisle, Université Concordia / Concordia University
Brian Foss, Université Concordia / Concordia University
François-Marc Gagnon, Université de Montréal
Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal
Sandra Paikowsky, Université Concordia / Concordia University
John R. Porter, Musée du Québec
Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:
Brenda Dionne Hutchinson

Comité de lecture / Advisory Board:
Jacqueline Beaudoin-Ross, Musée McCord d'histoire canadienne / McCord Museum of Canadian History, Montréal
Jean Blodgett, McMichael Canadian Collection, Kleinburg
Jim Burant, National Archives of Canada / Archives nationales du Canada, Ottawa
Christina Cameron, Canadian Parks Service / Service canadien des parcs, Ottawa
Charles C. Hill, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Denis Martin, Musée du Québec, Québec
Luc Noppen, Université Laval, Québec
John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver
Jean-René Ostiguy, Banque nationale du Canada, Montréal
Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa
Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto
Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal
Luce Vermette, Parcs Canada / Parks Canada, Ottawa
Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XIX/2 1998

		ARTICLES
Angela Carr	6	PORTRAIT OF DR. SALEM BLAND Another Spiritual Journey for Lawren S. Harris?
	28	Résumé
Danielle Doucet	32	UN ART MODERNE PUBLIC AU QUÉBEC SOUS MAURICE DUPLESSIS Les œuvres murales non commémoratives
	70	Summary
		COMPTES RENDUS / REVIEWS
Rosemarie Tovell	74	David P. Silcox <i>Painting Place. The Life and Work of David B. Milne</i>
Barbara Winters	84	Lévis Martin <i>Ozias Leduc et son dernier grand œuvre</i>
		<i>In memoriam</i>
Cheryl Siegel	92	EVELYN DE ROSTAING MCMANN

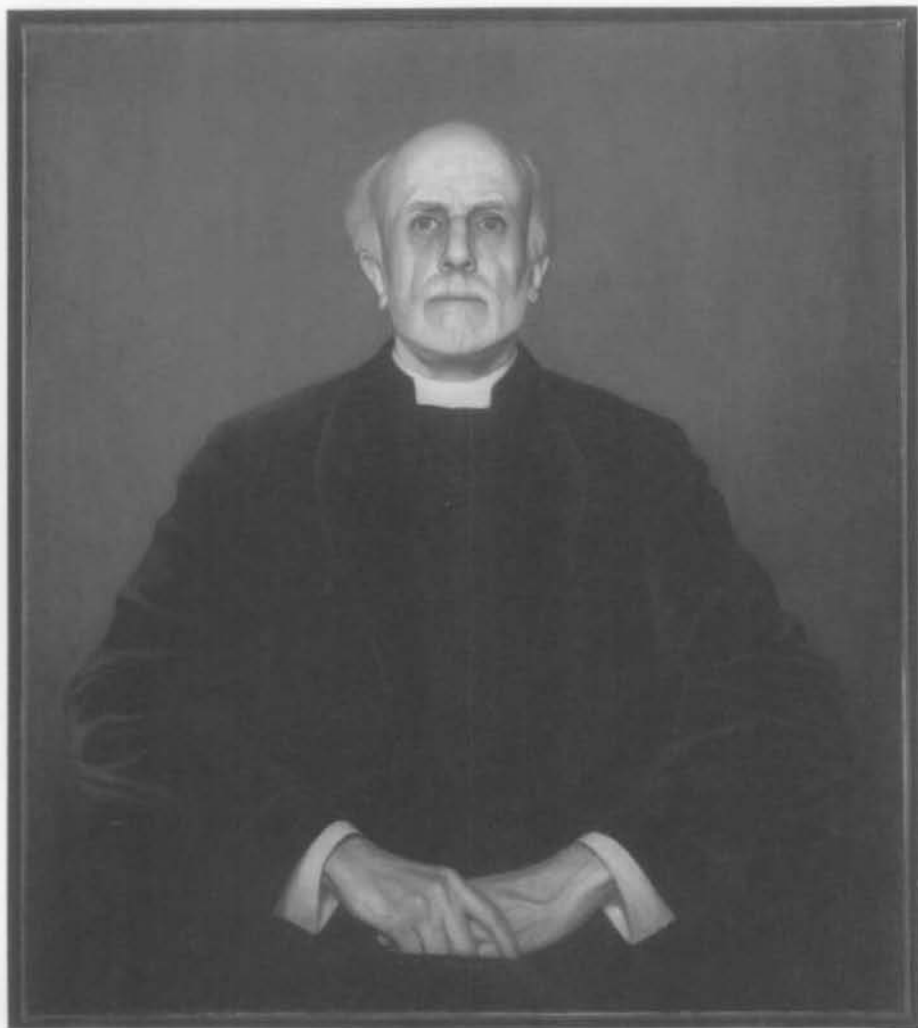


fig. 1

Lawren S. Harris, *Dr. Salem Bland*, 1925, oil on canvas, 104 x 91 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto, gift of the Toronto Daily Star, 1929. (Photo: Art Gallery of Ontario, Carlo Catenazzi)

PORTRAIT OF DR. SALEM BLAND

Another Spiritual Journey for Lawren S. Harris?

In the 1978 Art Gallery of Ontario catalogue dealing with the urban scenes and wilderness landscapes of Lawren S. Harris, Jeremy Adamson wrote that the artist's "social class and personal wealth, along with his interest in esoteric thought [Theosophy] militated against the politicisation of his artistic vision."¹ This position had been expressed by the artist in writings that post-date his 1924 membership in the Toronto Theosophical Society:

We are each of us but channels and the more we permit the full tide of thoughts and ideas to flow through us the surer we are to learn to discriminate between the temporal and the eternal, and between what we befool and what comes to us wholly pure. To do this well we must assume the impersonal, high attitude of the eternal and the silent watcher of life and never permit any contamination to cling to us and clog [life's] free flow.²

Harris also expressed the opinion that an artist should "refuse to wear the coloured blinkers that a 'cause' will attempt to force on him."³ Yet in a series of works executed between 1920 and 1925, he inscribed explicit sub-texts, which if read cumulatively and in their entirety, suggest another level of meaning in Harris's understanding of the artist's role in social reform. In his notebooks he wrote about life as a search for cosmos, a "poor thing" if undertaken without a means for spiritual communion with the divine. Philosophy, in turn, was intrinsic to personality: "Every one of us has a philosophy of life though we may not call it that.... It is an inseparable part of us. It gives form and meaning to our character."⁴

As for the role of art, Harris was sympathetic to the ideas of American architectural critic, and theosophist Claude Bragdon (1866-1946) who believed that "organic art of any kind is ever the flower of the religious spirit." This quotation was transcribed into the artist's notes along with the observation that "art seeks through the soul's inspired activity to re-create the life of men into some semblance of the natural divine order." Hence, art might not only express spirituality but also transform both artist and viewer. In national terms this meant that: "If you change the thought currents of a people, you can change everything, and you can only do so by first changing your own."⁵ The nationalism so closely identified with the Group of Seven, was, for Harris, a striving for spiritual self-realization, both personal and societal. This spirituality was central to his creative impulse and, subsequently, scholarly interpretations have found it necessary to discuss Harris' art in the context of his Theosophical beliefs.⁶

If we accept the premise that art for Harris became a form of communion and communication, his works can be read as encoded representations of his spirituality. Even the portraits which Larry Pfaff described in his 1978 article seem to have had reverential overtones, representing either friends or individuals for whom the artist had particular regard. Because of his independent means, Harris had no financial need to paint any sitter except out of choice. Commissioned portraits like *Dr. Bruce Macdonald* still had personal meaning for him; Macdonald had been headmaster at St. Andrew's College during the two years Harris spent there. As Pfaff has already pointed out, the artist selected sitters whose spirituality he considered to be of the highest order. Among these was the Methodist minister Dr. Salem Bland (1859-1950), whose striking likeness Harris first exhibited at the Canadian National Exhibition in August 1925 (fig.1). Pfaff underscores the reason for Harris' choice with a quotation from Thoreau MacDonald (1901-89): "Lawren had great respect for [Bland] & thought of him as a type of spiritual leader."⁷ The severe frontal pose and lowered viewing angle were so successful in communicating this message that one contemporary reviewer described the image as a "touchstone" of "pure spiritual symbolism" that unsettled many who observed it.⁸

If, as it appears, the Bland portrait was a token of respect, the question remains — respect for what? Bland came from orthodox beginnings; the son of a Methodist minister, his early career was dedicated to sabbath observance and temperance reform in Kingston and later in life he began to champion social causes. Studies with the philosopher John Watson (1847-1939) and principal George Monroe Grant (1835-1902) at Queen's University introduced him to Grant's idealist views about practical ministry dedicated to the realization of God's Kingdom on earth. As early as 1898, Bland began making public statements about the importance of social questions. Two years later he was awarded an honorary doctorate in Divinity by Queen's University and soon became professor of church history and New Testament exegesis at Wesley College in Winnipeg. There he worked alongside George Blewett, whose *Study of Nature and the Vision of God* (1907) stressed that heavenly citizenship must be fulfilled on earth through the role of good neighbour, honest citizen and devoted churchman. By 1906, it seems Bland was publicly expounding similar views, which ultimately precipitated his dismissal from Wesley College in 1917 along with another member of faculty, purportedly as an economic measure. His subsequent appointment as pastor to Broadway Tabernacle, in Toronto, in 1919, led to an equally public wrangle with his own Board of Management over freedom of expression. The matter was eventually settled in Bland's favour by Dr. Samuel Dwight Chown (1853-1933), Superintendent of the Methodist Church of Canada.⁹

In the closing decades of the nineteenth century, Canadian evangelicalism responded to secularization and declining attendance by searching for a new rele-

vance in pro-active social reform.¹⁰ Then the carnage of the First World War overturned the old order, leaving a legacy of cynicism in its wake. Everyone was acutely aware that the Russian Revolution had set a precedent in the high-stakes game of social change. By preaching the "golden rule" and invoking the Sermon on the Mount, the evangelical churches sought to give voice to the grievances of the disadvantaged. Through their intervention the churches lent moral authority to ideas that subsequently found expression in progressive legislation, instead of in social upheaval.¹¹

As the concerns of the evangelical churches shifted from personal piety to problems of social equity, Bland was active in the General Conference of the Methodist Church of Canada. Following the centenary of John Wesley's death in 1891, the General Conference rededicated itself to the founder's mission of service to the poor and had established a committee on sociological questions by the end of the century. In the years between 1906 and 1914, this committee passed resolutions supporting both the eight-hour work day and fair labour practices.¹² In 1918 Salem Bland helped draught a resolution that called for "complete social reconstruction," transferring the basis of the economy from competition and profits to co-operation and service. As Bland later noted, the original terms had called for "social revolution" but the phraseology was later amended to clarify the non-violent intent.¹³ In the drive to make evangelical Christianity relevant to the average person, Canadian Methodists of the post-war period became what J.M. Bliss has called "the most radical religious denomination in North America."¹⁴

As part of his contribution to social reform, in 1919, Bland appeared before the Royal Commission into Industrial Relations headed by the Chief Justice of Manitoba, Thomas Graham Mathers (1859-1927). He told the commissioners that the country was at a turning point in human history, comparable to the Industrial Revolution after feudalism. The defence of democracy and the revolt of the *Christian conscience against a system "that is a denial and antithesis of Christian principles"* were the key issues. In his view, the passing of the "social reconstruction" resolution by the Methodist conference was a clear signal that the profit-seeking system had to be changed to a co-operative scheme in which the idea of service was paramount. Bland proposed public ownership where appropriate and suggested joint industrial councils to assure responsible labour-management practices. As employees followed their natural instincts for self-government, employers would have to stop functioning as a class and take up a leadership role. Future legislation needed to consider the eight-hour work day and forty-four-hour work week. Restrictions on the organization of labour should also be lifted as prohibitions on these activities had already proved ineffective in Britain. Taxation ought to be directed at luxuries rather than necessities as well as at inherited wealth and land held for speculative purposes. Furthermore, Bland suggested prices should be regulated and industries nationalised if necessary. The state

needed to provide old-age security as well as insurance against sickness, unemployment or accidental death. With responsible labour practices, concentrations of capital would no longer be necessary and taxation might be geared to making the least savoury aspects of the current system die a natural death.¹⁵ The Commission interviewed many witnesses, not all of them as prescient as Bland.¹⁶ The conclusions of the Commission must have been influenced by the fact that its chair, the Chief Justice of Manitoba, was familiar with the problem of growing labour unrest in the West. The urgent need for remedial action was soon underlined when the Winnipeg General Strike erupted just as the Commission's deliberations were completed.¹⁷

Bland, who had been resident in Toronto for over a year, was soon the object of spurious rumours alleging his complicity in the Winnipeg Strike. Nevertheless, in 1920 he published a slim volume entitled *The New Christianity* which "argued that the distinctive task of the age was to abolish modern capitalism in order that democracy be fully realised."¹⁸ His ideas were based upon contemporary American writings on the Social Gospel which questioned the business ethics of Gilded Age capitalists whose vast fortunes were built on the exploitation of their own workforce. Specifically Bland noted that the capitalist system had been revealed as one of the roots of war and its production for profit as a manifest moral peril. The war, he said, had been fought to make the world safe for democracy: "democratic control of industry was just and inevitable" because when the national interest demanded the most efficient means of production, democratic control superseded individual competition. Asserting that capitalistic control had been "on the whole, rapacious and heartless, and its sense of moral responsibility ... often rudimentary," Bland argued that "the Christianity of Jesus means nothing if it does not mean brotherhood. Brotherhood means nothing if it does not mean a passion for equality."¹⁹ Not surprisingly, the book caused a sensation.

With all the publicity, it is inconceivable that Harris was ignorant of Bland's ideas. Five years later, the artist, an heir to the Massey-Harris fortune, painted a portrait that clearly articulated his regard for the Methodist minister. What events occasioned the portrait and what did the work signify about Harris' own spirituality and his views on social justice? As Charles Hill's recent catalogue suggests, the date of the portrait's execution leads one to the conclusion that the events of 1925 were influential: "Whether Bland came to know Lawren Harris after his [review] article on the Group during the 1925 show or as a result of Harris's article from Glace Bay three months later is uncertain, but it is clear the two men had much in common. Both were social activists in their own ways, working to resolve social ills through faith and spiritual understanding."²⁰

We know, for example, that Bland's review of the fourth Group of Seven exhibition, published in the *Toronto Daily Star* on January 31, 1925, included the following statement which Harris copied into his own notebook of inspirational

quotations: "I felt as if the Canadian soul were unveiling to me something secret and high and beautiful which I had never guessed — a strength and self-reliance and depth and a mysticism I had not suspected."²¹

Mary Vipond has elaborated how an interest in national consciousness was shared by the artist and sitter. She notes that the arguments marshalled by the Group of Seven to "explain, promote and defend their work" were similar to Bland's arguments in support of the ecumenical movement among Canadian evangelical churchmen which led to the formation of the United Church of Canada in 1925. Both movements intended to end the country's legacy of colonialism by forging a new spiritual centre for a people fragmented by geography and by cultural and religious diversity. It was in this context that Salem Bland came to emphasise practical solutions instead of personal salvation: "The real business of religion is not getting ready for heaven, it is bringing heaven to earth. We must generate a passion for Canada. There is no meaning in a passion for the kingdom of heaven, if there is not a passion for Canada."²² Bland's daily columns in the *Calgary Canadian* and under the by-line "The Deeper Life" in the *Grain Growers' Guide*, from May and June, 1918, record his view that the passion for religious freedom "born among northern peoples" would spawn a new Canadian church: "It is on the open prairie that Canadians are first going to learn to think not in terms of old-world races and old-world sects, but Christianly and Canadianly."²³

After all, the Canadian climate had always caused Canadian society to fashion its own inventive solutions: "We have learned to build our houses to suit the Canadian climate and the Canadian social life ... the Canadian soul will never show its true and deep religiousness till it fashions for itself a Canadian church, a church that could have grown up nowhere else. We have emerged from the colonial stage politically. It is time we emerged from it religiously."²⁴ At the core of it all was not merely nationalism, but a profound desire for a transcendent Canadian spirituality, an issue upon which both Bland and Harris would certainly have agreed. In particular, Bland laid emphasis upon something more than just material wealth: "Till the last few months I have never found a Canadian who saw any ideal for Canada beyond increased population and productiveness [but] Canadians are beginning to see that if Canada is to achieve her destiny we cannot live blindly in mere individualistic struggle."²⁵

Harris too had written about the "mystery and bigness" of the North as early as 1911 and his first reviews of exhibitions at the Toronto Arts and Letters Club mythologized "virility," originality and largeness of vision as positive values, which might raise Canadian art above "the conventional and sentimental art of the Victorian era." The goal was not merely to depict Canadian subject matter, but to create something truly Canadian in spirit.²⁶ This was later enshrined in the often quoted phrase in the catalogue of the first Group exhibition of 1920 that:

"[The artists] are all imbued with the idea that an Art must grow and flower in the land before the country will be a real home for its people."²⁷

Throughout his career, Harris wrote on art's spiritual contribution to the nation.²⁸ But after 1924, his words took on an increasingly transcendental tone that spoke in terms of "the ample, replenishing North" as a source of "spiritual flow" capable of releasing artists from the "superficialities of Europe." Nations and individuals might then fulfill their destiny through a process of spiritual communion: "Through the arts, the creative spirit uses and develops the idiom of the day and people, the particular personality, to give them intimations of the play of spontaneous selflessness and a glimpse of the shining power of great faith."²⁹ Art had to speak "with a sure voice" otherwise Canadians would experience "no collective purpose."³⁰

It is hardly surprising that Harris found common ground with Bland's progressive evangelicalism. In a wry comment at the opening of the 1954 Group of Seven retrospective in Vancouver, he revealed the degree to which evangelicalism was not only part of his heritage, but an influence on his attitude to life: "I have not yet succeeded in emancipating myself from some of the effects of my clergyman forbears and so remain inclined to point a moral whenever the opportunity offers."³¹ Yet he had little sympathy for institutionalised religion in old Ontario. In an admiring 1924 book review of *Cosmic Consciousness* by London, Ontario physician Richard Maurice Bucke, Harris offered a telling aside on the times during which Bucke's transcendentalism had matured: "Consider what life in this province was [forty years ago], the people submerged in the severest orthodoxy, divided and blinded and sustained by sectarian views, comfortably warped by provincialism and remote from all cultural centres."³² Similar sentiments were also expressed in his draft for a 1933 article on "Theosophy and Art": "Our churches are mean squat horrible buildings where people go to feel [the] fullness of life at having their poor souls saved."³³

These concerns were consistent with a general shift to alternative forms of belief, later described by Ramsay Cook as part of an intellectual response to Darwinism and logical positivism. Scientific spiritualism, agnosticism, Theosophy and Christian Science (to which Harris' mother gravitated in 1910 after the death of her second husband) all seem to have answered the need for new forms of spirituality.³⁴ Harris' emphasis on the importance of spirituality over the accumulation of material wealth is evident in his obituary of Sir Edmund Byron Walker (1848-1924), President of the Canadian Bank of Commerce and Trustee of the National Gallery, the Art Gallery of Ontario and the Royal Ontario Museum: "It isn't enough to achieve material well-being. It is ever a crying necessity to evoke spiritual well-being from within ourselves."³⁵ Then in terms that spoke even more directly of his own Theosophical beliefs, Harris referred to Walker's "living interest in the dawn of a spiritual consciousness in his people,"

and the belief that artists had a role to play in unfolding "all that is finest in man." The theme was a frequent one for Harris, who referred to art as transcending all barriers, whereas "materialism inevitably leads to catastrophe." Similarly "the arts at their highest embody and express the opposite to materialism just as individuals at their best live and express spirit which is in no sense materialistic."³⁶

Such condemnations of materialism may seem incongruous from someone of Harris' affluent background. The Massey-Harris farm implements empire to which Harris owed his wealth, grew out of a collaboration between Methodist entrepreneur Hart A. Massey (1823-96) and Harris' grandfather Alanson Harris (1816-94), a devout Baptist. Unlike many American tycoons of the Gilded Age, both men conducted their business in a manner that demonstrated a paternal regard for company employees although as the size of the enterprise grew in the years after their deaths, the intimacy of that rapport slowly declined. Nevertheless, by the end of World War I, Massey-Harris led the industry in providing benefits to its employees, including paid holidays, profit-sharing, health and safety measures and a mobile lunch cart to improve both morale and productivity.³⁷ The actions of the Massey-Harris founders were in marked contrast to those of American entrepreneurs like Andrew Carnegie and Henry Clay Frick to whom the admonitions of the Social Gospel were directed.

By the early twentieth century, the Social Gospel had gained widespread currency in the United States through the lectures and writings of Baptist minister, Walter Rauschenbusch (1861-1918), whose eleven years in the Hell's Kitchen area of New York led him to expose the ethical bankruptcy of *laissez-faire* capitalism:

The type of business leadership which took millions out of filthy factory towns, wore out women and took the youth out of children, cleared twelve-and-a-half per cent from slum tenements, kept men and women from marriage by underpayment, and kept the cradle empty by high prices and fear of the future — this type of leadership is antiquated. It belongs to a pre-Christian and pagan age.³⁸

In a series of books, *Christianity and Social Crisis* (1907), *For God and the People: Prayers of the Social Awakening* (1910), *Christianising the Social Order* (1912), *The Social Principles of Jesus* (1916), and *A Theology of the Social Gospel* (1918), Rauschenbusch argued that Christianity was founded on communal care, that Western civilization was threatened by its own systemic ills, and that the business elite needed to be awakened to the true cost of their policies. He called for a larger proportion of business profits to be placed in the hands of the working class, either through increased wages or by taxation of the wealthy, and urged insurance against sickness, old age and unemployment. He also believed that some public control over private ownership would be beneficial.³⁹

Rauschenbusch preached at the Walmer Road Baptist Church in 1910 when Lawren Harris resided in the area. He was invited to Walmer by the



fig. 2 Lawren S. Harris, *Black Court, Halifax*, 1921, oil on canvas, 97 x 112 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, gift of the artist, Vancouver, 1960. (Photo: National Gallery of Canada)

Reverend John James MacNeill (1874-1937), who had been appointed in 1906. MacNeill had spent the preceding seven years at Winnipeg's First Baptist Church, where the social ills of rapid urban expansion had solidified a deep commitment to social service and evangelism to the urban poor.⁴⁰ The Walmer Road Baptist Church had been partially endowed in 1892 by Lawren's grandfather Alanson Harris, to honour his son Elmore (1854-1911), a conservative pre-milennialist. Elmore retired from the pulpit two years later to join Lawren's maternal grandfather, the Reverend William Boyd Stewart (c.1836-1912) in founding the Toronto Bible Training School. Despite Elmore's conservatism, it seems that he was open to the message of the Social Gospel.⁴¹ Elmore's combination of pre-milennialism with the teachings of the Social Gospel is as singular as Salem Bland's own interest in Eastern religion and social issues within a conventional approach to Christian observance. In 1925 Bland's reputation as a "modern" led one

Congregational group to revoke its invitation to host the final meeting of the Church's Toronto Association before its merger with the United Church of Canada, when Bland's name appeared on the proposed programme. But three years later in an address to the Toronto Theosophical Society, Bland so insistently defended Christian faith as the only route to salvation, that he seriously offended his audience.⁴² The Theosophical Society's members also embraced the idea of the Social Gospel, which they saw as representing the true teachings of Christ, the latter interpreted as part of humankind's evolution towards perfection.⁴³ Perhaps the combination of progressive evangelicalism and Theosophy in the periods immediately preceding and following Harris' formal membership in the Toronto Theosophical Society, led him to explore social issues in his art.

In 1920, the year in which Bland published *The New Christianity*, Harris visited the slums of Halifax where he produced two paintings that were much more forbidding than his earlier urban subjects (fig.2). Both were included the following year in the Group's third exhibition, and drew comment from the *Toronto Daily Star's* Augustus Bridle (1869-1952): "*Black Court* is despondent with only a note of humanity in order to show that nobody should live in such a place at all."⁴⁴ A more comprehensive verdict was set down in 1926 by Fred Housser (1889-1936) in *A Canadian Art Movement* which mythologized the Group of Seven in terms of Theosophical beliefs. Housser explained that the artist understood the life of the city by painting its houses, reading biographies in front doors: "each picture has in it something of the struggle for existence ... the grind of life." The two Halifax paintings, he said, marked a *caesura* in the artist's career — a change initially described in purely formal terms, but later as striking a "bitter note" that provoked one banker who visited the exhibition to anger, because "the spirit of them cries for change, and holds in disrespect and contempt the glory of acquisitiveness [which made such places possible]." The works, in Housser's words, shattered any shallow idealism with "a naked material fact that stares us in the face, presented with so much humanity that one reads clearly the experience of the painter in his work." Such an intense portrayal, he speculated, "could not have been achieved without leaving scars upon the emotional nature of the artist," an experience that might have "projected [the soul] towards the light." The very fact that one segment of society lived in such privation, according to Housser, implied a spiritual poverty on the part of others, who would see such conditions and not rectify them.⁴⁵

Housser was sufficiently active in his desire for social reform to write on these issues as financial editor of the *Toronto Daily Star*. According to Goldwin Smith, Housser "could not accept the policy of *laissez-faire* towards prevailing widespread poverty." His writings suggest that he supported F.D. Roosevelt's attempts to achieve an equitable distribution of wealth "without entirely removing private initiative or introducing fantastic social values." Housser considered this

a viable strategy for restoring confidence in the country's institutions.⁴⁶ Harris it seems, agreed with Housser's thoughts about Roosevelt, albeit with greater scepticism: "I for one, am convinced that the strongest force working through mankind at present is socialistic or communistic and nothing can stop it ... modest acceptance may help — that's where Mr. Roosevelt comes in ... I don't think that any form of government is better than any other ... like every religion, it never rises higher than its sources."⁴⁷ The artist's concerns about social unrest seem, if anything, more acute than those of his friend and his faith in institutional solutions of any kind, more jaundiced.

Jeremy Adamson states that Harris was deeply shocked by the sight of the waterfront slums in Halifax, but suggests that Housser overstated the unique nature of these works. He sees them as part of a continuum beginning with the artist's early house paintings, which became more colourful during his exploration of Toronto's culturally diverse Ward district, then more expressive as he studied outlying suburbs like Earlscourt and Lambton. In Adamson's opinion the first picture to embody this new psychological dimension was the 1920 *A House in the Slums*.⁴⁸ Adamson suggests, as do many who knew Harris, that the artist did not wish to politicize his art. This was consistent with the tendency to remoteness that Theosophy encouraged: "[Such works] refresh[ed] his contact with humanity, as wedded as he [was] to the abstract and the subjective, [he might] easily cut himself adrift." Other critics were less understanding of Harris' spiritual search. Barker Fairley reviewed Harris' *Contrasts, a book of verse*, published by the artist in 1922. He commented on the extent of the "vague, transcendental reflections on life and humanity," and expressed the view that "[Harris'] mind runs to humanity in the abstract and the aggregate. For this shadowy Leviathan he entertains a mixture of affection and irony which seems to be personal to him." Even during his lifetime, interpreters of Harris' works were quick to characterize them as the musings of a mystic.⁴⁹

In his review of Adamson's catalogue, Roger Mesley agrees with the suggestion that Harris' esoteric interests kept politics out of his art: "Harris saw spiritual evolution, rather than political comment or action, as the answer to the plight of the poor and of all men."⁵⁰ Harris' writings, confirm that all issues increasingly coalesced around his Theosophical beliefs to a degree that his friend Dr. John Watson irreverently marvelled at Harris' ability to reconcile diametric opposites. As Harris explained "[Art] seeks and finds beauty in tragedy ... in squalor and filth and behind all horrors tangible and intangible, it finds beauty and establishes the permanent vision of harmony."⁵¹ By 1950 the *Montreal Star* critic Robert Ayre provided this explanation of the Halifax subjects: "[Harris] saw and felt the misery, but he had the impulse to rise above it He is, himself, that 'lover of light' he speaks of in his verses, piercing the way with living vision. Always a searcher for order, he was exploring form and light, even when he was painting the black courts and sunny streets."⁵²



fig.3 Lawren S. Harris, Portrait of Dr. McAvoy, 1925, *Toronto Daily Star*, 25 April 1925. (Photo: Metropolitan Reference Library)

At the same time it needs to be pointed out that critics in the early 1920s responded to these works as if they were overt "social propaganda," not least the irate banker whose response was reported by Housser. Harris clearly believed that the artist had something special to contribute in lifting the eyes of a culture from the degradation of daily toil.

In this industrial civilisation — the closer to the heart of the industrial centres — the blacker and more sordid, ugly, hard, and callous becomes life ... Out from the industrial centres toward nature uncontaminated air is sweeter — majesty and purity live in nature ... humans become hourly slaves with crippled children, dwarfed, starved, ragged souls — bodies clothed in dirty rags, under rotted roofs, in sordid surroundings. This all has [its] beauty, [its] poignant, heart-melting stabs ... the endless ways men go mad or resignedly wear the pain of grasping and finding nought but their own bruised and bleeding fingers.

The successful businessman works to maintain the status quo — thinks his civilisation is good ... the artist [knows] that his civilisation is nothing less than a mean shambles ... [The] romance of industry depends on a limitation of vision.⁵³

About the future, Harris specifically observed: "We are all slaves, *all* have diffi-

culties. Labour owes capital a great deal. What for? For forcing the issue. For bringing the time nearer, through terrific speeding up, when labour can and will intelligently, calmly, but with just and firm decision take over the machine."⁵⁴

Harris' most explicit foray into the arena of social justice came in 1925, just months after Salem Bland's complimentary review of the fourth Group of Seven exhibition. As the recent *Group of Seven: Art for a Nation* catalogue reveals, Harris allowed himself to experience a level of moral outrage never previously evident, during the course of a miners' strike in Glace Bay, Nova Scotia. He went to Glace Bay, recorded a map of that visit in a notebook and wrote an article that published on April 25, 1925 in the *Toronto Daily Star*.⁵⁵ The article focused on the Reverend Dr. McAvoy (fig.3), a former employee of the Massey-Harris foundry in Brantford, who had lost an arm in a farm accident. McAvoy had since become a Baptist minister and was doing his best to provide necessities for strikers' families starving to death in the dispute with British Empire Steel Corporation. BESCO was created when fourteen companies merged; the province of Nova Scotia mandated this monopoly to control both coal mining and steel production on Cape Breton. Harris described how McAvoy had long been interested in the miners, preaching economics and politics, and telling them not to let religion drive a wedge into their economic fight.⁵⁶

There had been annual strikes in Cape Breton since 1922 when BESCO had first demanded a one-third wage cut. When the unions forced better settlements, the company opted for shorter shifts that left communities impoverished even before credit was suspended in company stores. Conditions were already so bad by the end of February 1925 that Independent Labour Party M.P. for Winnipeg, James Shaver Woodsworth (1874-1942) rose in the House of Commons to discuss the miners' plight, using the procedural ploy of a motion for adjournment. On March 8, BESCO's Vice-President J.E. McClurg announced to the press that the strikers would eventually come "crawling to" the company because they could not stand "the Gaff," by which he claimed to mean the "privation and hunger." Two weeks later a *Toronto Globe* editorial observed that: "Unless working men and their families are properly fed, clothed and provided with the means of intellectual and moral development, the industry is of no value to Canada. The greatest of our natural resources are men, women, and children, and the test of the civilisation is the character of the home."⁵⁷ On March 30, the *Toronto Daily Star* established a relief fund for the strikers; most of the donors were individuals who gave anonymously.⁵⁸ On April 21, when MacKenzie King again declined to assist the miners, Reverend McAvoy is reported to have declared that: "The men will stand tight until they starve, or there is going to be one of the bloodiest fights ever seen. The men will not recede from their position because they cannot afford to."⁵⁹

Three days after McAvoy's comment, the *Toronto Daily Star* published Harris' article. The town, Harris said, consisted of "huddles of box-like houses"



fig.4

Lawren S. Harris, *Miners' Houses, Glace Bay*, c.1925, oil on canvas, 107 x 127 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto, bequest of Charles S. Band, 1970. (Photo: Art Gallery of Ontario)

scattered around the pit head, and tied together by a muddy road with a street car loop. Even on a sunny day the place looked drab and dreary, with sour yards, refuse-filled ditches, and wholly lacking in vegetation. Harris pulled no punches:

The real life of the place presents the most unfavourable phases of our vaunted civilisation, and these [are] accentuated because utterly devoid of all glamour and romance. Here we see the hard bare facts [they are] underlying the industrial machine and it's not a pretty sight.... These people strain every nerve for a way out, look everywhere for a ray of hope, search all men for a solution, where perhaps there is none. They constantly face starvation, they face the sight of wives and children suffering from squalor and privation and hunger, they face utter dejection, complete loss of faith in mankind.⁶⁰

Earlier in March the *Star* had published a photograph titled *Typical Miners' Homes in Cape Breton*. The houses which the miners rented from the company were poorly built, mass produced structures, completely lacking in amenities. In *Miners' Houses, Glace Bay* (fig.4), painted later the same year, Harris did not simply document the scene. One reviewer described the result as "a powerful satire on industrial peonage:"

It might properly be called a "Dies Irae," and looks like a scene from Dante's *Inferno*. Two rows of thin, starved houses stand like rows of sepulchral monuments along the Appian way, or like crucifixes on the skyline of a place of

skulls. The street between these rows of cottage [cadavers] is like a stream of lava. The greenish indigo sky is cleft with a shaft of vengeful light as if signifying the impending wrath of Heaven.⁶¹

Another wrote about the canvas as "showing a small section of Hades" where "no one cares if people fall in the pit. Children living there might be glad to flop into the pit. Lawren Harris wants the Senate to do something about it."⁶²

On June 11, as the situation grew increasingly desperate, mounted company police charged demonstrating strikers and fired into the crowd; one man was killed. In the July issue of *Canadian Forum*, Harris published a drawing entitled *Glacé Bay* (fig. 5) which depicted an emaciated mother clutching her children. The issue also included an unsigned article entitled "History Repeats Itself in Cape Breton." The writer of the article opened his discussion of Glacé Bay with acerbic congratulations to the government on its "benevolent neutrality," ended in time "to pour oil on the flames." In the writer's view the problem was that everyone was "concurring in a system that inevitably produces rapacity on the [part of capital] and perversity on [the part of labour]." The absence of any ethical code in industry meant that:

If any improvement in our social consciousness is to be effected through moral forces, our organised religious bodies would seem to be the natural agents. The United Church of Canada has recently come into being, and has sent its first missionary to China. We would respectfully suggest that there is an equally important, but more arduous, work much nearer than Canton or Peking, and that a second missionary should carry the message of Christianity to the directorate of the British Empire Steel Corporation.⁶³

In his analysis of the *Forum's* editorial policy during this period, Allen Mills maintains that the magazine's stance was always secular rather than Christian or religious in orientation. Yet the comment about sending missionaries to reform the management at BESCO indicates that the anonymous contributor was well aware of contemporary critiques then being levelled by progressive churchmen against the abuses of *laissez-faire* capitalism. The editorial stance of the *Forum* during that time was progressive liberalism, not socialism as it became under Francis White and his successor, Frank Underhill, who aligned the journal with the League for Social Reconstruction, and its successor, the Co-operative Commonwealth Federation.⁶⁴

Harris later claimed that art should never "preach about the cultivation of spiritual values, [but should] embody the life of the spirit as living, harmonious experience."⁶⁵ Unlike the journalist J. Phillips Thompson of the *Labour Advocate*, who managed to combine committed socialism with Theosophy, Harris rejected the ideas of Hegel and Marx because they embodied a conflict of opposites without transcendent harmony. By the time he became president of the Federation of Canadian Artists in 1944, Harris seemed satisfied that capitalism, moderated by



fig.5

Lawren S. Harris, *Glance Bay*, c.1925, in *Canadian Forum*, Vol. 5 (July 1925). (Photo: Metropolitan Reference Library)

a social safety net, was a sound basis for creative freedom:

The aim of any nation which professes civilised intentions should be to care for the material needs of all its workers; its helpless individuals, whether children, or men and women incapacitated by illness or age. Its aim should also be to enable people to realise their individual cultural and creative needs in an atmosphere of freedom of the spirit. The former without the latter will only make for a dull or dangerously discontented humanity.⁶⁶

By curbing material excess, the aspirations of all citizens could find a place in an egalitarian society, which Harris assumed to be free of subtle inscriptions of power and inequity:

It appears from all the turbulent signs that we move now into a new order,

perhaps into the rule of the workers of the world.... That is good. For the extrication of society from the fabric of the intellectually defensible [*sic*] system of private capitalism into something more equitable with less emphasis on mere shrewdness and money-grubbing and exploitation can mean a thousand benefits. But that will surely depend not so much upon its conditions as upon the spirit in which it is conducted. For it is obvious that the system is of less consequence than enlightenment, good will and the spirit of accommodation. The creative individual lives and creates despite the system ... the creative individual feels that events are not of primary importance.⁶⁷

By this date one detects a growing rejection of social praxis, an interesting position for a consistent proponent of art's transformative power. Yet for Harris, the politics of the everyday were but one means by which a nation might realise its destiny.

What was important was the individual's opportunity for self-realization. From the *New York Times Review of Books* on Julian Huxley's "On Living in a Revolution," Harris noted that Huxley's only universal criterion of democracy was "the satisfaction of the needs of human individuals." This meant not only a reasonable standard of economic security, but opportunities for individual self-development and self-expression, such as one might find in liveable cities and through planned recreation and community welfare.⁶⁸ Harris believed that the relationship between art and identity was predicated upon the assumption that all aspects of life shared a common unity — the same type of reasoning that led proponents of the Social Gospel to call for the realization of God's Kingdom in this life rather than the next. Both Bland and Harris could see spiritual values as a force for shared vision and strength. Their commitment to self-fulfillment through divine order was their common bond.

ANGELA K. CARR
School for Studies in Art and Culture
Art History
Carleton University

Notes

- 1 Jeremy ADAMSON, *Lawren S. Harris: Urban Scenes and Wilderness Landscapes, 1906-1930* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978), 115. I am indebted to Charles Hill, Curator of Canadian Art, National Gallery of Canada, and to Larry Pfaff, Art Gallery of Ontario Library, for many very helpful suggestions concerning Harris and Bland, and to Howard Woods, of Ottawa, and Stan McMullin, School of Canadian Studies, Carleton University, for refining my understanding of Theosophy. The work included in this paper has been presented under the titles "The Ecclesiastical Amphitheatre: In the Service of a People's Church," and "Theosophical Mysticism and the Art of Social Transformation: The Legacy of Evangelical Protestantism in the Art of Lawren Harris," at the Annual Meetings of the Universities Art Association of Canada, University of Guelph, 2-5 Nov. 1995, and McGill University, Montréal, 7-9 Nov. 1996, respectively.
- 2 Notebooks of 1920s, typescript, Lawren S. Harris Papers [LSH], MG30, D208, vol.2, unpaginated, National Archives of Canada [NAC].
- 3 "Art and Propaganda," file 4-9, LSH, MG30, D208, vol.4, NAC.
- 4 "Untitled," file 4-12, and quote from "Philosophy and Art," file 6-19, LSH, MG30, D208, vols.4 and 6, NAC.
- 5 "Theosophy and Art," file 6-33, LSH, MG30, D208, vol.6, NAC; and Claude BRAGDON, *Art and Democracy* (New York: Alfred A. Knopf, 1918), 56. Claude Bragdon, architect, author and lecturer, in 1903 wrote of his admiration of the functionalism of Chicago architect Louis Sullivan, whose organicism he interpreted in the context of his own transcendentalism. He later edited SULLIVAN's *Kindergarten Chats on Architecture, Education and Democracy* and wrote the preface for his *The Autobiography of an Idea*, of 1924. He published no fewer than sixteen books including a volume of poetry entitled *The Golden Person of the Heart* (1898, 1904), as well as several works reflecting his interest in Theosophy, notably *A Brief Life of Annie Besant* (1909) and *The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture* (1910). In 1920 he collaborated with Nicholas Bessaraboff to translate P. OUSPENSKY's *Tertium Organum*, which Harris reviewed in the *Canadian Bookman* in 1924.
- 6 For example, Peter LARISEY, *Light for a Cold Land: Lawren Harris's Work and Life — An Interpretation* (Toronto: Dundurn Press, 1993); Ann DAVIS, *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting, 1920-1940* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1992); Dennis REID, *Arta Buddhi Manas: the Later Work of Lawren S. Harris* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1985); ADAMSON, *Lawren S. Harris*.
- 7 Larry PFAFF, "Portraits by Lawren Harris: Salem Bland and Others," *RACAR* 5 (1978): 21-27, details eleven oil portraits executed between 1919 and 1932. At least one of the early exhibition catalogues listed a purchase price, indicating that the portrait was not commissioned; see also, "Honour Dr. Macdonald," *Toronto Daily Star*, 8 Apr. 1925.
- 8 W. Gordon MILLS, "Art at the Canadian National Exhibition," *Canadian Bookman* 7 (September 1925): 152-53, describes the curious reception, which varied from "a shrug of irritation" to "reverent gazing" to uneasiness that some emotion might have been betrayed. The "quality of thought, rather than a human personality" in the portrait mingled the tenderness and severity of those, like Enoch, who had "walked with God."
- 9 A.B. MCKILLOP, *A Disciplined Intelligence: Critical Inquiry and Canadian Thought in the Victorian Era* (Montréal: McGill-Queen's Univ. Press, 1979), 181-228. On 216 and 217, McKillop refers to Watson's view that "no creed of any church can be accepted ... [the Church is simply] an organization for making men better," and to Grant's lectures on practical preaching, "which deals with actual life, inspires action, and aims at establishing the Kingdom of God on earth." For additional information on Bland, see Salem Bland Papers, 86.037c, and Mary Vipond, Finding Aid no.21 for Salem Bland Papers, both in Victoria University Archives, University of Toronto; Alexander

Richard ALLEN, "Salem Bland and the Social Gospel in Canada" (M.A. thesis, University of Saskatchewan, 1961); and his, "The Crest and Crisis of the Social Gospel in Canada, 1916-1927" (Ph.D., diss., Duke University, 1966), among others.

10 For example, Ramsay COOK, *The Regenerators: Social Criticism in Late Victorian English Canada* (Toronto: University of Toronto, 1985), introduction. See also J.M. BLISS, "The Methodist Church and World War I," *The Canadian Historical Review* 49 (September 1968): 213-33.

11 Richard ALLEN, "The Social Gospel and the Reform Tradition in Canada, 1890-1928," *Canadian Historical Review* 49 (December 1968): 381-99.

12 William MAGNEY, "The Methodist Church and the National Gospel, 1884-1914," *The Bulletin of the Committee on Archives of the United Church of Canada* 20 (1968): 3-93; George N. EMERY, "The Origins of Canadian Methodist Involvement in the Social Gospel Movement, 1890-1914," *The Bulletin...* 26 (1977):104-119; ALLEN, "The Social Gospel," 381-99.

13 Salem Goldsworth BLAND, *The New Christianity: or the Religion of the New Age* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1973), vii; *Proceedings of the Royal Commission into Industrial Relations* (Ottawa, 1919), RG33, M1982, NAC, 156-163, items 2992-2999.

14 BLISS, "Methodist Church," 213-33.

15 *Proceedings of the Royal Commission into Industrial Relations*.

16 Instead of dismissing post-war social unrest as a product of subversion, the committee identified numerous social pressures. Royal Commission on Industrial Relations, *Report of Commission appointed under Order-in-council (P.C.670) to inquire into Industrial Relations in Canada together with a Minority Report*, 1919, s.21.

17 J.M. BUMSTEAD, *The Winnipeg General Strike of 1919: An Illustrated History* (Winnipeg: Watson, Dwyer, 1994).

18 PFAFF, "Portraits by Lawren Harris," 25; Rev. Ernest THOMAS, D.D., "Let Us Observe the Observer," *Toronto Daily Star*, 4 Mar. 1934, in Salem Bland Papers, 86.037c, Box 15, file 923, Archives of Victoria University, University of Toronto, for Bland's innocence in connection with the Winnipeg Strike.

19 BLAND, *New Christianity*, 23. For Harris' views on the same issue, see L.H., "The Armaments Racket," *The Canadian Theosophist* 15 (June 1934):125-26.

20 Charles C. HILL, *The Group of Seven: Art for a Nation* (Toronto: McClelland & Stewart, 1995-1996), 323, cat.96.

21 The Observer [Salem Bland], "The Group of Seven and the Canadian Soul," *Toronto Daily Star*, 31 Jan. 1925; Notebook 1910-1925, LSH, MG30, D208, vol.2, NAC.

22 Mary VIPOND, "National Consciousness in English-Speaking Canada in the 1920s: Seven Studies," (Ph.D., diss., Univ. of Toronto, 1974), 1: 183-84, 465-519. For further discussion of how nationalism was nurtured by a particular elite for their own purposes, see the same author's account of "The Nationalist Network: English Canada's Intellectuals and Artists in the 1920s," *Canadian Review of Studies in Nationalism* 7 (Spring 1980): 32-52; "Canadian National Consciousness and the Formation of the United Church of Canada," *The Bulletin...* 24 (1975): 5-27, revised and reprinted in Mark MCGOWAN and David MARSHALL, eds., *Prophets, Priests, and Prodigals: Readings in Canadian Religious History, 1608 to the Present* (Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1992), 168, quoting Salem Bland Papers.

23 VIPOND, "National Consciousness," 167-187, quotes Dr. Salem Bland, "The Mind of the Prairie Dweller," *Calgary Canadian*, 7 June 1918.

- 24 BLAND, "The Deeper Life: A Canadian Christianity," *The Grain Growers Guide*, 15 May 1918.
- 25 BLAND, "An Ideal for Canada," and "A Spiritual Ideal for Canada," *Calgary Canadian*, 21 and 22 May 1918.
- 26 Lawren HARRIS, "Palmer's Work," and "The RCA Reviewed," *The Lamps* 1 (December 1911): 12 and 9, respectively.
- 27 Group of Seven, *Catalogue Exhibition of Paintings* (Art Gallery of Toronto, May 1920).
- 28 For example, Lawren HARRIS, "Artist and Audience," *Canadian Bookman* 7 (December 1925): 197.
- 29 Lawren HARRIS, "The Revelation of Art in Canada," *Canadian Theosophist* 7 (15 July 1926): 87.
- 30 Lawren HARRIS, "Winning a Canadian Background," *Canadian Bookman* 5 (February 1923): 37.
- 31 Notebook [1954], file 4-2, LSH, MG30, D208, vol.4, NAC. For catalogue, see Vancouver Art Gallery, *Group of Seven: Loan Exhibition* (Vancouver, 1954).
- 32 Lawren S. HARRIS, "The Greatest Book by a Canadian and Another," *Canadian Bookman* 5 (February 1924): 38. (I am indebted to Charles Hill, for reminding me of this pertinent quotation).
- 33 "Theosophy and Art," file 6-33, LSH, MG30, D208, vol.6, NAC.
- 34 COOK, *The Regenerators*, introduction, and 152-263; LARISEY, *Light for a Cold Land*, 20. In the wake of the Scopes trial, Bland resolved this dilemma by suggesting that evolution could be reconciled with a belief in God; see "May Hold To Evolution And Also Christianity," *Toronto Daily Star*, 27 July 1925.
- 35 Lawren HARRIS, "Sir Edmund Walker," *Canadian Bookman* 6 (May 1924): 109.
- 36 Lawren HARRIS, "Artist and Audience," *Canadian Bookman* 7 (December 1925): 197-98; "Capital and Labour," file 5-5, "Theosophy and Art," file 6-33, and "Scientific Materialism, Futility of Materialism," file 7-10, LSH, MG 30, D208, vols. 5, 6, 7, NAC.
- 37 See Merrill DENISON, *Harvest Triumphant: The Hundred-Year Story of Massey-Harris* (Toronto: McClelland and Stewart, 1948), 225-29.
- 38 S. Fraser LANGFORD, "The Gospel of Augustus H. Strong and Walter Rauschenbusch," *The Chronicle* 14 (January 1951): 3-18.
- 39 Paul M. MINUS, *Walter Rauschenbusch: American Reformer* (New York: Macmillan, 1988), 157-176.
- 40 Donald GOERTZ, *Walmer Road Baptist Church, 1889-1989* (Toronto: Walmer Road Baptist Church, 1989), 33-55.
- 41 LARISEY, *Light for a Cold Land*, 2-3, states that Alanson Harris joined the Baptist church at the age of eighteen. For Elmore's views, see Clark H. PINNOCK, "The Modernist Impulse at McMaster University," in Jarold K. ZEMAN, ed., *Baptists in Canada: Search for Identity Amidst Diversity* (Burlington: G.R. Welch, 1980), 193-207.
- 42 "Dr. Salem Bland to Speak so Refuse Use of Church," "Last Congregational District Meeting," "Express Confidence in Dr. Salem Bland," 14 and 16 Apr. 1925, *Toronto Daily Star*; Address to the Toronto Theosophical Society, 9 Sept. 1928, Salem Bland Papers, 86.037c, Box 2, file 173, Archives of Victoria University, University of Toronto.
- 43 William Quan JUDGE, *Echoes of the Orient: The Writings of William Quan Judge*, comp. by Dara Eklund (San Diego: Point Loma Publ., 1975), 1: 352, for reprint of an article published under the name Rodriguez Undiano.

- 44 Augustus BRIDLE, "Pictures of the Group of Seven Show 'Art Must Take the Road,'" *Toronto Daily Star*, 20 May 1922, cited in HILL, *The Group of Seven*, 318, cat. 62: "It is the idea, not the fact, of destitution and of dirt that attracts Harris. He has no eye for the sordid details of squalor."
- 45 F.B. HOUSSER, *A Canadian Art Movement: The Story of the Group of Seven* (Toronto: Macmillan, 1926), 182-186; Notebooks [1920s], LSH, MG30, D208, vol. 2, unpaginated, NAC. I am indebted to Larry Pfaff, Art Gallery of Ontario, for drawing to my attention Salem BLAND's review copy of Housser's book, which is held in the Gallery's archives. See also: The Observer [Salem [BLAND]], "F.B. Housser's Story of the Group of Seven," *Toronto Daily Star*, 11 February 1925; "New Volume Vigourously Champions Group of Seven," *Toronto Daily Star*, 11 December 1926.
- 46 Fred HOUSSER, *Views and Reviews of Finance and Economics*, ed. E. Burnham Wyllie (Toronto: Macmillan, 1937), xii, 140-50. By this date the *Toronto Star* was a Liberal newspaper.
- 47 "Changing Ideologies," n/d, file 5-6, LSH, MG30, D208, vol. 5, NAC.
- 48 ADAMSON, *Lawren S. Harris*, 114; Augustus Bridle, "The Drama of the Ward," *The Canadian Magazine* 24 (November 1909): 3-8, shows that the cultural diversity of the Ward had been of interest to Torontonians for over a decade.
- 49 *Ibid.* For other interpretations, see LARISEY, *Light for a Cold Land*, 69-77; HILL, *The Group of Seven*, 110, 198, 318, 323.
- 50 Roger J. MESLEY, "Lawren Harris' Mysticism: A Critical View," *artsmagazine* (November/December 1978): 12-18.
- 51 "Theosophy and Art," file 6-33, LSH, MG30, D208, vol.6, NAC.
- 52 Robert AYRE, "Lawren Harris Gives Warning of Pitfalls," *Montreal Daily Star*, 24 June 1950.
- 53 "Theosophy and Art," file 6-33, LSH, MG30, D208, vol.6, NAC.
- 54 "Capital and Labour," appears to be dated January 1905, but more likely January 1925, Notebooks 1922-25, file 5-5, LSH, MG30, D208, vol.5, NAC.
- 55 Notebook incorrectly dated 1910-1914, LSH, MG30, D208, vol.2, NAC; HILL, *The Group of Seven*, 323, cat.96, for Lawren S. HARRIS, "Dr. M'Avoy's Fight to Save Glace Bay from Starvation," *Toronto Daily Star*, 25 Apr. 1925.
- 56 HARRIS, "Dr. M'Avoy's Fight."
- 57 John MELLOR, *The Company Store: James Bryson McLachlan and the Cape Breton Coal Miners 1900-1925* (Toronto: Doubleday, 1983), 253-72.
- 58 "Star Opens Relief Fund for Miners' Families," "More Funds Needed to Help NS Miners," "Contributions Asked for Hungry Children," "Urge Help be Sent to Cape Breton Sufferers," and "Contributions Asked for Those in Distress," *Toronto Daily Star*, 30 Mar., 15, 18, 23 Apr., 26 May 1925.
- 59 MELLOR, *Company Store*, 22, note 32, for *Report of Parliamentary Debates, House of Commons*, 1925. Mellor suggests that McAvoy made this declaration to the House of Commons, but the text does not record such a statement having been made.
- 60 HARRIS, "Dr. M'Avoy's Fight"; Joan MURRAY and Robert FULFORD, *The Beginning of Vision: the Drawings of Lawren S. Harris* (Toronto: Douglas & McIntyre, 1982), 76-81, includes three drawings labelled "Glace Bay, Halifax, c.1921-1922," which are presumably attributable to the 1925 trip rather than the 1920 visit.
- 61 "Disdainful of Prettiness New Art Aims at Sublimity," *Toronto Telegram*, 6 May 1926.

- 62 "Does Lawren Harris Dip His Brush in the Crucible that Forms Canada?" *Toronto Telegram*, 29 May 1926.
- 63 "History Repeats Itself in Cape Breton," *Canadian Forum* 5 (July 1925): 293-94. The Harris print appeared on p.303.
- 64 Jack GRANATSTEIN and Peter STEVENS, *Forum: Canadian Life and Letters, 1920-70, Selections from The Canadian Forum* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1972); Allen MILLS, "The *Canadian Forum* and Socialism, 1920-1934," *Journal of Canadian Studies* 13 (Winter 1978/79): 11-27; Margaret DAVIDSON, "A New Approach to the Group of Seven," *Journal of Canadian Studies* 4 (Nov. 1969): 9-16.
- 65 "Art in Canada," file 4-12, LSH, MG30, D208, vol.4, unpaginated, NAC.
- 66 "Community Centres for the Arts," 1942, LSH, MG30, D208, vol.5, NAC.
- 67 "The Creative Individual and a New Order," file 5-12, LSH, MG30, D208, vol.5, NAC.
- 68 "Democracy and Art," file 5-15, LSH, MG30, D208, vol.5, NAC.

Le portrait du révérend Salem Bland

Un autre voyage spirituel pour Lawren S. Harris

Jeremy Adamson écrivait en 1978, dans un catalogue de la Art Gallery of Ontario sur l'œuvre de Lawren S. Harris, que «la classe sociale de l'artiste et sa fortune personnelle, ainsi que son intérêt pour la pensée ésotérique (la théosophie) militaient contre la politisation de sa vision artistique». Pourtant, des citations notées par l'artiste dans ses carnets suggèrent qu'il voyait l'art comme une activité qui pouvait «recréer la vie des hommes en un semblant d'ordre divin naturel». Ainsi, l'art pouvait non seulement exprimer la spiritualité, mais aussi transformer à la fois l'artiste et le spectateur. En termes nationalistes cela voulait dire: «Si vous pouvez changer les idées des gens, vous pouvez tout changer, mais vous n'y arriverez qu'en changeant d'abord les vôtres». Le nationalisme si intimement identifié au Groupe des Sept était, pour Harris, la voie de la connaissance de soi, aussi bien sur le plan personnel que social.

Si nous acceptons le principe que l'art, pour Harris, était à la fois une forme de communion et de communication, ses œuvres peuvent être vues comme des représentations codées de sa spiritualité. Ses portraits, surtout, sont empreints d'une certaine révérence. La fortune de Harris lui permettait de n'accepter que les commandes qui lui convenaient. Aussi, le portrait saisissant de ressemblance du pasteur méthodiste Salem Bland, exposé pour la première fois en août 1925, peut être vu comme une marque de son «grand respect pour [Bland]... comme exemple de guide spirituel». Ce portrait réussissait tellement bien à communiquer le message de l'artiste, qu'un critique l'a décrit comme une «pierre de touche» de «pur symbolisme spirituel» qui en troublait beaucoup parmi ceux qui le regardaient.

Si le portrait de Bland est un témoignage de respect, la question se pose: le respect de quoi? À la conférence générale de l'Église méthodiste au Canada, en 1918, le pasteur Bland avait contribué à la rédaction d'une résolution qui demandait «la reconstruction sociale complète» de l'économie canadienne, axée sur la concurrence et le profit, en un système fondé sur la coopération et le service. En approuvant cette résolution, la Conférence montrait sa sympathie pour l'«évangélisme social» qui cherchait à renouveler le christianisme évangélique en le rendant plus approprié à la vie quotidienne. Un an plus tard, en 1919, le pasteur Bland se présenta devant la Commission royale sur les relations industrielles, présidée par le juge en chef du Manitoba, Thomas Graham Mathers. La

Commission devait étudier le problème du malaise social croissant dans le sillage de la Première Guerre mondiale et de la révolution russe. Bland proposa de changer le système de profit en un système de propriété publique lorsque les conditions s'y prêtaient, et suggéra de former des comités conjoints pour assurer des pratiques industrielles responsables. La future législation du travail, disait-il, devait prendre en considération la journée de huit heures et la semaine de quarante-quatre heures. Il fallait aussi prévoir une part du budget pour la sécurité de la vieillesse ainsi que de l'assurance en cas de maladie, de chômage ou de mort accidentelle. La Commission royale venait à peine de mettre fin à ses audiences lorsqu'éclata la grève générale de Winnipeg.

Comme plusieurs ministres évangéliques de son temps, Bland était en sympathie avec les griefs de la classe ouvrière. En 1920, il publia une brochure intitulée *The New Christianity*, dans laquelle il soutenait que «la tâche distinctive de l'époque était d'abolir le capitalisme moderne afin de réaliser pleinement la démocratie». Ses idées étaient fondées sur les écrits américains contemporains sur l'évangélisme social, le *social gospel*, qui mettaient en cause l'éthique économique des capitalistes de l'âge d'or, dont les vastes fortunes avaient été bâties sur l'exploitation de leur propre main-d'œuvre. Cinq ans plus tard, Harris, héritier de l'empire de machinerie agricole Massey-Harris, peignait un portrait qui exprimait clairement son estime pour le pasteur méthodiste. Que révélait-il de la spiritualité de l'artiste et de ses idées sur la justice sociale?

Mary Vipond a montré que l'artiste et le modèle partageaient un même intérêt pour la prise de conscience nationale. Elle a comparé les arguments mis de l'avant par le Groupe des Sept, pour expliquer leurs œuvres, avec les arguments de Bland à l'appui du mouvement œcuménique chez les pasteurs évangéliques, qui a abouti à la formation de l'Église unie du Canada en 1925. Il y avait aussi d'autres points communs. Bland avait écrit dans le *Toronto Star* un article sur la quatrième exposition du Groupe des Sept, dans des termes que Harris a rapporté dans ses propres carnets: «J'avais l'impression que l'âme canadienne me révélait quelque chose de secret, de noble, de beau que je n'avais jamais deviné — une force, une indépendance, une profondeur et un mysticisme que je n'avais jamais soupçonnés». Harris, quant à lui, a rappelé son propre héritage évangélique dans un commentaire ironique lors de l'ouverture de la rétrospective du Groupe des Sept, à Vancouver en 1954: «Je n'ai pas encore réussi à m'émanciper de l'influence de mes ancêtres pasteurs, alors je reste enclin à moraliser chaque fois que j'en ai l'occasion». Alors que l'artiste avait peu de sympathie pour la religion institutionnelle en Ontario, il croyait que l'aube d'une conscience spirituelle verrait «les humains sous leur meilleur jour, vivant et exprimant un esprit en aucune manière matérialiste».

Une telle condamnation du matérialisme peut paraître incongrue de la part de quelqu'un issu d'un milieu aussi fortuné, mais l'empire Massey-Harris avait été

bâti sur des pratiques industrielles responsables, telles que congés payés, partage des profits, mesures de santé et de sécurité, ainsi qu'une cantine mobile pour améliorer le moral et la productivité. De plus, l'église baptiste Walmer Road, financée à l'origine par la famille Harris, avait été l'hôte d'un des chefs de file du mouvement *social gospel* aux États-Unis, Walter Rauschenbusch, qui, en 1910, avait prêché du haut de la chaire qu'avait autrefois occupée le pasteur Elmore Harris, oncle de Lawren. Non seulement l'évangélisme social était-il acceptable aux yeux de prémillénaristes conservateurs comme le révérend Elmore, mais il attirait aussi ceux qui s'intéressaient aux nouvelles formes de spiritualité, comme les membres de la Société de théosophie dont Harris faisait partie.

En 1920, alors que Bland publiait *The New Christianity*, Harris explora les quartiers pauvres du port de Halifax et produisit *Black Court* et *Elevator Court*. Ces tableaux étaient beaucoup plus sombres que tous ses sujets urbains antérieurs. Selon Fred Houser, ami de Harris et théosophe comme lui, ces œuvres marquaient une césure dans la carrière de l'artiste. Elles jetaient une «note discordante» parce qu'elles «réclamaient le changement et ne montraient qu'irrévérence et mépris pour la gloire de la cupidité [responsable de tels lieux]». Toujours selon Houser, ces tableaux jetaient bas tout idéalisme superficiel et «ne pouvaient pas avoir été créés sans laisser de cicatrices sur la nature émotive de l'artiste». Le fait même qu'une partie de la société pouvait vivre dans une telle misère laissait supposer la pauvreté spirituelle de ceux qui ne faisaient rien pour corriger cette situation.

Alors qu'Adamson soutient que ces tableaux n'étaient pas des messages politiques et que d'autres ont suggéré que Harris cherchait à fixer une vision permanente d'harmonie par-delà la misère et la saleté, le catalogue de la récente exposition du Musée des beaux-arts du Canada, *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*, souligne un article écrit par Harris pour le *Toronto Star*, en 1925, après une visite à la communauté de Glace Bay, Nouvelle-Écosse, alors frappée par une grève. Cet article parlait du révérend McAvoy, ancien employé de la fonderie Massey-Harris à Brantford devenu ministre baptiste, qui faisait de son mieux pour procurer le nécessaire aux familles affamées des grévistes en lutte contre la British Empire Steel Corporation, compagnie qui exploitait les mines de charbon et la production d'acier au Cap Breton, en vertu d'un monopole octroyé par l'État. Harris ne mâchait pas ses mots:

La vie réelle de l'endroit présente les aspects les plus défavorables de notre civilisation tant vantée, et ils sont accentués du fait qu'ils sont complètement dépourvus de tout caractère séduisant ou romantique. Ce que nous voyons ici, c'est la dure réalité qui se cache sous la machine industrielle et ce n'est pas beau à voir... Ces gens vont au bout de leurs forces pour s'en sortir, ils cherchent partout un rayon d'espoir, ils fouillent tous les hommes pour trouver une solution qui peut-être n'existe pas. Ils font constamment face à la

famine, à la vue de femmes et d'enfants qui souffrent de misère, de privations et de faim, au découragement absolu, à la perte complète de foi en l'humanité.

Plus tard, la même année, Harris peignit *Miners' Houses, Glace Bay*, qu'un critique a décrit comme «une puissante satire du servage industriel». Puis, après la mort d'un gréviste, victime de la police de la compagnie, Harris publia un dessin intitulé *Glace Bay* dans la revue *Canadian Forum*, où il représentait une mère émaciée serrant ses enfants contre son cœur. Dans le même numéro paraissait un article anonyme intitulé «History Repeats itself in Cape Breton» (L'histoire se répète au Cap Breton). L'auteur déplore l'absence d'un code d'éthique dans l'industrie et suggère que:

...si des progrès doivent s'effectuer dans notre conscience sociale par le moyen des forces morales, il semblerait que nos institutions religieuses organisées en seraient les agents naturels. L'Église unie du Canada a été formée récemment et a envoyé son premier missionnaire en Chine. Nous suggérons respectueusement qu'il y a une tâche aussi importante mais plus ardue, beaucoup plus près que Canton ou Pékin et qu'un deuxième missionnaire pourrait porter le message chrétien au directoire de la British Empire Steel Corporation.

Harris a déclaré plus tard que l'art ne devait jamais «prêcher les valeurs spirituelles, mais incorporer la vie de l'esprit comme une expérience vivante et harmonieuse». Mais il croyait aussi que

...le but de toute nation qui professe des intentions civilisées devrait être le souci des besoins matériels de tous ses ouvriers et des plus faibles, qu'il s'agisse d'enfants ou encore de femmes ou d'hommes rendus invalides par la maladie ou l'âge. Son but devrait être aussi de permettre aux personnes de réaliser leurs besoins individuels en culture et en créativité dans une atmosphère de liberté d'esprit. Le premier sans le second ne produirait qu'une humanité terne ou dangereusement insatisfaite.

Il croyait que le rapport entre l'art et l'identité était fondé sur le postulat que tous les aspects de la vie participent d'une unité commune. C'est le type de raisonnement qui a conduit les tenants de l'évangélisme social à demander l'accomplissement du royaume de Dieu dans cette vie plutôt que dans l'autre. Bland et Harris voyaient tous deux les valeurs spirituelles comme une force pour une vision et une force communes. Leur engagement envers la réalisation de soi selon l'ordre divin était le lien qui les unissait.

Traduction: Élise Bonnette

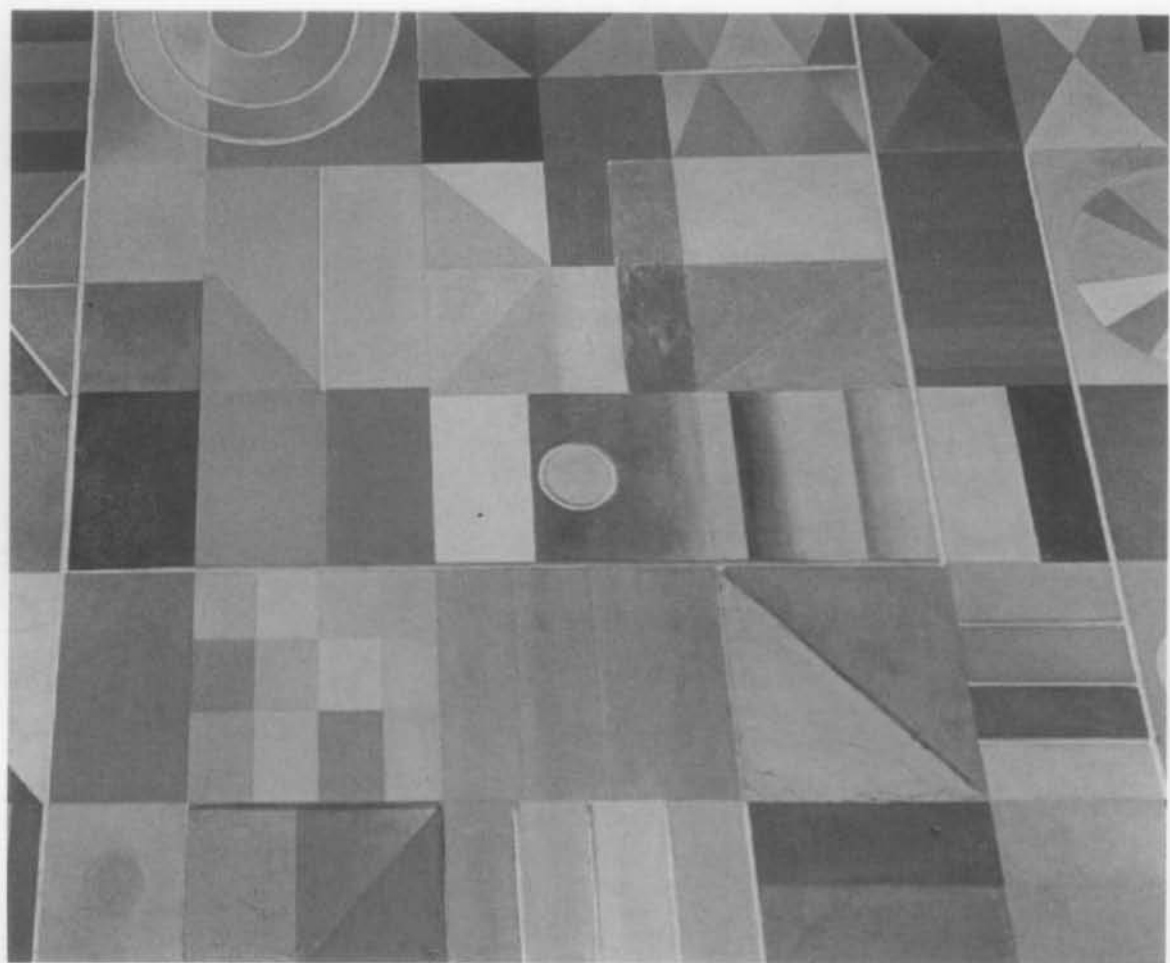


fig. 15 Mario Merola, murale du Centre sportif Maisonneuve (détail), 1960, peinture acrylique sur béton et reliefs en creux, 3 x 12 m. 3000 Viau, Montréal. Paul Lambert, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

ART PUBLIC MODERNE AU QUÉBEC SOUS MAURICE DUPLESSIS

Les œuvres murales non commémoratives

L'étude que j'ai effectuée¹ sur l'émergence des œuvres murales publiques non commémoratives au Québec de 1950 à 1962 a démontré que cette émergence s'inscrit dans un contexte de modernisation de la société québécoise et de son architecture. Le développement démographique et celui des divers secteurs d'activité socio-économique dans les années cinquante au Québec a suscité une construction effervescente de bâtiments, surtout dans les banlieues montréalaises. Cela a permis à des architectes modernes de renouveler l'esthétique architecturale et de faire appel à des artistes qui défendaient, eux aussi, une vision moderne de l'art, afin d'intégrer des œuvres murales aux édifices qu'ils érigeaient.

Alors qu'on connaît les œuvres d'art acceptées par le programme «du 1%» qui a force de loi depuis 1981, ma recherche a mis en lumière un pan lacunaire de l'histoire de l'art québécois puisque les œuvres murales de 1950 à 1962 répertoriées à ce jour constituent un corpus inédit composé de cent vingt-quatre œuvres². Celles-ci ont été produites avant l'application, en 1962, de la première législation de l'État québécois en matière d'art public, qui date de 1961. Les vingt-sept artistes³, dont quatre femmes, qui ont conçu ces œuvres murales intégrées à l'architecture ont collaboré avec une quarantaine de bureaux d'architectes et quelques décorateurs⁴. Ils ont alors employé une variété de techniques et de matériaux. À cet égard, les résultats de cette première enquête, qui se poursuivra au doctorat, montrent que les techniques les plus employées à l'époque s'avèrent la mosaïque, la céramique et la sculpture (relief et claustra) alors que la peinture, le vitrail et la tapisserie le sont moins. Les matériaux utilisés sont multiples: le bois, la pierre, la terre cuite, le verre, la brique, les métaux (laiton, aluminium et cuivre), l'acrylique, la fibre de verre et le béton. D'ailleurs, l'appellation «œuvre murale» rend compte de cette diversité. Les œuvres murales publiques sont ici définies comme étant des œuvres de grandes dimensions, de catégories artistiques et de matériaux divers, commandées par le secteur privé ou public, situées dans des lieux publics intérieurs ou extérieurs et conçues en fonction de ceux-ci.

Quant au choix du terme «non commémoratif», il pose qu'à l'instar de la sculpture, le passage à l'œuvre murale moderne de ce type est caractérisé par la rupture d'avec la fonction de représentation tant de l'histoire que de l'activité du lieu attribuée à la commémoration. Les œuvres murales retenues marquent ainsi l'espace public québécois d'un signe de modernité. Ceci ne signifie toutefois pas

que les nombreuses murales exclues à cause de leur fonction commémorative trop explicite ne présentaient pas des aspects formels liés à l'esthétique moderne.

Les œuvres murales non commémoratives et la modernisation du Québec

Les œuvres murales publiques non commémoratives réalisées au Québec entre 1950 et 1962 installent progressivement la modernité artistique sur des murs d'édifices publics modernes d'une majorité de secteurs d'activité socio-économique, en concordance avec la modernisation de la société, de l'art et de l'architecture dans l'après-guerre. Les historiens Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard affirment que: «La croissance démographique et économique qui caractérise la période apporte au Québec une prospérité nouvelle⁵». Celle-ci se traduit, notamment, par l'érection des nombreux édifices où prennent place les œuvres murales répertoriées. Cette croissance économique se répercute dans les secteurs d'activité socio-économique primaire et secondaire, mais surtout dans le secteur tertiaire. C'est précisément au sein de ce dernier que se trouvent la très grande majorité des œuvres murales.

Liée à cette prospérité économique, la croissance démographique désignée sous le terme de *baby boom* est telle qu'en 1961 plus de 44% de la population a dix-neuf ans ou moins⁶. L'ampleur du phénomène fait dire aux historiens que: «les années 1950 [sont] une époque au cours de laquelle les enfants occupent une place centrale dans la vie sociale et économique⁷». Dans ce contexte, on assiste à une meilleure organisation des loisirs, à la construction d'édifices liés à ceux-ci, de même qu'à l'érection d'écoles primaires et secondaires. Or, c'est dans ces types d'édifices qu'il y a le plus grand nombre d'œuvres murales. De plus, cette population grandit surtout à Montréal et dans ses banlieues qui connaissent une augmentation phénoménale. Par conséquent, c'est dans la grande région montréalaise, qui occupe la place centrale dans le développement démographique, que se situent la majorité des œuvres murales. Dans ce grand Montréal prospère, la consommation et le bien-être des enfants polarisent l'attention de tous les intervenants, tant privés que publics.

Cette expansion économique et démographique survient, pour la plus grande part, sous l'ère duplessiste. Les nombreuses œuvres murales repérées dans le secteur public durant cette période témoignent d'une intervention étatique significative qui favorise à la fois la modernisation du secteur d'activité, de l'équipement bâti et de l'art public. Lorsque Maurice Duplessis décède en 1959, la réalisation de la très grande majorité de ces murales est déjà autorisée. La mise à jour de cette présence incontestable de l'art moderniste remet en question l'idée reçue à l'effet que la modernité artistique dans l'espace public fut totalement étouffée sous sa gouverne.

Les architectes qui conçoivent les équipements requis pour répondre aux différents besoins de l'activité socio-économique effervescente, le font dans une esthé-

tique architecturale moderne. Cette architecture moderne québécoise s'élabore dans un contexte architectural nord-américain en transformation, où le style international prévaut dans la création de nouveaux types de bâtiments pour la banlieue. Pour l'historien de l'architecture Claude Bergeron, l'architecture moderne de style international trouve dans la multiplication des banlieues un «contexte idéal où elle pouvait s'épanouir⁸». La très grande majorité des édifices qui accueillent les œuvres murales cadrent bien avec cette modernité architecturale, puisqu'ils souscrivent, chacun à leur façon, aux principales caractéristiques du style international soulignées par cet auteur: fonctionnalisme, formes géométriques pures, asymétriques, irrégulières et variées, matériaux nouveaux, tels le verre, le plastique et la feuille de métal, techniques modernes de construction, telles la préfabrication et la standardisation. Ces principes fondateurs de l'architecture moderne trouvent un écho au Québec surtout à travers l'enseignement de l'École d'architecture de l'université McGill qui, dès 1941, implante les méthodes d'enseignement du Bauhaus⁹. Toutefois, à l'instar de l'architecture moderne internationale, où, comme le souligne Kenneth Frampton, «l'apparente homogénéité était trompeuse, car [la] planéité dénudée fut subtilement modulée en fonction des divers contextes climatiques et culturels¹⁰», les architectes d'ici adaptent ces principes au contexte québécois. En ce sens, l'historien de l'architecture Yves Deschamps parle «des» architectures du Québec¹¹. D'ailleurs, des chercheurs québécois adoptent la désignation «mouvement moderne» plutôt que «style international¹²». Malgré ses particularités, le nouveau modèle se conforme au credo du style international par sa hauteur réduite et l'aménagement de vastes espaces ouverts¹³.

À cet égard, les supermarchés et les centres commerciaux qui intègrent des œuvres murales sont deux nouveaux types de bâtiments qui transforment les anciens types, tels le bâtiment industriel, la banque, l'édifice public, l'école et l'église. Ces derniers reprennent leur conception horizontale d'un ou deux étages, se rapprochant ainsi des populations desservies¹⁴. La modernisation de la société québécoise s'accompagne ainsi de la modernisation des équipements bâtis, tant du point de vue esthétique que fonctionnel.

Les artistes qui œuvrent pour les édifices modernes évoluent également dans un contexte artistique en transformation. Ils soutiennent surtout l'esthétique de l'avant-garde montante qui est alors l'abstraction géométrique. En fait, à partir de 1955, deux courants abstraits dominent la scène artistique au Québec: l'abstraction lyrique ou gestuelle, avec les post-automatistes, et l'abstraction géométrique, avec les premiers et seconds plasticiens, ainsi que des indépendants¹⁵. Or, la majorité des œuvres murales retrouvées correspondent à l'esthétique de l'avant-garde montante, puisque plus des trois quarts des murales sont des abstractions géométriques, alors que seulement quelques-unes sont des abstractions lyriques. Le dernier quart se compose d'œuvres figuratives. Examinons maintenant les œuvres murales publiques non commémoratives, en fonction des activités écono-

miques et sociales des secteurs privé et public au sein desquels on les retrouve.

Entre 1950 et 1962, le secteur privé québécois génère sensiblement plus d'œuvres murales publiques non commémoratives que le secteur public. De ce fait, il s'avère être le principal promoteur de la murale moderne au Québec durant cette période. Ma recherche révèle que, conformément à la tertiarisation accrue que connaît l'économie québécoise, c'est surtout dans ce secteur qu'on note la présence dominante de murales, même si le secteur secondaire en compte quelques-unes. En fait, le secteur tertiaire de commerce de gros et de détail a promu fortement le courant de l'œuvre murale, lors de la création des lieux emblématiques de la modernité socio-économique et architecturale que sont le supermarché et le centre commercial. D'autres secteurs du tertiaire, tels ceux des services personnels et professionnels, de la finance, de l'assurance et de l'immobilier, ainsi que celui des communications ont aussi favorisé l'inscription de la modernité artistique dans l'espace public, lors de la construction d'édifices redéfinis à l'aune de l'architecture moderne. Bien que je ne puisse l'affirmer de manière définitive, une telle implication du secteur privé s'inscrit probablement dans une stratégie de marketing visant à actualiser l'image des entreprises.

Dans le secteur secondaire de la fabrication, au moins deux des dix industries manufacturières les plus importantes à la fin des années cinquante¹⁶ ont participé au développement de l'œuvre murale abstraite, soit l'industrie du textile, représentée par la Textile Co. de Ville Mont-Royal, et celle des produits chimiques, représentée par la Canadian Technical Tape Ltd. de Ville Saint-Laurent et par Ciba de Dorval. Ces compagnies se sont installées en banlieue sur l'île de Montréal, le long de grandes voies de communication routière. En fait, la Canadian Technical Tape Ltd. a construit son usine près de l'autoroute des Laurentides, et Ciba a établi la sienne sur l'autoroute Montréal-Toronto. L'artiste Gordon Webber a conçu une murale abstraite et géométrique en mosaïque de céramique pour la Textile Co. (c.1962)¹⁷, Adrien Vilandré en a proposé une en mosaïque de minéraux divers à la Canadian Technical Tape Ltd. (c.1957), alors que Jean-Paul Mousseau¹⁸ et Claude Vermette ont réalisé une abstraction géométrique en carreaux de céramique aux couleurs primaires vives et à la verticalité affirmée pour Ciba (1960). Dans cet immeuble, le fonctionnalisme, associé à l'esthétique architecturale moderne, est manifeste. En effet, les aires de travail et de repos sont divisées en deux volumes géométriques: un espace rectangulaire pour l'usine et un espace circulaire pour la cafétéria qui intègre la murale. Par ailleurs, l'ensemble est lié visuellement par l'emploi de surfaces de verre.

Des œuvres murales occupent également les murs d'immeubles du secteur tertiaire de commerce de gros ou de détail, qui a connu une forte croissance dans les années cinquante. On en compte surtout dans les domaines de l'alimentation et de la vente de vêtements et de chaussures, qui étaient alors deux des trois domaines de la consommation où les ventes avaient le plus augmenté¹⁹.

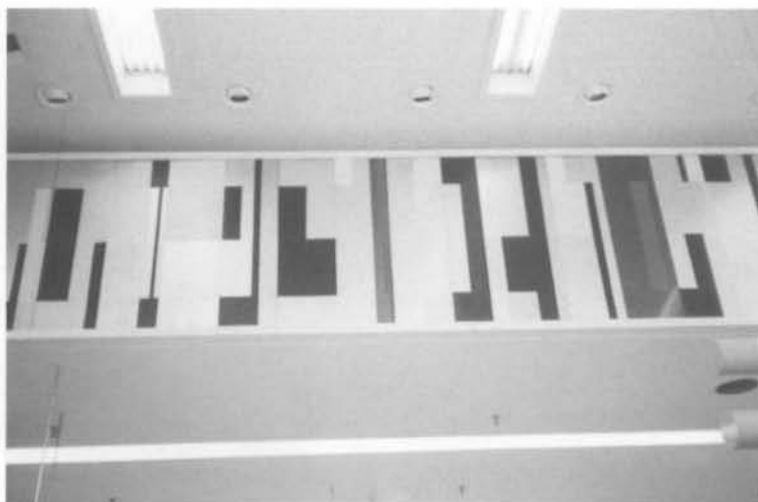


fig. 1 Anonyme, murale du supermarché Steinberg (détail), 1958, métal peint. 1955 Sainte-Catherine Est, Montréal. Eliasoph et Berkowitz, architectes. (Photo: Danielle Doucet)

Dans le domaine de l'alimentation, huit œuvres murales prenaient place sur autant de supermarchés Steinberg. La compagnie Steinberg a encouragé l'innovation artistique en concordance avec son développement économique avant-gardiste. En effet, alors que la majorité des points de vente appartenaient encore à de petits propriétaires indépendants, les magasins à succursales, dont la chaîne d'alimentation Steinberg était l'une des deux plus importantes, représentaient «la voie de l'avenir²⁰». Parmi ces huit supermarchés Steinberg, quatre se situaient à Montréal et offraient des murales abstraites et géométriques à la vue de leurs clients. Ce sont des supermarchés des quartiers Hochelaga-Maisonneuve et Ahuntsic, ouverts en 1955, où Joseph Iliu a réalisé en façade des mosaïques de céramique. Il a ainsi proposé l'abstraction géométrique dans l'espace public au moment même où les premiers plasticiens apparaissaient sur la scène artistique montréalaise. D'ailleurs, signalons que le critique d'art et plasticien Rodolphe de Repentigny [un de ceux-là], écrivait à cette date que ces supermarchés Steinberg des rues Morgan et Saint-Laurent (coin Crémazie) correspondaient à sa conception de la murale comme «signe d'une ville». S'accordant avec «le caractère de la vie urbaine actuelle, c'est la peinture (*sic*) proprement abstraite, signale-t-il, dont les éléments sont de nature manifestement géométriques, qui [s'y] prête le mieux», ajoutant que dans ces mosaïques, «les carrés d'une même couleur ont des textures et des tonalités légèrement variées» afin d'éviter un effet trop massif²¹. Quant à l'œuvre en métal peint dont on ne connaît pas l'artiste et qui est située au-dessus des caisses enregistreuses d'un supermarché du quartier centre-sud, elle révèle la

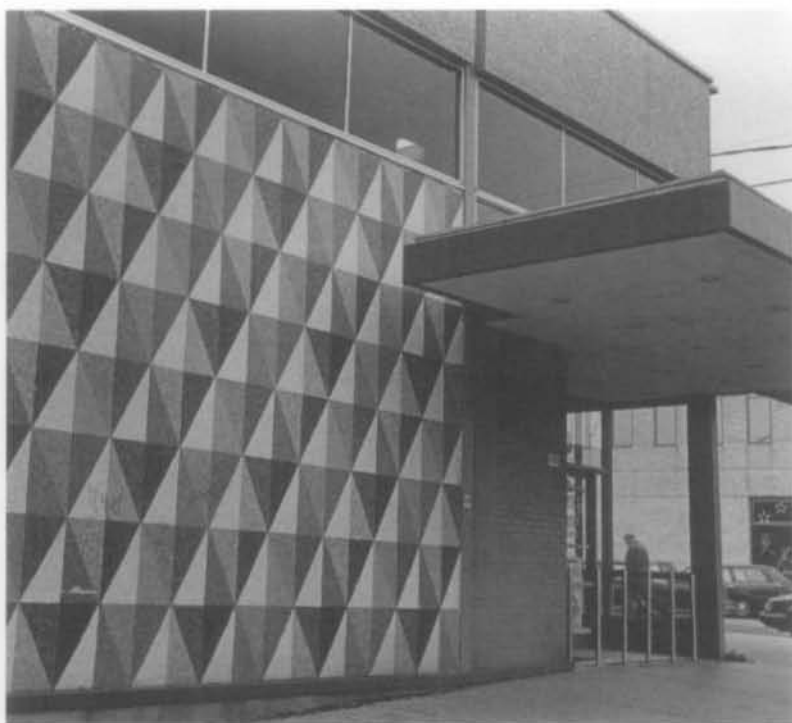


fig. 2 Anonyme, murale du supermarché Steinberg, c.1962, mosaïque de céramique. 5000 Beaubien, Montréal. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

présence, en 1958, d'une esthétique plasticienne radicale (fig.1). Celle-ci est marquée par l'organisation frontale et orthogonale de la surface, ainsi que par l'emploi des seules couleurs rouge, jaune, noir, gris et blanc au tracé nettement délimité. Ce courant, incarné par les seconds plasticiens en 1959, était donc déjà présent en art public à ce moment. S'ajoute à ces œuvres celle d'un supermarché du quartier Rosemont érigé avant 1962, qui égaie encore la façade avec sa mosaïque de céramique vivement colorée (fig.2). Trois autres supermarchés se trouvaient en banlieue: un à LaSalle, où Sarah Jackson (1957) a exécuté la sculpture murale extérieure en fibre de verre *Family Group*, et deux à Côte Saint-Luc, dont un supermarché où l'on trouve une œuvre de Joseph Iliu (c.1959) et un autre situé au centre commercial Côte Saint-Luc, qui comporte une mosaïque de céramique en façade (c.1961). En Estrie, un supermarché sherbrookoïse comprenait, vers 1955, une murale extérieure abstraite et géométrique. Ces édifices témoignent de l'expansion fulgurante de la chaîne de supermarchés Steinberg au Québec²². L'architecture de ces supermarchés reprend la silhouette basse et largement ouverte vers

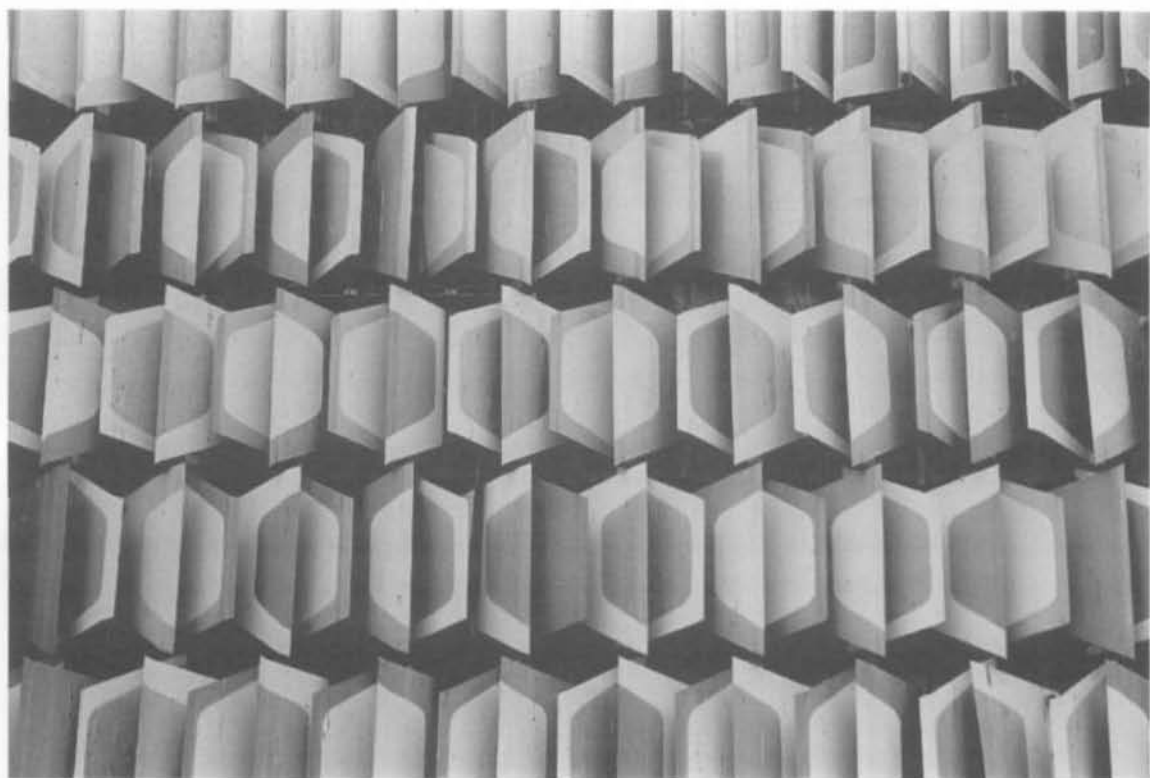


fig. 3 Norman Slater, murale Est du grand magasin Morgan au centre commercial Rockland (détail), 1959, relief d'aluminium anodisé et émail blanc, 7 x 15 m. 2305 Rockland, Ville Mont-Royal. Martin et Prus, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

l'extérieur du nouveau modèle architectural, où les denrées étaient offertes sur une très grande superficie et où l'ajout d'un stationnement facilitait l'accès²³. Ces bâtiments présentent également les caractéristiques spécifiques aux supermarchés Steinberg définies par l'architecte Gilles Prud'homme: une identité propre à chaque succursale et une vision moderne unique reconnaissable à travers la chaîne par l'emploi de transparences et par l'autonomie des éléments constructifs²⁴.

Dans le domaine de la vente de vêtements et de chaussures, également florissant à l'époque, deux grands magasins situés dans des centres commerciaux de la banlieue proposaient des murales. Woodward-Steinberg²⁵ (1961), au centre commercial de Greenfield Park, comptait une œuvre intérieure, alors que chez Morgan (1959), au centre commercial Rockland à Ville Mont-Royal, comportait, à chaque extrémité, un relief extérieur de Norman Slater. Ces reliefs d'aluminium anodisé

de Slater correspondent à l'esthétique plasticienne par la répétition d'un motif géométrique ordonné horizontalement et par l'emploi des seules couleurs or, argent et blanc (fig.3). On pouvait aussi voir, en vitrine d'une des arcades du centre commercial Rockland, une œuvre en fibre de verre colorée de Jean-Paul Mousseau. Les entreprises Steinberg et Morgan poursuivaient donc leur expansion en marquant de murales modernes certaines de leurs nouvelles succursales. Selon Bergeron, ces chaînes de magasins Morgan et Steinberg étaient parmi les premiers promoteurs des centres commerciaux: leurs «magasins constituaient inmanquablement les deux pôles [des] premiers centres car [...] il est essentiel au bon fonctionnement d'un centre commercial qu'il soit encadré par deux grands magasins qui entraînent les clients d'une extrémité à l'autre²⁶». L'architecture du centre commercial Rockland, élaborée par les architectes Ian Martin et Victor Prus, est considérée par Bergeron et Prud'homme comme un modèle²⁷ et mérite qu'on s'y attarde. En 1959, Ian Martin parle ainsi de la fonction sociale du bâtiment: «le centre d'achat doit avoir une signification sociale et psychologique dans la vie de la communauté²⁸», et il ajoute:

Quant aux qualités architecturales²⁹, pour conserver un caractère gai, stimulant et provoquant, nous avons utilisé l'éclairage incandescent, la couleur pure, des matériaux comme le plastique translucide des marquises et la brique émaillée. Pour maintenir les valeurs humaines dans un climat émotionnel sympathique, nous avons utilisé des matériaux essentiellement simples, tel que (*sic*) la brique, l'acier, les surfaces de bois naturel, les pavages avec agrégats apparents. Pour la dignité, nous avons exercé un contrôle rigoureux sur les enseignes, chaque devanture étant soumises à une ordonnance d'ensemble. Pour appuyer l'aspect civique, nous avons fait appel à la sculpture et à l'architecture paysagiste, nous avons ajouté des fontaines et avons poussé la minutie du détail jusqu'à dessiner l'ameublement de la rue et la typographie extérieure.

Mais ce n'était là qu'éléments secondaires. Le plus important était de créer un groupe d'édifices [...] reliés entre eux [...] à échelle humaine, et disposés de façon à ménager une suite de jardins individuels et de promenades, qui fussent parties d'un tout, tout en étant individuellement distincts [...]. Il ne devait exister aucune barrière physique entre l'un ou l'autre commerce et pourtant l'on devait se rendre compte du caractère particulier de chacun. Il ne devait y avoir aucune perspective ouverte, sans fond de scène. On devait y éprouver cette sensation d'espace clos et bien défini qui donnait à l'ancienne place publique son aspect rassurant et en faisait non seulement un endroit géographique et commercial important mais le cadre même de la vie citadine, un endroit où le citoyen était content et heureux de se retrouver³⁰.

Cette vision idyllique exprime le désir de ces créateurs d'architecture moderne d'humaniser la rigueur fonctionnaliste. En cela, ils s'accordent avec leurs pairs

canadiens qui, selon l'historien de l'architecture Alan Gowans, recherchaient un nouveau sens de l'espace et de la lumière et redonnaient place aux valeurs humaines et culturelles³¹. Soulignons enfin qu'à Montréal, Mario Merola a réalisé, en 1959, une murale en mosaïque de céramique abstraite géométrique au centre commercial Maisonneuve, que Gordon Webber en a conçu une en mosaïque de verre au centre commercial Notre-Dame, en 1960, et que des reliefs abstraits en métal exécutés par Joseph Iliu ont orné quelques autres centres commerciaux vers 1962.

Les domaines de la vente de matériaux de construction et de produits du tabac ont, eux aussi, contribué à l'insertion de murales dans des édifices mont-réalais modernes. Joseph Iliu a intégré, en 1958, une œuvre abstraite extérieure en mosaïque de céramique à l'atelier World Mosaic et une seconde en mosaïque de matériaux divers à l'intérieur. Cette entreprise importait d'ailleurs, selon l'artiste Mario Merola, «des matériaux de revêtement italiens très intéressants: de la céramique, de la mosaïque de verre, des éléments modulaires; des choses standard mais qui étaient fines et belles³²». Ce commerce de la rue Saint-Laurent reprend le modèle de la maison de banlieue, le *bungalow*, avec une petite porte d'entrée et une porte de garage en façade. Gordon Webber, quant à lui, a conçu une murale en plastique à la cafétéria de la United Cigar Stores en 1962.

Le secteur tertiaire des services personnels et professionnels a souscrit, lui aussi, à l'intégration d'œuvres murales. La demande de services personnels s'est intensifiée surtout dans l'hôtellerie et la restauration, qui dominaient le secteur³³. C'est précisément dans ce type de services qu'au moins dix propriétaires de bars, de restaurants ou d'hôtels ont «décoré» leur établissement de murales. Certaines de celles-ci occupaient des immeubles du centre-ville de Montréal. C'était le cas d'œuvres abstraites géométriques, comme celle de la taverne St-Régis (c.1951) avec ses formes lumineuses et ses reliefs aux couleurs primaires et secondaires saturées, celle en tuiles de céramique du restaurant Coffee House de l'hôtel Le Reine Élisabeth (1957), exécutée par Claude Vermette, ainsi que la peinture murale du bar Le Pompon Rouge de l'hôtel Windsor (1958) et la mosaïque de verre du restaurant Cosy (1959), réalisées toutes deux par Mario Merola. On pouvait également voir des tuiles d'ardoises gravées par Adrien Vilandré en façade du restaurant Pam-Pam (c.1957) et une murale en carreaux de céramique de Jordi Bonet à l'intérieur de l'hôtel Sheraton-Mount Royal (1962). D'autres œuvres étaient plutôt situées dans des restaurants en banlieue, telles les peintures murales et mosaïques abstraites de Giuseppe Fiore à Dorval et à l'île Bizard en 1962. À Québec, Paul Lacroix a orné la façade de l'immeuble LaFayette (1960) d'un ensemble de quatre surfaces de mosaïque de céramique aux formes géométriques irrégulières de couleur bleu foncé sur fond blanc (fig.4). Celles-ci contrastent fortement avec les surfaces orange de cet édifice surnommé le *Big Orange*³⁴. Cet artiste a également conçu la murale du bar à l'intérieur de l'immeuble. Exceptionnellement, plusieurs de ces œuvres murales s'inscrivent dans le cadre



fig. 4 Paul Lacroix, murale de l'immeuble LaFayette, 1960, mosaïque de céramique. 585-587 boul. Charest Est, Québec. André Robitaille, architecte. (Photo: Danielle Doucet)

d'une nouvelle «décoration» intérieure ou extérieure, comme on disait à l'époque, d'un bâtiment existant. Toutefois, les nouvelles constructions, telles l'hôtel Le Reine Élizabeth et l'immeuble LaFayette, présentent un vocabulaire architectural moderne.

Le secteur des services professionnels aux entreprises, qui augmentait et se diversifiait³⁵, a aussi favorisé l'œuvre murale, puisque, dans l'état actuel de la recherche, on en compte dans dix nouveaux immeubles, tous localisés dans la grande région montréalaise. Ceci coïncide avec la tertiarisation accrue de l'économie à l'époque. Certains professionnels, tels des architectes, travaillaient dans de petits bâtiments. C'était le cas de Charles-Émile Charbonneau, à Saint-Bruno, qui a engagé Mario Merola, en 1961, pour exécuter une mosaïque de céramique à l'extérieur de son bureau d'architecte. D'autres professionnels ont plutôt installé leur lieu de travail dans de grands immeubles de bureaux fonctionnels et modernes, où prenaient place des murales modernes. À Montréal, j'ai répertorié l'immeuble de bureaux Professional Arts Building, dont les mosaïques de céramique de Joseph Iliu en façade, et plus encore dans le hall d'entrée (fig.5), témoignent, une fois de plus, de la présence de l'abstraction géométrique dans

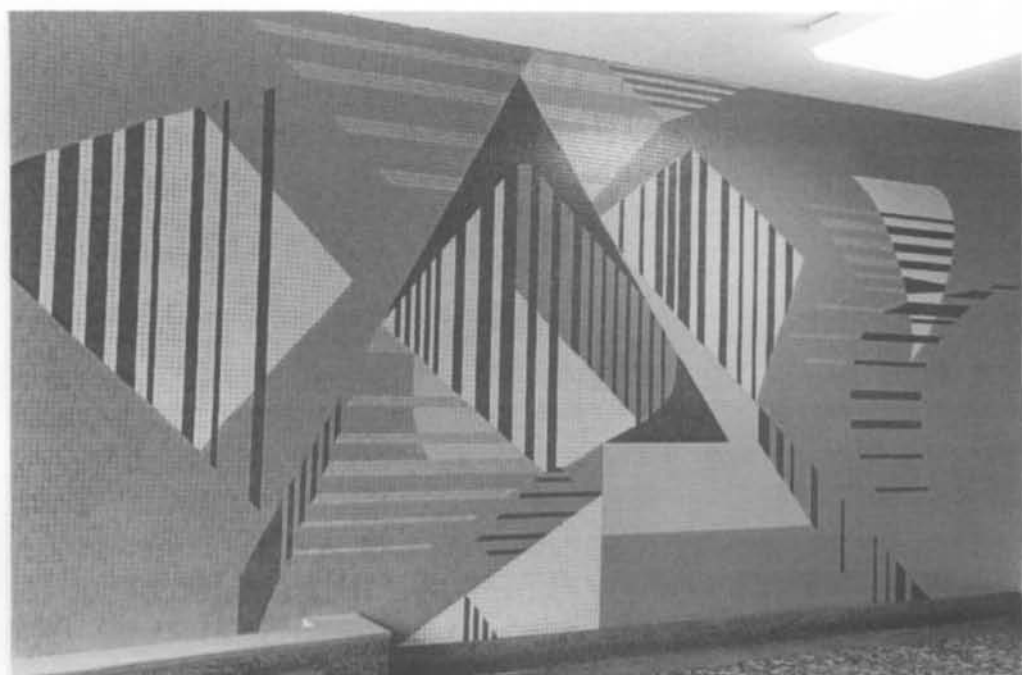


fig. 5 Joseph Iliu, murale du hall d'entrée du Professional Arts Building, 1955, mosaïque de céramique. 5890 Monkland, Montréal. De Belle et White, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

l'environnement architectural dès 1955, ainsi que l'immeuble Peel Centre (1957), avec le relief abstrait en cuivre et laiton d'Iliu, et l'immeuble Air Liquide (1959), avec la mosaïque de verre de Mario Merola. À Westmount, l'immeuble Madikap (1960) accueille, en façade, la murale abstraite en tuiles de céramique de Claude Vermette. De plus, à Montréal, la sculpture murale figurative en bois *Façade* d'Anne Kahane, installée dans le hall d'entrée d'un immeuble de la rue Victoria (1956), accroche encore aujourd'hui le regard. De même, la mosaïque de céramique d'Alfred Pellan *Le temps*, dans le hall d'entrée de l'immeuble City Centre (1957), rend compte, elle aussi, d'une vision singulière et moderne de la figuration. Ces immeubles participent, d'une façon ou d'une autre, au renouveau de l'architecture commerciale. Mentionnons par exemple, que l'architecte Charles-Émile Charbonneau a construit son bureau en banlieue selon le modèle typique du *bungalow* et que les immeubles de bureaux signalés sont de hauts volumes rectangulaires de quatre à douze étages comportant une fenestration standardisée.

La finance et l'assurance, qui connaissaient «la plus forte hausse de la valeur

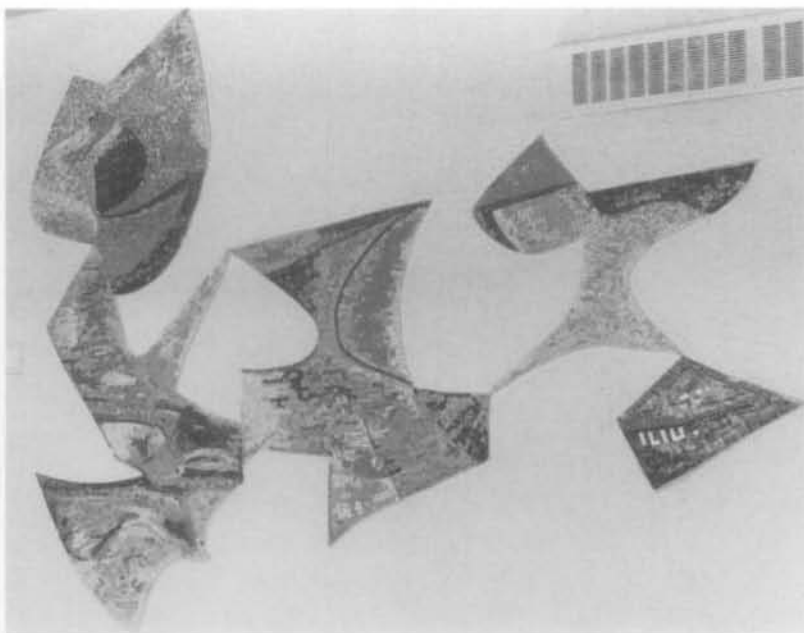


fig. 6 Joseph Iliu, murale de l'immeuble résidentiel Le Blueridge Plaza (détail), c.1958, mosaïque de céramique. 4125 Blueridge Crescent, Montréal. William J. Rosenberg, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

de la production³⁶ du tertiaire à la fin des années cinquante, générèrent également la production d'œuvres murales. Dans le secteur des activités financières, le réseau coopératif des caisses a adhéré à l'art moderne, lors de l'érection d'au moins deux caisses populaires et d'une caisse «syndicale». Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette ont réalisé une murale abstraite en carreaux de céramique dans le hall d'entrée de l'Union régionale des caisses populaires du Lac St-Jean (1958), à Saint-Jérôme de Métabetchouan. Joseph Iliu, quant à lui, a œuvré à la caisse populaire St-Zotique (c.1959) à Montréal. Pour sa part, Maurice Savoie a intégré une murale abstraite en briques naturelles et en briques émaillées bleues ainsi qu'un plancher de couleurs concordantes, au hall d'entrée de la caisse d'économie des employés d'avionnerie de Canadair (1959) à Ville Saint-Laurent. La conception de ces nouveaux édifices bancaires troque la monumentalité pour l'accessibilité, au moyen d'une entrée au niveau de la rue et de l'emploi de grandes parois de verre qui permettent de voir à l'intérieur³⁷. Cela accentue, de plus, la visibilité des murales. Au sein du réseau des banques, le siège social de l'importante Banque canadienne impériale de commerce³⁸, érigé au centre-ville de Montréal en 1962, exposait un

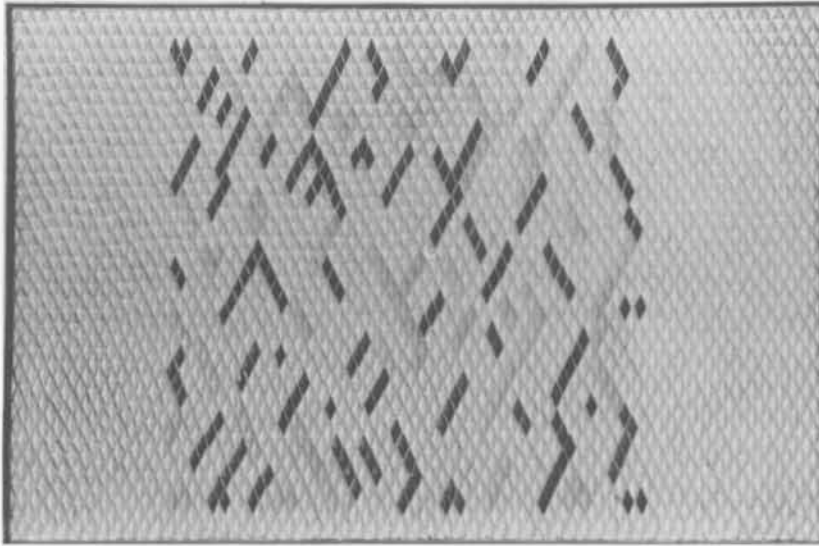


fig. 7 Anonyme, murale d'un immeuble résidentiel, c.1962, mosaïque de céramique en relief. 30 Stanton, Westmount. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

relief de laiton de Joseph Iliu et une mosaïque de verre de Sydney H. Watson. Avec ses quarante-trois étages, cet édifice est un des trois premiers gratte-ciel construits à Montréal en 1962. Malgré son impressionnante verticalité, on y accède aussi directement de la rue. Le mur rideau en verre allège l'édifice, alors que les pierres dans le bas «révèlent encore une certaine intervention manuelle dans un type de bâtiment hautement industrialisé et standardisé³⁹». Dans le secteur de l'assurance, la construction à Québec du siège social de la compagnie Les Prévoyants du Canada, en 1958, a donné lieu à la réalisation, dans le hall d'entrée, d'une peinture murale figurative par Paul Lacroix.

Le contexte économique a aussi stimulé l'investissement dans des immeubles résidentiels à Montréal. Certains intègrent encore aujourd'hui des œuvres murales datant de cette époque comme les reliefs en brique et ciment de Charles Daudelin à l'extérieur d'un immeuble du chemin de la Côte Saint-Luc (1950), la mosaïque de céramique de Louis Archambault en façade du Fourwinds (c.1955) et celle, multicolore et aux formes irrégulières, de Joseph Iliu qui parcourt le hall d'entrée (fig.6) du Blueridge Plaza (c.1958). À Westmount, on retrouve une mosaïque extérieure en céramique dont les modules en relief rouges, jaunes, noirs et surtout blancs (fig.7) s'harmonisent avec le marbre d'un immeu-

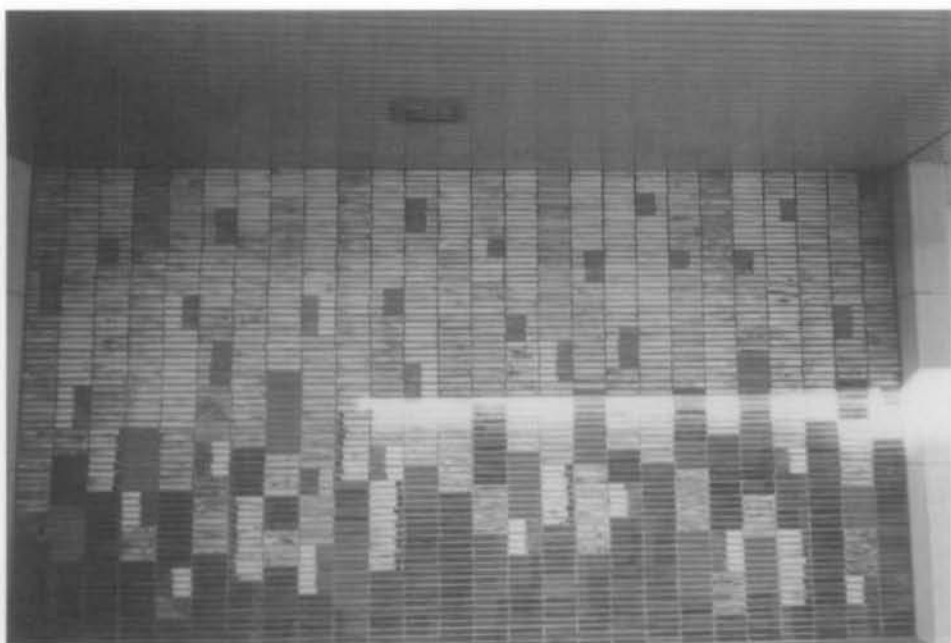


fig. 8 Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, murale de l'aéroport international de Montréal (côté gauche), 1960, tuiles de céramique, 3 x 6 m. Dorval. Illsley, Templeton et Archibald, Larose et Larose, architectes. (Photo: Danielle Doucet)

ble de la rue Stanton (c.1962). À l'intérieur, deux autres murales ornent le hall d'entrée.

Des entreprises privées et des institutions publiques fédérales et provinciales du secteur tertiaire du transport, des communications et de la distribution ont participé, elles aussi, à la mise en place d'œuvres murales. Après la guerre, dans le transport, c'est l'aviation civile qui a connu les avancées technologiques les plus importantes. Les liaisons régulières nationales et internationales se sont alors multipliées⁴⁰. En ce sens, la construction de l'aéroport international de Montréal, en banlieue, à Dorval, en 1960, affirmait la vocation internationale de Montréal. Les concepteurs de cet édifice public fédéral y ont fort bien associé la géométrie, la fonctionnalité et l'accessibilité, car les divers espaces de l'aéroport s'organisent, selon leur fonction, en rectangles asymétriques, alors que l'entrée basse et les vastes aires d'accueil le rendent invitant. À cet effet, les architectes ont favorisé l'intégration de surfaces extérieures abstraites en céramique réalisées par Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette de part et d'autre de l'entrée principale (fig.8). Les modules rectangulaires rouges, noirs et blancs y sont agencés en bandes verticales, mais le dynamisme des couleurs perturbe l'orthogonalité. En outre, la tapisserie murale *Icare* de Micheline Beauchemin décorait le salon *VIP*.

De plus, au moins une institution publique et quatre entreprises de communication ont soutenu le courant des murales. Dans le domaine de l'imprimé, l'entrée du bureau de poste (fédéral), à Ville Mont-Royal, comprend, depuis 1955, un relief en brique, la façade de l'imprimerie Drummond Business Forms Ltd. à Drummondville (c.1959) inclut une murale en porcelaine émaillée de Pierre Clerk et le journal *The Montreal Star* (1961) compte une œuvre en fibre de verre de Jean-Paul Mousseau. Dans le domaine de la téléphonie, la compagnie Northern (c.1959), à Montréal, a accepté un relief en laiton de Joseph Iliu dans son hall d'entrée, alors que Bell Téléphone fournissait par deux fois l'occasion à Art Price de créer des sculptures murales, lors de la construction d'immeubles à Chicoutimi (1959, *Sound Communication Symbol* ou *Symbol of Sound Travel*) et à Saint-Lambert (c.1962). En façade de ce dernier, Price a réalisé le triptyque abstrait en aluminium *Sound Symbols*, ou *Sound Pods*. La modernité de cette œuvre s'accorde avec celle du bâtiment de banlieue qui est bas et sans ostentation, contrairement aux immeubles construits auparavant par Bell; pensons au siège social situé sur la Côte du Beaver Hall à Montréal. Signalons également que, dans le secteur de la distribution, la municipalité de Lachute a accueilli des reliefs de béton exécutés par Charles Daudelin sur le toit jardin de son usine de filtration en 1962.

Le secteur public québécois, financé en tout ou en partie par le gouvernement provincial, s'avère aussi un promoteur important de la murale moderne au Québec durant cette période. En effet, des œuvres murales publiques non commémoratives ont pris place dans tous les secteurs d'activité du grand secteur tertiaire de l'administration publique québécoise, alors en croissance. On en retrouve surtout dans le secteur de l'éducation, au sein d'écoles primaires et secondaires, ainsi que dans le secteur des activités sportives et culturelles, au sein de centres de loisirs. Ces œuvres sont situées dans les lieux emblématiques du développement social de l'époque et dans des édifices dont l'architecture relève du mouvement moderne. Dans une moindre mesure, on compte aussi des murales dans le secteur de l'administration municipale et dans le réseau hospitalier. De plus, on trouve des œuvres murales tant dans le secteur public francophone qu'anglophone. Les historiens signalent que l'Église catholique conservait alors la main haute sur l'éducation, la santé et les services sociaux destinés aux francophones, mais que, malgré son «apparent triomphalisme», on assistait à une laïcisation grandissante de ces activités. Les anglophones, quant à eux, disposaient de leur propre réseau d'écoles, d'hôpitaux, de services sociaux et d'institutions culturelles⁴¹.

Ma recherche révèle que la construction de la majorité des immeubles qui intègrent les œuvres murales a été décidée sous l'ère duplessiste. En fait, lors du décès de Maurice Duplessis, des murales occupaient déjà les murs de plusieurs bâtiments. Quant aux immeubles érigés entre 1960 et 1961 qui proposent des murales, ils ont aussi été planifiés sous Duplessis, car il se passait au moins deux ans, et même souvent plus, entre la décision de construire un bâtiment et sa réali-

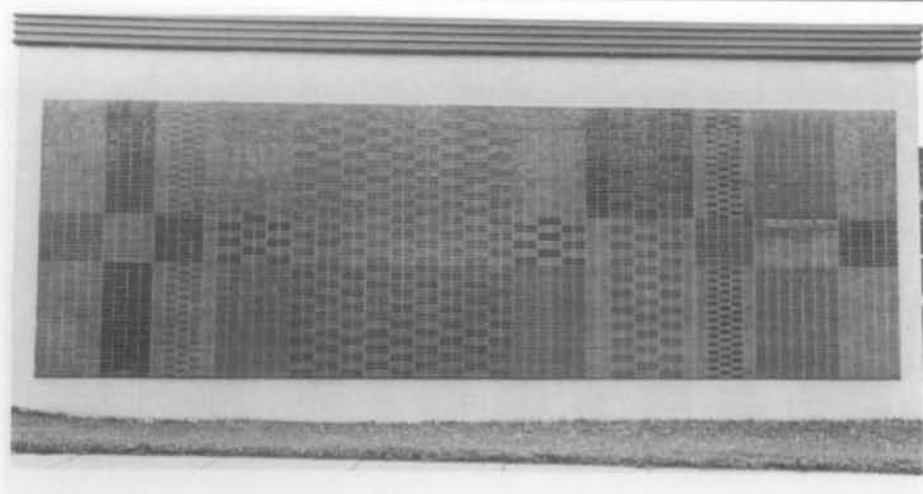


fig. 9 Gordon Webber, murale de l'école Saint-Bernardin, 1958, brique. 7900, 8e avenue, Saint- Michel (Montréal). Louis J. LaPierre, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

sation. De sorte qu'en 1961, au moins une quarantaine de murales ont émergé sur une trentaine d'immeubles autorisés au moment où sévissait encore le régime duplessiste et où n'existait aucune législation en matière d'art public. Cela suggère que la majorité des œuvres murales du secteur public étaient une manifestation du projet de modernisation de la société québécoise déjà amorcé sous Duplessis, donc avant l'arrivée au pouvoir de Jean Lesage en 1960 et le début de la Révolution tranquille.

Le secteur de l'éducation comprend des œuvres murales dans l'ensemble du réseau scolaire: de l'enseignement primaire à universitaire, en passant par l'enseignement secondaire et collégial ainsi que technique et professionnel. *L'enseignement primaire* s'est développé plus fortement que les autres secteurs de l'éducation au cours des années cinquante, afin de répondre au besoin pressant d'éducation des enfants du *baby boom*. C'est précisément un des secteurs où l'on trouve le plus d'œuvres murales. Il y en a au moins quinze dans treize nouvelles écoles primaires, majoritairement en banlieue. Plusieurs artistes ont réalisé des murales dans ces écoles primaires de la grande région montréalaise. Parmi eux, soulignons l'apport exceptionnel de Mario Merola qui en a créé pas moins de cinq. En effet, il a peint à l'acrylique des abstractions géométriques très colorées à l'intérieur des écoles Louis-Hippolyte Lafontaine à Boucherville (1960) et Saint-Vincent à Saint-Césaire (1961), ainsi qu'à l'extérieur des écoles Otterburn Park (1961) à Otterburn Park et Marie-Victorin à Varennes (1961). De plus, il a exécuté une œuvre géométrique en mosaïque de verre aux couleurs vives à l'entrée de



fig. 10 Anonyme, murale de l'école Côte Saint-Luc, 1958, mosaïque de céramique. 7450 Côte Saint-Luc, Côte Saint-Luc. Dufresne et Boulva, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

l'école Saint-Barthélemy à Montréal (1962). Joseph Iliu, quant à lui, a travaillé sur les murs d'écoles situées à Westmount (1956), Montréal (1959) et Laval-des-Rapides (c.1959). Gordon Webber, pour sa part, a conçu une murale en brique (fig.9) à l'extérieur de l'école Saint-Bernardin à Ville Saint-Michel (1958). L'organisation orthogonale des briques beiges, brunes et rouges par Webber témoigne de la présence, dès 1958, d'une esthétique plasticienne intégrée à un bâtiment scolaire au parti architectural résolument moderne. L'architecte de cet édifice, Louis J. LaPierre, était alors un ancien élève de Webber, qui enseignait le design à l'École d'architecture de l'université McGill⁴² où, rappelons-le, l'esprit du Bauhaus était à l'honneur. Webber avait d'ailleurs été formé à Chicago auprès d'un des piliers du Bauhaus en exil Lazlo Moholy-Nagy⁴³. D'autres artistes ont aussi marqué d'abstractions géométriques les murs d'écoles à Côte Saint-Luc, dont celle en tuiles de céramique, à l'extérieur, et celle, peinte à l'intérieur, de l'école Edinburg en 1959, de même que celle en mosaïque de céramique à l'extérieur de l'école Côte Saint-Luc en 1958 (fig.10). Les formes carrées et rectangulaires de cette dernière, où dominent le rouge, le jaune et l'orange sur le fond beige, rendent également compte d'une esthétique plasticienne radicale qui s'instaure, à l'époque, en art public comme en peinture. En région, Armand Vaillancourt et Claude Vermette ont respectivement installé un claustra en bois et une surface de tuiles de céramique, tous deux abstraits, à l'école Quen à l'Isle-Maligne au Saguenay-Lac-Saint-Jean (1959). Jordi Bonet, quant à lui, a intégré une œuvre

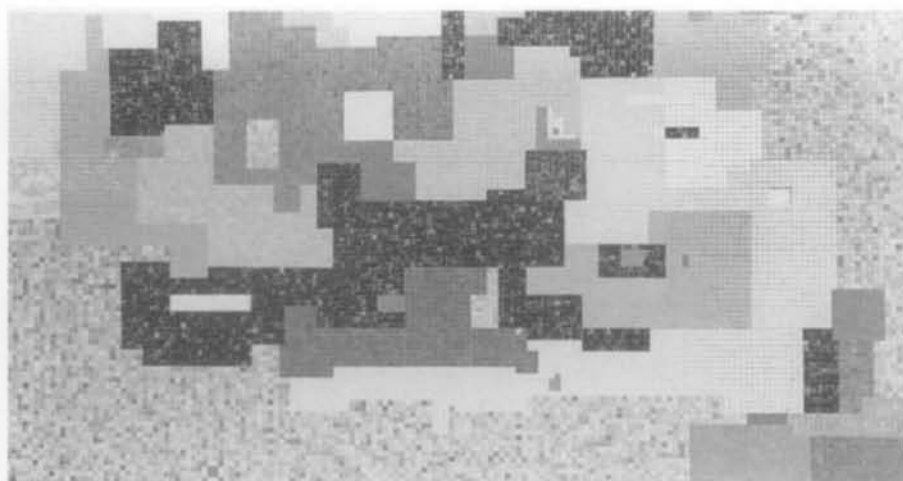


fig. 11 Joseph Iliu, murale du collège Cardinal Newman (détail), 1957, mosaïque de céramique. 4835 Christophe Colomb, Montréal. Jolicoeur et Ouellette, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

figurative en carreaux de céramique à l'école Marymount à Sherbrooke (1961).

Ces écoles primaires d'au plus deux étages souscrivent aux nouvelles caractéristiques du bâtiment scolaire établies non seulement par des architectes, mais aussi par des urbanistes, des pédagogues et des psychologues, soit: une école de petites dimensions, d'au plus un étage au-dessus du rez-de-chaussée, pour éviter les accidents, située près du lieu de résidence et entourée de grandes étendues de terrain pour les jeux et les sports⁴⁴. Signalons que l'école Côte Saint-Luc, par exemple, correspond fort bien à ce modèle avec, en plus, une entrée principale basse qui s'apparente à celle d'une maison de banlieue, la rendant ainsi familière à la population enfantine.

L'enseignement secondaire et collégial, quant à lui, a beaucoup progressé lorsque les enfants du *baby boom* entreprirent leurs études secondaires. Ce secteur soutenait alors grandement le courant des œuvres murales, car on y dénombre au moins quinze œuvres réalisées dans onze collèges et écoles secondaires. À l'instar du primaire, il est un des secteurs d'activité où il y a le plus de murales. Les collèges classiques privés, surtout masculins et gérés par le clergé, se multipliaient à l'époque. Toutefois, les œuvres murales identifiées s'inscrivaient au sein de nouvelles constructions annexées à d'anciens collèges, telles la chapelle ajoutée au Petit séminaire de Chicoutimi, où Claude Vermette a recouvert l'abside et l'immense voûte de tuiles de céramique, en 1954, et la chapelle du séminaire de Joliette, pour laquelle Jean-Paul Mousseau a conçu un vitrail en verre coloré, en 1959. De plus, l'in-

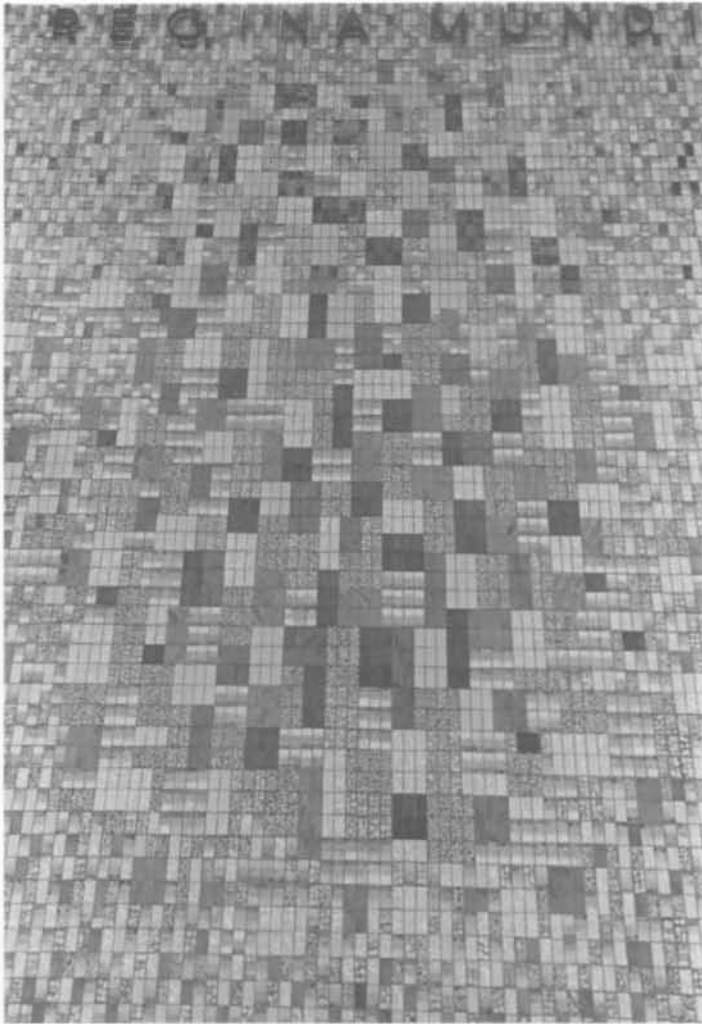


fig. 12 Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette, murale de l'école secondaire Regina Mundi, 1959, tuiles de céramique, 7 x 7 m. 1050 boul. Côte Vertu, Saint-Laurent. Dufresne et Boulva, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

térêt croissant pour le sport et la culture se manifestait également dans les collèges, où les frères se préoccupaient de plus en plus d'organiser ce type d'activités. À Montréal, cela a donné lieu à l'ajout d'un gymnase au collège Cardinal Newman (1957), en façade duquel Joseph Illi a réalisé une mosaïque de céramique abstraite aux formes rectangulaires et aux nombreuses couleurs saturées (fig.11). Cette géométrisation formelle concorde avec celle du nouveau bâtiment. De même, au collège Notre-Dame (1958), Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette ont exécuté

une murale abstraite en carreaux de céramique aux formes orthogonales et aux couleurs primaires vives pour l'extérieur du nouveau centre de loisirs. Mousseau y a aussi réalisé un relief en blocs de ciment pour l'intérieur. En autorisant ces équipements, les religieux des collèges Cardinal Newman et Notre-Dame ont adhéré à l'architecture moderne, malgré le fort contraste visuel créé. En effet, les nouvelles sections très géométriques, plus basses et qui proposent un mur rideau en façade divisent l'ensemble plus qu'elles ne l'unifient. Cette avancée architecturale audacieuse se révèle toutefois plus intégrée au séminaire de Saint-Jean-sur-Richelieu (1961), où la hauteur du nouvel auditorium reprend celle de l'édifice existant. Pour l'occasion, Maurice Lemieux a imaginé une sculpture murale extérieure en acier de couleur cuivre qui s'harmonise avec les pierres en façade et aux grandes formes courbes qui animent la surface. Ces collèges classiques, qui refusaient de s'intégrer au système public, se sont regroupés au sein de la Fédération des collèges classiques, pour laquelle ils ont fait ériger un immeuble à Montréal, en 1962⁴⁵, qui comprenait une œuvre en fibre de verre colorée de Mousseau.

Notons au passage que des communautés religieuses ont aussi donné leur aval à des murales abstraites dans leur résidence ou leur lieu de culte, comme la mosaïque *Saint Dominique vendant ses livres pour nourrir les pauvres* d'André Garant, dans le réfectoire de la Maison Montmorency de l'ordre des dominicains (1958) à Courville près de Québec⁴⁶, le relief en laiton de Joseph Iliu en façade du temple juif Emanu-El Beth Sholom (1959) à Westmount et les claustras d'Yves Trudeau dans les chapelles de la Maison provinciale des Frères du Sacré-Coeur (1961), à Arthabaska, et des Soeurs Servites de Marie (1962) à Sherbrooke.

À l'opposé des collèges classiques, toutes les écoles secondaires qui incluent des œuvres murales étaient de nouveaux bâtiments. Cela s'explique, notamment, par le fait qu'à partir de 1956, le réseau public a instauré un cours secondaire avec les voies scientifique, commerciale et classique, qui a nécessité la construction d'immeubles⁴⁷. Dans ces écoles secondaires modernes de deux ou trois étages, on peut encore voir de la mosaïque de céramique à l'intérieur du Outremont High School (1956), de même qu'en façade et à l'intérieur du Dunton High School à Montréal (1960), ainsi qu'un claustra en relief métallique à l'école Eulalie-Durocher (1961). De plus, l'agencement abstrait de tuiles de céramique rouges et jaunes par Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette (1959), à l'extérieur de l'école secondaire Regina Mundi à Ville Saint-Laurent, concorde avec l'esthétique géométrisante des architectes qui se manifeste avec éloquence dans la conception de l'entrée (fig.12). À Chicoutimi, Yvan Landry et Paulin Lessard ont exécuté, quant à eux, des abstractions géométriques extérieure et intérieure en céramique à l'école Dominique-Racine (1961).

Pour sa part, l'*enseignement technique et professionnel* a crû surtout grâce au secteur privé, bien que le réseau public d'enseignement technique et profession-



fig. 13 Joseph Iliu, murale de l'École des métiers de l'automobile de Montréal (détail), 1956, mosaïque de céramique. 3744 Saint-Denis, Montréal. Lapointe et Tremblay, architectes. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

nel, géré par le ministère de la Jeunesse et du Bien-être social, ait été lui aussi en expansion. Au moins deux artistes ont intégré des œuvres murales dans des écoles de métier. Ainsi, en 1956, Joseph Iliu a réalisé une mosaïque de céramique abstraite en façade de l'École des métiers de l'automobile de Montréal (fig.13). Cette école faisait partie, chose rare, du réseau public. Les professeurs y formaient la main-d'œuvre nécessaire à l'entretien de l'automobile qui était le moyen de transport marquant de la décennie⁴⁸. L'œuvre d'Iliu se compose de formes géométriques de couleur turquoise, rose, orange, blanc, gris et noir qui organisent un espace dynamique connotant le mouvement de cet univers de la machine. Le turquoise dans l'œuvre rappelle celui de la fenestration et contribue à unifier le haut et le bas de l'édifice. Cette mosaïque est peut-être une des murales des années cinquante les plus vues par les Montréalais, car elle se situe dans un quartier très fréquenté, au coin des rues Saint-Denis et des Pins. Enfin, en 1961, Jean-Paul Mousseau a installé un retable en fibre de verre colorée dans la chapelle de la Boy's Farm & Training School de Shawbridge.

Quant à l'enseignement universitaire, en progression, il a aussi concouru au cou-



fig. 14 Maurice Savoie, murale du Centre de loisirs M^{re} Pigeon, 1959, brique, 6 x 18 m. 5550 Angers, Montréal. Louis J. LaPierre, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

rant muraliste. Parmi les six universités financées surtout par le secteur privé⁴⁹, ce sont les nouveaux pavillons des universités Laval et de Sherbrooke qui comptaient des murales. On peut encore voir les reliefs en pierre de Paul Lacroix et la mosaïque d'André Garant en façade du pavillon de la faculté de médecine (1957) de l'université Laval à Sainte-Foy, de même que l'imposante surface en carreaux de céramique avec reliefs de Jordi Bonet sur le corps avant très sculptural du pavillon des sciences (1962). En 1961, à l'université de Sherbrooke, Yves Trudeau a inséré une œuvre en céramique dans la chapelle d'un pavillon. Ces édifices modernes avec leur entrée au niveau de la rue et leur fenestration standardisée ont été construits en périphérie des villes, ce qui permettait de constituer de vastes ensembles entourés d'espaces verts, nommés «cités universitaires⁵⁰».

Le secteur des activités sportives et culturelles a contribué à l'émergence d'œuvres murales lors de la création d'au moins six équipements collectifs. À cet effet, des intérêts privés anglophones ont financé la construction de la bibliothèque du Fraser-Hickson Institute (1958) à Montréal, où Louis Archambault a marqué l'œuvre extérieure en carreaux de céramique de son esthétique figurative singulière. L'Église catholique, pour sa part, s'est impliquée plus avant dans le loisir et a adopté le concept moderne de centre de loisirs, qui connaissait alors une certaine vogue⁵¹. D'ailleurs, l'érection du centre de loisirs «paroissial» M^{re} Pigeon (1959) à Montréal en témoigne de belle façon. Maurice Savoie y a conçu une

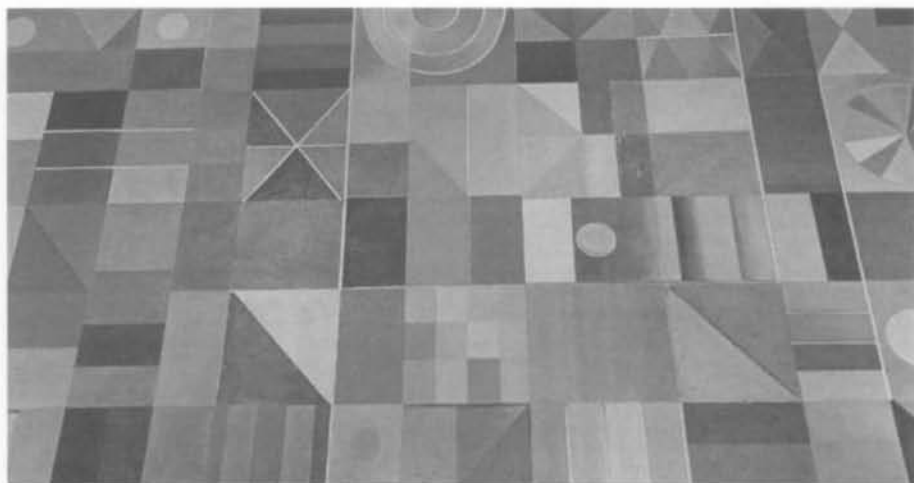


fig. 15 Mario Merola, murale du Centre sportif Maisonneuve (détail), 1960, peinture acrylique sur béton et reliefs en creux, 3 x 12 m. 3000 Viau, Montréal. Paul Lambert, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)



fig. 16 Maurice Savoie, murale extérieure du Centre récréatif Saint-Charles (détail), 1962, brique standard et estampée. 1055 Hibernia, Montréal. Louis J. LaPierre, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)



fig. 17 Maurice Savoie, murale intérieure du Centre récréatif Saint-Charles (détail), 1962, bloc de béton estampé. 1055 Hibernia, Montréal. Louis J. LaPierre, architecte. (Photo: Claire Beaugrand-Champagne)

abstraction géométrique en briques beiges, brunes et rouges qu'on peut encore admirer en façade (fig.14). De plus, la Ville de Montréal a joué un rôle important dans ce secteur en construisant le pavillon restaurant du lac aux Castors sur le mont Royal (1958), que Jean-Paul Mousseau et Claude Vermette ont ceinturé de surfaces de céramique, de même que le Centre sportif Maisonneuve (1960), où Mario Merola a peint une abstraction géométrique extrêmement colorée (fig.15), ainsi que le Centre récréatif Saint-Charles (1962), où Maurice Savoie a proposé, là aussi, des œuvres abstraites géométriques en brique et en béton (figs.16 et 17), tandis que Laure Major en concevait une en aluminium. Quant à la Ville de Sherbrooke, elle s'est équipée de la piscine extérieure À la Claire-Fontaine (1962), pour laquelle Yves Trudeau est intervenu en façade avec une abstraction lyrique en carreaux de céramique rouges, noirs et blancs. Là encore, les murales adoptent

un vocabulaire moderniste conforme à l'architecture moderne de ces bâtiments.

Des administrations municipales ont appuyé la réalisation de murales lors de l'érection de leur hôtel de ville. Ainsi, les nouveaux hôtels de ville de Waterloo (1960), de Greenfield Park (1961) et du Lac Mégantic (1962) donnaient respectivement à voir des mosaïques de céramique abstraites géométriques de Joseph Iliu, une abstraction géométrique peinte par Mario Merola et une murale en céramique d'Yves Trudeau. L'architecture moderne de ces édifice publics souscrit au nouveau modèle par leur accès facile pour le citoyen et leur hauteur réduite.

Les réseaux hospitaliers anglophone et francophone ont compté, eux aussi, des œuvres murales: l'Hôpital général de Montréal (1958) proposait une œuvre abstraite en fibre de verre colorée de Jean-Paul Mousseau et l'entrée de l'Hôpital Général LaSalle (1961), une murale abstraite en céramique de Maurice Lemieux.

En somme, entre 1950 et 1962, des œuvres murales en grande partie abstraites et géométriques ont été intégrées à des immeubles modernes financés par des entreprises privées et des institutions publiques d'une majorité de secteurs d'activité socio-économique. Ainsi, à travers la modernisation simultanée de la société québécoise, de l'architecture et de l'œuvre murale, l'esthétique moderne a déjà envahi l'espace public québécois au tournant des années soixante, et ce de façon manifeste dans la région montréalaise, mais également dans d'autres régions du Québec.

Deux études de cas: Mario Merola et Maurice Savoie

Après avoir répertorié une production significative d'œuvres murales non commémoratives réalisées dans les années cinquante et au début des années soixante, il m'est apparu nécessaire de m'interroger sur la genèse de la production de ces murales. J'ai privilégié l'étude de deux artistes ayant contribué à l'intégration d'un certain nombre de murales durant cette période, et dont le travail de muraliste témoigne de deux figures d'artistes non conventionnelles: l'«artiste entrepreneur», qui organise et gère lui-même la totalité de la production, et l'«artiste designer», qui s'intègre au système de production industrielle. Les œuvres qui ont permis cette étude, à cause de la documentation disponible sur leur mode de réalisation, sont la murale exécutée par Mario Merola pour le Centre sportif Maisonneuve (1960) et les murales intérieure et extérieure conçues par Maurice Savoie pour le Centre récréatif Saint-Charles (1962). Ces murales sont intégrées à des immeubles à vocation sportive et culturelle appartenant à la Ville de Montréal. Leur analyse porte sur les conditions de la commande, sur la réalisation et l'organisation du travail artistique, mais inclut aussi une enquête sur la conception de l'art soutenue par l'artiste.

L'œuvre murale non commémorative peinte en 1960 par Mario Merola se situe au-dessus des portes d'entrée du grand hall du Centre sportif Maisonneuve construit par l'architecte Paul Lambert, souvent appelé à l'époque Centre d'en-

traînement de la police et maintenant nommé Centre Pierre-Charbonneau (fig.15). Mario Merola y a créé une abstraction géométrique où, dans un espace *all-over*, les multiples formes géométrisées mais surtout les couleurs variées et traitées en tonalités mettent fortement en tension l'organisation plasticienne en damier⁵². Cette murale est toutefois moins visible et plus petite que la murale commémorative en céramique représentant divers sports, exécutée également dans ce hall par Claude Théberge et Marcel Gendreau.

Le Centre sportif Maisonneuve se composait d'une piscine, d'un immense gymnase, de salles d'enseignement et de tir. Il était fréquenté par les policiers en formation ainsi que par la population en général. Le centre occupait un terrain du parc Maisonneuve qui, depuis 1910, faisait l'objet de divers aménagements récréatifs. Après la guerre, la première résolution municipale concernant le Centre sportif Maisonneuve, tel qu'on le connaît, date de 1951⁵³. En décembre 1955, la Ville de Montréal a décidé de réaliser l'immeuble⁵⁴. Ensuite, elle a engagé l'architecte Paul Lambert⁵⁵. En juin 1957, l'architecte a déposé son «Cahier des charges générales et devis descriptif». En octobre suivant, la firme Oméga Construction a obtenu le contrat de construction avec une soumission de 3 943 210 \$ et les travaux ont débuté quelques semaines plus tard. Ces derniers se sont terminés en décembre 1959. Les Services de la police et des parcs de la Ville ont ouvert les portes de l'immeuble à l'été 1960, alors que l'inauguration eut lieu en novembre⁵⁶.

Le «Cahier des charges générales et devis descriptif» de l'architecte Paul Lambert précise qu'il désirait intégrer des murales. Ce document prévoyait que l'architecte devait choisir l'artiste en consultation avec la Ville et qu'il déterminerait les matériaux et les dimensions de l'œuvre⁵⁷. Il y eut cependant des modifications à ces prescriptions de l'architecte. Ainsi, ce n'est pas l'architecte qui a désigné les artistes mais plutôt le commanditaire. En effet, Paul Lambert affirme en entrevue qu'il n'a pas eu le choix des artistes au Centre sportif Maisonneuve, car c'est Claude Robillard, le directeur du Service des parcs, qui les a sélectionnés. Il ajoute qu'il a traité avec le fonctionnaire investi des pouvoirs de la Ville d'autant plus que «dans ce milieu-là, si tu voulais avoir des contrats, tu acceptais qui on te proposait⁵⁸». Par ailleurs, il spécifie que Claude Robillard aimait l'art et les artistes. Ces affirmations concordent avec celles de Mario Merola recueillies en entrevue, qui relate ainsi sa rencontre avec le fonctionnaire: «Claude Robillard, un type formidable, m'avait téléphoné. J'étais allé à son bureau et il m'avait offert ce mur. Je m'attendais à ce qu'il mette des conditions, mais non! J'étais très libre. Il m'a dit: «Tu fais ce que tu veux. J'aime ce que tu fais». C'était peu de temps après la murale de l'Exposition universelle de Bruxelles [1958] dont on avait beaucoup parlé⁵⁹». Claude Robillard⁶⁰ a donc engagé lui-même Merola, le laissant choisir, en plus, le matériau.

Ce dernier a reçu 4 000 \$⁶¹ pour la réalisation de la murale, conformément

à l'estimation qu'il avait faite. Avec cela, Merola a organisé et payé la location de l'échafaudage, l'achat des pots de peinture et les honoraires du maçon, de même que ceux de l'artiste Hubert van de Walle qui l'aidait, alors que la Ville fournissait le ciment. Merola a ainsi estimé les coûts des matériaux et de la main-d'œuvre, a demandé son prix et a géré ensuite l'organisation du travail comme tout entrepreneur⁶². À la suite de cela, la Ville de Montréal a fait la promotion de l'œuvre et de l'artiste dans les médias⁶³. Cette relation directe entre l'artiste et le commanditaire demeure toutefois exceptionnelle, selon Merola.

Dans le processus de production de l'œuvre murale du Centre sportif Maisonneuve, Mario Merola a côtoyé un fonctionnaire, un ouvrier de la construction et un artiste, traitant ainsi avec des milieux artistiques et non artistiques. De plus, il a mis en place une organisation collective du travail artistique lors des trois étapes de réalisation de l'œuvre.

Dans un premier temps, Merola a conçu la murale. Pour ce faire, il a visité le site et repéré l'emplacement du mur ainsi que la structure des portes en dessous. Après, en atelier, il a dessiné les motifs grandeur nature sur du papier kraft. Il a alors tenu compte de la verticalité des portes dans l'organisation formelle en damier. Ensuite, il a produit la maquette en plâtre colorée à la gouache, en marquant bien les creux linéaires et de surface, et l'a montrée à Claude Robillard.

Dans un deuxième temps, l'artiste a supervisé la première phase d'exécution de la murale. Sur le chantier, il a indiqué les creux à tracer dans le ciment à l'ouvrier, à côté de lui sur les échafaudages. Le maçon roulait le ciment de surface et, avant qu'il ne soit sec, le creusait avec un outil courbé utilisé pour faire les joints de brique. Merola mentionne qu'il a employé ce procédé pour des raisons non seulement esthétiques mais également fonctionnelles. Car, à l'instar des raies des trottoirs, ces creux devaient canaliser les fissures lors de l'inévitable affaissement de l'édifice. Cela s'avéra efficace puisque les petites craquelures s'y retrouvent maintenant. L'artiste a donc adapté avec succès à son travail artistique une technique utilisée en construction.

Dans un troisième temps, Merola a réalisé la seconde phase d'exécution de l'œuvre. Il a peint la murale d'après la maquette, avec la collaboration d'Hubert van de Walle. À cet effet, lorsque le ciment a été sec, il l'a recouvert d'une couche de gesso blanc. Ensuite, il a appliqué la peinture à l'acrylique de marque Liquitex. Il a modifié légèrement la coloration en cours de réalisation, l'ajustant au phénomène d'expansion de la couleur. Avec le temps, le choix de ce nouveau matériau s'est révélé judicieux, car les couleurs d'origine de la murale tiennent bon sans retouche. Toutefois, la peinture acrylique a réagi différemment sur d'autres murs réalisés à l'époque par Merola. Ainsi, seules les œuvres intérieures ont conservé leur éclat. En fait, Merola travaillait alors avec un matériau synthétique récent dont il ne connaissait pas encore la résistance. Il confirme d'ailleurs qu'il procédait à «des essais» avec le Liquitex en l'appliquant sur le béton.

Cette expérimentation de la peinture acrylique Liquitex par Merola participait d'un vaste courant de recherche sur les nouveaux médiums picturaux synthétiques par des artistes mexicains, américains, canadiens et québécois⁶⁴. Merola signale qu'il cherchait, dès 1957, de nouveaux produits picturaux pour ses murales, mais qu'il n'a appris qu'en 1959 l'existence du Liquitex, dans une publicité du distributeur montréalais situé sur l'avenue du Parc⁶⁵. En 1965, l'artiste explique au critique d'art Claude Jasmin: «on ne peut pas dissocier la pensée actuelle d'avec les matériaux actuels⁶⁶». En cela, il s'insère dans une pensée continentale américaine qui investissait l'emploi des nouveaux produits synthétiques de l'«aura» du progrès scientifique et l'associait à l'innovation et à la modernité des pratiques artistiques⁶⁷.

Cette modernité s'incarne aussi chez Mario Merola⁶⁸ par l'abstraction géométrique et son intégration à l'architecture. Sa conception de l'art est fortement tributaire de sa formation académique et de sa fréquentation de certains peintres abstraits⁶⁹. En effet, ses études à l'École des beaux-arts de Montréal, de 1946 à 1952, déterminent son intérêt pour l'intégration de l'art à l'architecture en lui permettant de l'expérimenter. «Avec Stanley Cosgrove, disait-il en entrevue, j'ai étudié la technique de la fresque alors qu'avec Maurice Raymond, j'ai fait de vrais projets d'intégration dans son cours appelé: *Décoration I et II*. Mes préoccupations datent de ce moment-là». Merola se réfère ici à la position qu'il avait développée en faveur de l'art public et qui l'inscrivait dans un courant de démocratisation de l'art. Il résume ainsi son engagement social: «Je ne pouvais dissocier la fonction sociale de l'œuvre, sa fonction dans un lieu public, l'utilité de l'artiste dans un milieu social». Son modèle privilégié en art public était le travail d'intégration des sculpteurs québécois dans les églises. Pour lui, «ces décorateurs traditionnels réalisaient des œuvres très intégrées à l'architecture. Ils étaient sculpteurs, mais aussi menuisiers et charpentiers. Ils faisaient toujours de l'art qui avait une fonction sociale. C'était dans cet esprit-là que je travaillais». Ainsi, le sculpteur traditionnel exploitait aussi ses compétences dans les pratiques non artistiques que sont les métiers de la construction, sans pour autant perdre à ses yeux le statut d'artiste. En accord avec ses convictions, Merola a débuté dans la carrière en tant que muraliste et s'est d'ailleurs fait connaître à ce titre.

Merola signale qu'il fréquentait régulièrement les premiers plasticiens, Belzile, Jauran, Jérôme et Toupin, avec qui il a alors établi des liens personnels. Ceci permet de comprendre son choix de l'abstraction géométrique. Cependant, il affirme aussi que la structure en damier de la murale était inspirée de la peinture de Paul Klee qu'il admirait beaucoup. Cependant, Merola a inscrit cette esthétique au sein du projet social auquel il souscrivait, à savoir l'intégration de l'art à l'architecture.

Enfin, Mario Merola a imaginé la murale du Centre sportif Maisonneuve, en a négocié les conditions de réalisation et, par la suite, a organisé collectivement le

travail. Cela correspond assez bien au modèle ancien du sculpteur polyvalent et témoigne d'une figure d'«artiste entrepreneur».

L'autre exemple que j'ai choisi d'étudier constitue un type différent de figure d'artiste, l'«artiste designer». Cet exemple s'appuie sur l'analyse de la réalisation des œuvres murales conçues en 1962 par Maurice Savoie au Centre récréatif Saint-Charles à Montréal. Celles-ci comprennent un premier ensemble formé par les quatre faces extérieures en brique du bâtiment, ainsi qu'un second ensemble composé par deux murs intérieurs de l'aréna en blocs de béton (figs.16 et 17) et, à l'époque, par un mur similaire de la piscine⁷⁰. Savoie y a créé des abstractions géométriques où l'expressivité gestuelle se manifeste à travers la texture des reliefs des briques et des blocs de béton, malgré leur fabrication industrielle, mettant ainsi sous tension la structure plasticienne de l'œuvre.

Le Centre récréatif Saint-Charles comprenait une piscine, un gymnase, un aréna et trois salles de jeux. La première résolution municipale le concernant date de 1951⁷¹. En 1959, le conseil municipal de Montréal a voté en faveur de l'exécution des travaux et l'architecte Louis J. LaPierre a été engagé. En juin 1960, l'architecte a déposé son «Cahier des charges et devis descriptif». En septembre, la firme Douglas Bremner Contractors and Builders a obtenu le contrat de construction avec une soumission de 731 297 \$ et les travaux ont débuté en octobre. Le Service des travaux publics de la Ville a accepté le Centre en février 1962 et celui des parcs l'a ouvert à l'automne⁷². Soulignons que quelques mois avant la remise du «Cahier des charges et devis descriptif» par l'architecte, une lettre de Claude Robillard, toujours directeur du Service des parcs, à Lucien Héту, directeur des services à l'hôtel de ville, rend compte de son souci de l'esthétique du bâtiment à construire. Robillard écrit en effet: «j'espère que l'architecte en préparant ses plans d'exécution, parviendra à améliorer l'apparence extérieure du bâtiment qui, selon les plans préliminaires, présente, avec tous ces murs aveugles, un aspect assez rébarbatif⁷³».

Le «Cahier des charges et devis descriptif» de Louis J. LaPierre définit les conditions de la commande des murales de Maurice Savoie. On y apprend que l'architecte choisissait seul l'artiste, mais que le représentant du commanditaire approuvait la maquette. Le rôle de l'artiste y était clairement établi: il devait préparer les dessins, les maquettes et les moules en bronze requis pour la fabrication des briques et des blocs de béton estampés. Ensuite, il devait émailler quatre cents briques parmi celles produites. Pour cela, les honoraires totalisaient 2 100 \$⁷⁴. Les propos tenus par LaPierre en entrevue révèlent que tout s'est passé comme prévu et que «l'architecte de la Ville responsable d'approuver les dessins, M. Masson, ne mettait pas d'embûches⁷⁵». Dans ce cas-ci, la figure reconnue par le commanditaire était celle de l'architecte.

En plus de l'architecte, Maurice Savoie a côtoyé d'autres professionnels et des ouvriers, lors du processus de production des murales du Centre récréatif

Saint-Charles. Après la conception de son dessin et son approbation par l'architecte, il est entré en relation avec les ingénieurs et les ouvriers de l'usine qui produisait le matériau, puis avec les ouvriers de la construction, lors de la réalisation de l'œuvre. En collaborant ainsi avec les milieux non artistiques des secteurs industriel et de la construction, l'artiste s'est intégré à une organisation collective du travail artistique et a fait œuvre de designer. Cela correspondait fort bien aux attentes de l'architecte.

Avant d'aborder la réalisation proprement dite des murales, examinons l'influence primordiale exercée par l'architecte Louis J. LaPierre sur ce processus. Ce dernier avait développé un réel intérêt pour l'intégration de l'art à l'architecture lors de ses études à l'École d'architecture de l'université McGill, où il a obtenu un baccalauréat en 1952⁷⁶. «McGill, disait-il, était à fond de train dans l'art et l'architecture modernes». Arthur Lismer y enseignait le dessin et l'histoire de l'art, alors que Gordon Webber y donnait le cours de design. «On faisait beaucoup d'expériences d'art moderne, ajoute-t-il. C'était le Bauhaus où l'intégration des arts était quasiment la sainte Bible. C'était travailler avec les ouvriers, les usines et les produits utilitaires. Le design industriel était aussi important que l'architecture». Cette formation a déterminé le type de relation entretenue avec l'artiste et les principes qui ont régi le processus de production des murales, soit: l'apport de la créativité de l'artiste pour la conception et l'expérimentation de techniques et de matériaux nouveaux, ainsi que la collaboration avec les ouvriers et le personnel de l'usine pour la réalisation des murales qui avaient une fonction structurale⁷⁷. Maurice Savoie soutient en entrevue que l'esthétique des œuvres relevait de lui, mais qu'elle était assortie de contraintes de dimensions, de matériaux et de budget⁷⁸. Cependant, d'autres contraintes s'y ajoutaient car l'architecte désirait l'emploi de techniques inusitées et le montage des œuvres par des ouvriers. De ce fait, le céramiste Savoie devait travailler d'une manière et dans un médium différents des siens et laisser l'exécution à d'autres. Par ailleurs, tant dans les propos de l'artiste que dans ceux de l'architecte, j'ai constaté qu'il s'était alors établi entre eux un rapport de collaboration, de bonne entente et de respect mutuel. Cette relation privilégiée s'apparente à ce que Marianne-Û Strom nomme le «copinage» et qui, selon elle, représente la formule traditionnelle de relation entre l'architecte et l'artiste⁷⁹. Voyons maintenant les trois étapes de production des murales.

Dans un premier temps, Savoie a dessiné le motif des façades et fabriqué les deux moules en plâtre; un pour la brique et un pour le béton. Après cela, l'architecte a pris le relais. LaPierre explique: «il fallait faire une élévation séparée en indiquant la position de chacune des briques pour que les maçons puissent les poser. Ça représentait beaucoup de travail et c'était coûteux».

Dans un deuxième temps, l'artiste est intervenu auprès des fabricants de briques et de blocs de béton qui usinaient ces matériaux avec les matrices de bronze qu'il avait coulées à partir des moules de plâtre. Quelques années aupara-

vant, il était entré en contact avec le milieu industriel, lors de la conception de la murale du Centre M^{gr} Pigeon (fig.14), en allant voir les briques fabriquées par l'usine qui, comme il le dit, sont aussi de la céramique. Il avait alors observé le processus de fabrication et de cuisson industrielles de la brique⁸⁰. Cela l'a incité à élaborer une nouvelle technique d'estampage de la brique et du bloc de béton inspirée de la brique mésopotamienne⁸¹. Il a appliqué ce procédé aux briques créées pour le Centre récréatif Saint-Charles, et ce à l'encontre des avis des ingénieurs de l'usine Domtar à LaPrairie, qui les fabriquait. Il a aussi adapté cette technique pour l'estampage des blocs de béton produits à la compagnie Pressure Pipe⁸².

En 1960, il avait d'ailleurs remporté un prix et une mention aux concours artistiques de la province de Québec en arts décoratifs et en esthétique industrielle pour un design de brique. S'identifiant lui-même au designer, Savoie déclare: «techniquement, j'ai prouvé qu'on pouvait imprimer en grande quantité des briques et des blocs de béton avec un motif. Dans le design fait ici, c'était innovateur. J'ai fait œuvre de designer». Par ailleurs, il affirme que l'influence de l'architecte était capitale pour entrer dans les usines, car «on n'y parlait pas encore beaucoup des designers industriels, mais l'architecte, lui, avait un pouvoir d'achat». Louis J. LaPierre, quant à lui, souligne: «Il fallait que le manufacturier soit consentant parce qu'il absorbait des coûts: changer ses presses, les adapter pour fixer la plaque de bronze qui servait à estampiller les briques ou les blocs de béton. Le fabricant était intéressé, ajoute-t-il, car ça favorisait la vente».

Dans un troisième temps, Savoie a surveillé le travail des ouvriers de la construction aux côtés de l'architecte, lors de la réalisation. Toutefois, LaPierre signale que de telles murales ne peuvent être modifiées en cours d'exécution, car «les conditions qui prévalent sur un chantier ne permettent pas d'obtenir une vue d'ensemble de l'œuvre et d'y apporter des corrections⁸³».

La formation académique de Maurice Savoie⁸⁴ ne le prépare pas à l'intégration de l'art à l'architecture. C'est plutôt au contact de l'architecte que l'artiste adapte sa pratique artisanale de céramiste à l'architecture et à l'industrie. Il explique d'ailleurs en entrevue que son intérêt personnel à ce sujet s'est concrétisé vers 1958: «C'est M. LaPierre qui a encouragé et favorisé le développement de mon œuvre vis-à-vis l'intégration de l'art à l'architecture». Car lors de ses études à l'École du meuble à Montréal, de 1948 à 1951, Pierre-Aimé Normandeau et Louis Archambault lui ont plutôt enseigné la céramique artisanale. «On avait des cours d'histoire de la céramique, disait-il. Le professeur nous montrait l'architecture mésopotamienne avec les briques imprimées et ça m'avait frappé. J'y ai appris mon métier de céramiste». Savoie reconnaît qu'il n'y a pas été formé en tant que designer industriel. Il ajoute: «Je viens du milieu des métiers d'art, c'est ma formation principale, mais j'ai aussi fait des beaux-arts». D'ailleurs, en 1965, il déclare que la céramique devrait: «être appréciée ou acceptée sur la même base que

les arts dits majeurs. Il n'y a pas d'art mineur ou majeur. Il n'y a que l'art⁸⁵».

Enfin, Maurice Savoie a collaboré avec l'architecte et avec les divers intervenants d'une manière telle, lors de la création des briques et des blocs de béton estampés du Centre récréatif Saint-Charles, qu'on peut de nos jours l'identifier à une figure d'«artiste designer».

En somme, les études de cas révèlent des figures d'artistes peu habituelles. Merola, qui gérait lui-même la production de l'œuvre, propose une figure d'«artiste entrepreneur» et Savoie, qui travaillait avec l'industrie, joue plutôt un rôle d'«artiste designer». Merola a, de plus, mis en place une organisation collective du travail, alors que Savoie adhérerait volontiers à celle de l'industrie que prônait l'architecte. Ces artistes ont alors fréquenté avec plaisir des milieux non artistiques dans le cadre de leur pratique. Tous deux ont aussi fait preuve d'innovation dans leurs murales: Merola, en employant un nouveau matériau pictural, la peinture à l'acrylique Liquitex sur béton, et Savoie, en mettant au point une nouvelle technique industrielle d'estampage de la brique et du bloc de béton.

Sur le plan esthétique, Claude Robillard a imposé l'abstraction géométrique de Merola au Centre sportif Maisonneuve alors que plus tard, au Centre récréatif Saint-Charles, il n'approuvait que l'ensemble du projet, laissant ce volet à l'architecte de la Ville. Cet autre fonctionnaire cautionna alors les murales abstraites proches de l'esthétique de l'avant-garde montante de Savoie. Ces œuvres murales abstraites géométriques de Merola et de Savoie ont participé à la modernisation de la société québécoise, car elles se situent dans un lieu emblématique de cette modernité, le centre de loisirs. Elles s'intègrent à des immeubles renouvelés par le mouvement moderne en architecture. De plus, elles soutiennent *grosso modo* les principes qui guidaient cette architecture, puisque ce sont des œuvres fonctionnelles, de formes géométriques, exécutées dans un matériau synthétique nouveau, par Merola, et dans une technique nouvelle de préfabrication et de standardisation de la brique et du béton, par Savoie. En cela, ces artistes ont uni l'art et la technique.

En conclusion, les œuvres murales publiques non commémoratives de Mario Merola, au Centre sportif Maisonneuve, et de Maurice Savoie, au Centre récréatif Saint-Charles, témoignent de manière exemplaire de la modernisation simultanée de la société, de l'architecture et de l'art dans l'espace public québécois dans les années cinquante et au début des années soixante. Elles rendent compte de l'émergence dans des bâtiments planifiés sous le règne duplessiste, d'un art public novateur qui a surtout pris la forme de l'abstraction géométrique dans la majorité des secteurs d'activité socio-économique.

DANIELLE DOUCET

Étudiante au doctorat en histoire de l'art
Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Cette recherche a été réalisée dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Voir Danielle DOUCET, «L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec», mémoire de maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998.
- 2 Ce corpus représentatif n'est toutefois pas exhaustif.
- 3 Ces artistes sont: Louis Archambault, Micheline Beauchemin, Jordi Bonet, Pierre Clerk, Charles Daudelin, Giuseppe Fiore, André Garant, Joseph Iliu, Sarah Jackson, Anne Kahane, Paul Lacroix, Yvan Landry, Maurice Lemieux, Paulin Lessard, Laure Major, Mario Merola, Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan, Art Price, Maurice Savoie, Norman Slater, Yves Trudeau, Armand Vaillancourt, Claude Vermette, Adrien Vilandré, Sydney H. Watson et Gordon Webber.
- 4 Ces bureaux d'architectes sont: Barott, Marshall, Merret et Barott; Bélanger et Tardif; John Bird; Percy Booth; Charles-Émile Charbonneau; Paul-Marie Côté; Jacques Coutu; De Belle et White; Dobush et Stewart; Dufresne et Boulva; Dupuis, Mathieu et Plante; Durnfold, Bolton, Chadwick et Ellwood; Eliasoph et Berkowitz; les ateliers d'architecture de Steinberg et du CNR; Reuben Fisher; Jean A. Gélinas; Philip Goodfellow; Keith Graham; Charles Greenberg; Greenspoon, Freedlander et Dunne; Illsley, Templeton et Archibald, Larose et Larose; Jolicoeur et Ouellette; Harold Kahn; Jean-Louis Lalonde; Paul Lambert; Lamontagne et Gravel; Louis J. LaPierre; Lapointe et Tremblay; David K. Linden; Longpré et Marchand; Luke, Little et Thibodeau; Lucien Mainguy; Martin et Prus; Mayerovitch et Bernstein; Michaud et Affleck; Gérard Notebaert; Parkin Architects; André Robitaille; William J. Rosenberg; Ross, Fish, Duchesnes et Barrett avec la collaboration de Dickinson; Max Roth; Rother, Bland, Trudeau; Roux, Morin et Langlois; Sise et Desbarats; Harry Stilman; Paul-O. Trépanier. Les décorateurs sont: M. Bélanger et Jacques Guillon.
- 5 Paul-André LINTEAU, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, *Histoire du Québec contemporain: Le Québec depuis 1930*, éd. rev., tome 2, Coll. «Boréal Compact», n° 15, Montréal, Boréal, 1989, p.203.
- 6 *Ibid.*, p.223.
- 7 *Ibid.*, p.214.
- 8 Claude BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, Québec et Montréal, Musée de la Civilisation-Méridien, 1989, p.151.
- 9 *Ibid.*, p.145-48.
- 10 Kenneth FRAMPTON, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985, p.216.
- 11 Yves DESCHAMPS, «Laputa, Qc: une architecture qui refuse d'atterrir», dans *Les Arts et les années 60: Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, sous la dir. de Francine Couture, p.89-94, Montréal, Triptyque, 1991, p.89.
- 12 Yves DESCHAMPS, «L'architecture, une œuvre continue?», p.12-13, et France VAN-LAETHEM, «Le style international n'est pas un style», p.7, dans *ARQ Architecture Québec*, n° 91, juin 1996.
- 13 BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p.151.
- 14 *Ibid.*, p.183-84.
- 15 Voir Rose-Marie ARBOUR, «L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste: une représentation critique (1955-1965)», p.23-70, et Marie CARANI, «Le formalisme géométrique: positions des peintres formalistes québécois», p.71-130, dans *Les arts visuels au Québec*

dans *les années soixante: La reconnaissance de la modernité*, sous la dir. de Francine Couture, Montréal, VLB éditeur, 1993.

- 16 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.240.
- 17 Dans ce texte, la date des œuvres correspond à l'année d'ouverture des bâtiments.
- 18 Voir également l'analyse des murales de Mousseau par Francine Couture dans «Mousseau et la modernité globale», Pierre LANDRY, Francine COUTURE et François-Marc GAGNON, *Mousseau*, Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 24 janvier au 27 avril 1997), p.41-58, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal-Méridien, 1996.
- 19 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.252-53.
- 20 *Ibid.*, p.253.
- 21 Rodolphe de REPENTIGNY, «L'art au service de la cité», *La Presse* (Montréal), 5 novembre 1955.
- 22 Peter HADEKEL et Ann GIBBON, *Steinberg: Le démantèlement d'un empire familial*, Montréal, Libre Expression, 1990, p.79-91.
- 23 BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p.184.
- 24 Gilles PRUD'HOMME, «Architecture de la périphérie et volonté d'architecture», *ARQ La revue d'architecture*, n° 79, juin 1994, p.18.
- 25 La compagnie Steinberg a investi dans la vente de biens de consommation en s'associant, en 1961, à la Woodward Stores Ltd. qui exploitait des supermarchés et des grands magasins dans l'Ouest canadien. Les succursales se nommèrent par la suite les magasins Miracle Mart; dans: HADEKEL et GIBBON, *Steinberg*, p.97-98.
- 26 BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p.159.
- 27 *Ibid.*, p.160 et PRUD'HOMME, «Architecture de la périphérie et volonté d'architecture», p.18.
- 28 Ian MARTIN, «Le centre d'achats Rockland, à Ville Mont-Royal: une occasion de repenser la philosophie et le rôle des centres commerciaux dans la société contemporaine», *Architecture Bâtiment Construction*, vol.14, n° 164, décembre 1959, p.29.
- 29 Souligné par l'auteure.
- 30 MARTIN, «Le centre d'achats Rockland, à Ville Mont-Royal», p.31.
- 31 Alan GOWANS, *Building Canada an Architectural History of Canadian Life*, Toronto, Oxford University Press, 1966, p.161.
- 32 Entretien de Mario Merola avec l'auteure le 10 novembre 1995.
- 33 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.257.
- 34 Paul TRÉPANIÉ, «L'immeuble LaFayette à Québec», *DOCOMOMO Québec*, Bulletin n° 3, automne 1994, p.2.
- 35 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.257.
- 36 *Ibid.*, p.249.
- 37 BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p.174-76.
- 38 Cette institution financière était l'une des cinq plus grandes banques canadiennes à l'époque, dans: LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.250.
- 39 BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p.190-91.

- 40 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.255-56.
- 41 *Ibid.*, p.205-10, 234.
- 42 Entretien de Louis J. LaPierre avec l'auteure le 3 novembre 1995.
- 43 BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p.146.
- 44 *Ibid.*, p.170.
- 45 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.322, 340-41.
- 46 Sous la direction du Père Georges-Henri Lévesque, des rencontres sociales et culturelles y étaient organisées; dans: Réginald-Marie DUMAS, *La Maison Montmorency*, Brochure, 1960.
- 47 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.340.
- 48 *Ibid.*, p.253, 340.
- 49 *Ibid.*, p.343-44.
- 50 BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, p.168-69.
- 51 LINTEAU, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, p.322.
- 52 Cette œuvre de Mario Merola fait partie d'une série de six murales peintes à l'acrylique Liquitex sur le béton ou le plâtre entre 1960 et 1961. Les cinq autres murales ont été exécutées pour le compte du bureau d'architecte de Charles-Émile Charbonneau avec lequel il a alors développé une relation privilégiée. Ces œuvres s'intégraient aux écoles Louis-Hippolyte Lafontaine à Boucherville, Otterburn Park, Marie-Victorin à Varennes, Saint-Vincent à Saint-Césaire et à l'hôtel de ville de Greenfield Park.
- 53 Micro-fiches des centres récréatifs, Archives municipales de Montréal.
- 54 Paul LAMBERT, «Pavillon de bain et gymnase au Centre Sportif du parc Maisonneuve, à Montréal», *Architecture Bâtiment Construction*, vol.15, n° 166, février 1960, p.41.
- 55 Paul Lambert est né en 1910. Il a étudié l'architecture à l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM) de 1930 à 1936.
- 56 Dossier historique du 3000 Viau et administratif 10001.8-2-2/1, 4^e série, Centre sportif Maisonneuve, Archives municipales de Montréal.
- 57 Dossier adm 10001.8-2-2/1, 4^e série, Centre sportif Maisonneuve, «Cahier des charges générales et devis descriptif», Archives municipales de Montréal.
- 58 Entretien téléphonique de Paul Lambert avec l'auteure le 30 octobre 1995.
- 59 Sauf indication contraire, les propos de Mario Merola relatés dans ce texte ont été recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 10 novembre 1995.
- 60 Cette implication de Claude Robillard (1911-1968) en art public est un exemple probant de son intérêt pour la diffusion de l'art durant son mandat à la Ville de Montréal. Ingénieur de profession, il est entré au Service des travaux publics en 1945. De 1953 à 1961, il est devenu le premier directeur du Service des parcs. Ce service a alors stimulé la vie artistique montréalaise en développant le théâtre, la danse et les arts visuels. À cet effet, ce service organisait régulièrement des expositions au restaurant Hélène de Champlain, au musée du Fort de l'île Sainte-Hélène et au Carré Dominion. En 1956, par exemple, se tenait la première exposition de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal au Hélène de Champlain ainsi qu'une exposition de sculpture dans l'enceinte des casernes. Plus tard, Robillard a dirigé le Service d'urbanisme. Il est également l'auteur de sketches radiophoniques et de livres pour enfants. Ces informations proviennent du Dossier historique du 1000 Émile-Journault, Centre Claude-Robillard, et du «Rapport annuel 1958» du Service des parcs de Montréal, Archives municipales de Montréal.

- 61 Dossier adm 10001.8-2-2/1, 4^e série, Centre sportif Maisonneuve, lettre de Donat Beaupré à Lucien L'Allier, 17 novembre 1960, Archives municipales de Montréal.
- 62 En plus, Mario Merola a diffusé lui-même sa production en organisant, en 1961, dans son atelier, une exposition de photographies et de cartons de treize murales. Cela démontre à quel point cette figure d'«artiste entrepreneur» est complexe, car il exerce le contrôle tant de la production que de la diffusion de ses œuvres; carton d'invitation «Mario Merola expose 13 murales du 13 au 20 octobre 1961», dossier Mario Merola, Bibliothèque des arts de l'UQAM.
- 63 Certains journaux ont publié des photographies: celle du *Devoir* montre Merola et Hubert van de Walle tenant la maquette, alors que celles du *Montréal-Matin* et de *The Gazette* les présentent grimpés sur l'échafaudage au Centre sportif Maisonneuve; dans: «...», *Le Devoir* (Montréal), 1960; «Murale moderne pour un véritable temple du sport», *Montréal-Matin*, 19 septembre 1960; Jim FERRABEE, «Swimming Pool, Gymnasium Completed, Hockey Arena Next», *The Gazette* (Montréal), 25 juillet 1960.
- 64 Voir l'analyse de la production des nouvelles peintures synthétiques dans les années cinquante, dont le Liquitex, de Janet Lee Ann MARONTATE, «Synthetic Media and Modern Painting: A Case Study in the Sociology of Innovation», thèse de doctorat, Département de sociologie, Montréal, Université de Montréal, 1996.
- 65 Entretien téléphonique de Mario Merola avec l'auteure le 4 novembre 1997.
- 66 Claude JASMIN, «Mario Merola: du Sault-au-Récollet à la Place Ville-Marie», *La Presse*, 14 août 1965.
- 67 MARONTATE, «Synthetic Media and Modern Painting», p.307.
- 68 Mario Merola est né en 1931. En plus de sa pratique muraliste, il a poursuivi une carrière de professeur à l'ÉBAM (l'UQAM), de 1960 jusqu'à sa retraite en 1994, ainsi que celle de sculpteur.
- 69 Il me semble pertinent d'analyser ces enjeux importants dans la pratique muraliste de Mario Merola à l'aune du concept d'*habitus* de Pierre Bourdieu. Dans mon mémoire, j'ai amorcé cette réflexion à propos de la production de Merola ainsi qu'à propos de celle de Maurice Savoie. Voir DOUCET, «L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec».
- 70 En plus, Laure Major y a exécuté le croquis abstrait du fond de la piscine, en aluminium coloré, et Maurice Lemieux y a réalisé deux tremples sculpturaux.
Par ailleurs, ces œuvres de Maurice Savoie font partie d'une série de murales créées en 1959 et 1962 en collaboration avec l'architecte Louis J. LaPierre. Elles étaient intégrées au Centre M^{gr} Pigeon à Montréal (fig.14) et à la Caisse d'économie des employés d'avionnerie à Ville Saint-Laurent.
- 71 Micro-fiches des centres récréatifs, Archives municipales de Montréal.
- 72 Dossier historique du 1055 Hibernia et administratif 182.2-2/2 et 2/3, 4^e série, Centre récréatif Saint-Charles, Archives municipales de Montréal; et Dollard MORIN, «Au nouveau centre St-Charles», *La Presse*, 25 octobre 1962.
- 73 Dossier adm 182.2-2/2, 4^e série, Centre récréatif Saint-Charles, lettre de Claude Robillard à Lucien Héту, 10 février 1960, Archives municipales de Montréal.
- 74 Dossier adm 182.2-2/3, 4^e série, Centre récréatif Saint-Charles, «Cahier des charges et devis descriptif», Archives municipales de Montréal.
- 75 Les propos de Louis J. LaPierre relatés dans ce texte ont été recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 3 novembre 1995.
- 76 Louis J. LaPierre est né en 1924. Il a pratiqué l'architecture de 1954 à 1974 à Montréal et à Ottawa. De 1975 à 1991, il a travaillé pour le ministère fédéral des Travaux Publics. Ces informations proviennent de: Louis J. LAPIERRE, «Des œuvres d'intégration art/architecture de Louis J. LaPierre, architecte», texte non publié remis à Rose-Marie Arbour le 19 octobre 1993; et *Laure Major*

peintre muraliste: exposition 1969, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie Denyse Delrue, juin 1969), Montréal, Galerie Denyse Delrue, 1969.

77 Louis J. LAPIERRE, «Particularités des expériences d'intégration art/architecture», texte non publié remis à l'auteure le 3 novembre 1995.

78 Les propos de Maurice Savoie relatés dans ce texte ont été recueillis lors d'un entretien avec l'auteure le 21 novembre 1995.

79 Marianne-Û STROM, *L'art public: Intégration des arts plastiques à l'espace public: Étude appliquée à la région de Stockholm*, Paris, Dunod, 1980, p.16.

80 Maurice Savoie en fait une description fort intéressante citée dans: DOUCET, «L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec», p.123-24.

81 En collaboration avec Louis J. LaPierre, Maurice Savoie a effectivement travaillé avec la brique comme l'avaient fait les Mésopotamiens, mais à l'intérieur d'un processus de production industriel et contemporain de la brique. Voir cette analyse dans: *Ibid.*, p.128.

82 Dossier adm 182.2-2/3, 4e série, Centre récréatif Saint-Charles, «Cahier des charges et devis descriptif», Archives municipales de Montréal.

83 LAPIERRE, «Des œuvres d'intégration art/architecture de Louis J. LaPierre, architecte».

84 Maurice Savoie est né en 1930. Depuis 1951, il poursuit concurremment à sa pratique muraliste, une carrière de céramiste et d'enseignant.

85 Traduction libre de: «ceramics are a form of expression and should be accepted or appreciated on the same basis as the so-called major arts. There is no minor or major art. There is only art», dans: Michael BALLANTYNE, «Savoie and Dassel in Gallery XII», *The Montreal Star*, 24 juillet 1965.

MODERNIST PUBLIC ART IN QUÉBEC UNDER PREMIER MAURICE DUPLESSIS

Non-commemorative mural art

This study shows that between 1950 and 1962 in Québec, non-commemorative public mural art was integrated into those new buildings being constructed to respond to the growing needs of a changing society. The modernization of society in the post-war era was characterized by a demographic explosion that favoured urbanization and the development of suburbs, especially in the greater Montréal area, and by economic growth, particularly in the service industry. It is precisely within the private and public sectors of the service industry, located in Montréal and its suburbs, that private sector entrepreneurs and civil servants embraced the integration of mural art into the architectural context, often choosing to work with architects whose aesthetic had been redefined by modernism. At least forty architectural firms and a handful of decorators, collaborating with at least twenty-seven artists, (four of whom were women), were involved in the production of modernist murals. These artists produced more than one hundred works, the majority of which espoused geometric abstraction, a reflection of the current avant-garde aesthetic. The murals used a variety of techniques and materials. Mosaic, ceramics and sculpture (relief and claustra), were especially favoured, while painting, stained glass and tapestry were used less frequently. Materials were varied and numerous: wood, stone, terracotta, glass, brick, metals (brass, aluminum and copper), acrylic, fibreglass and concrete.

The private sector was the major motivating force behind the commissioning and production of modernist mural art in Québec during the fifties and early sixties. In fact, the wholesale and retail service industries, which were experiencing a period of intense growth, strongly encouraged murals in the construction of supermarkets and shopping malls — spaces which symbolized socio-economic and architectural modernity. At least eight murals were produced for Steinberg supermarkets. Among these, four were located in Montréal, with abstract and geometric murals in full view of incoming shoppers. These supermarkets, catering to the Hochelaga-Maisonneuve and Ahuntsic districts and opened in 1955, had ceramic works by Joseph Iliu on the main façades. Iliu introduced geometric abstraction to public spaces at the same time as the *Premiers Plasticiens* were making their mark in the Montréal art milieu. One work, of red, yellow, black, grey and white painted metal, located above the cash registers in a south-central Montréal neighborhood supermarket, shows a radical *Plasticien* aesthetic. The

work's frontal and orthogonal surface organization and the clear delimitation of line are evidence of this influence. This aesthetic approach, embodied by the Second Plasticiens movement in 1959, was thus already present in public art a year earlier. Another of the murals, with a vibrantly colored mosaic is still attached to the façade of a supermarket built before 1962 in the Rosemount district. Thus the Steinberg company encouraged artistic innovation in accord with its own forward-looking business development. Many commercial shopping centres also integrated murals into their architectural spaces. For instance, Rockland Centre in the Town of Mount Royal included at each extremity of the Morgan's department store (later the Bay), a Norman Slater exterior relief from 1959. These anodized aluminum reliefs present a horizontally-ordered geometric motif in gold, silver and white. In one of the centre arcade windows, a Jean-Paul Mousseau fibreglass work was installed.

Other sectors of the growing service industry, such as personal and professional services, also favoured artistic modernity, notably through the mosaics of Paul Lacroix on the façade of the LaFayette building in Quebec City (1960), and those of Joseph Iliu in the lobby of the Professional Arts Building in Montréal (1955). The financial, insurance and real estate industries also commissioned mosaics from about 1958 for the residential buildings of Blueridge Plaza in Montréal, done by Joseph Iliu, and on Stanton St. in Westmount by an unknown artist. The transport, communications and distributions industries participated in this programme as well.

The Québec public sector, both French and English, financed completely or in part by the provincial government, was also active in promoting modernist murals during this period. In fact, mural works were included in all public administration service sector projects — an area of government which was experiencing rapid growth. Murals in this category can be found mostly in the educational sector, in primary and secondary schools, as well as in sports and cultural centres. These works are often located in sites that represent the progress of social development at the time. Many artists produced murals in Montréal area primary schools, among them Gordon Webber, who created a brick mural for the exterior of the Saint-Bernardin school in Ville Saint-Michel in 1958. The orthogonal organization of the beige, brown and red bricks bears witness to the integration of the Plasticien aesthetic in a school building. The exterior mosaic of the Côte Saint-Luc school, with its predominantly red, yellow and orange square and rectangular forms on a beige ground, created in 1958 by an unknown artist, also supports this approach. Mario Merola's exceptional contribution must also be emphasized. Between 1960 and 1962, he painted colourful geometric acrylic abstractions in four suburban schools, as well as a geometric mosaic in a Montréal school. The *collèges classiques* and secondary schools also had numerous murals. In 1957 Joseph Iliu created an abstract mosaic of rectangular forms and saturated colours

on the façade of the new athletics annex of Cardinal Newman College. As well, the 1959 abstract composition of red and yellow ceramic tiles by Jean-Paul Mousseau and Claude Vermette, on the exterior of the Regina Mundi secondary school in Ville Saint-Laurent, attests to a geometric aesthetic that reinforces the stylistic approach of the architects. The abstract mosaic made by Joseph Iliu, as early as 1956, for the façade of the École des métiers de l'automobile de Montréal is worthy of mention, for it may be one of the most viewed murals in Montréal due to its location at the busy intersection of Saint-Denis Street and Pine Avenue. Composed of turquoise, pink, orange, white, grey and black geometric forms, it defines a space that evokes a mechanical universe. In the athletic sector, murals were especially popular in many sports centres, including the Mgr. Pigeon parish centre in Montréal, where in 1959 Maurice Savoie produced a beige, brown and red brick geometric abstraction that graces the building's façade today. To a lesser degree murals were also integrated into municipal administration buildings, and hospitals.

The construction of the majority of buildings that integrated mural art took place during the Duplessis era (1944-59). Buildings with murals, erected between 1960 and 1961 can also be seen as part of the Duplessis period, as at least two years would pass between the decision to build and the beginning of construction. In 1961, at least forty murals appeared on approximately thirty buildings that can be associated with the Duplessis *régime* at a time when there was no existing legislation in matters of public art. The indisputable presence of modernist art during this period questions the assumption that the modernist impulse in public artwork was stifled during the Duplessis era. It suggests that most public sector mural art was a manifestation of the modernization of Québec society that began under Duplessis, well before Jean Lesage's rise to power in 1960 and the beginning of the Quiet Revolution.

After having catalogued a significant number of non-commemorative mural works created between 1950 and 1962 this text focuses on two case studies of buildings owned by the City of Montreal. The colourful painting on concrete created by Mario Merola in 1960 for the lobby of the Centre sportif Maisonneuve, and the concrete interior mural and the beige, brown and red brick exterior mural produced by Maurice Savoie for the Centre récréatif Saint-Charles. An analysis of the production of these geometric-abstract murals reveals that the two artists worked within the social context and were highly innovative despite the restrictions imposed by public commissions. In fact, Merola organized and oversaw the entire production by promoting group participation in the artistic process — a notion which was in line with his position on the social function of art and the artist's role in society. He used Liquitex acrylic paint, which was then a new synthetic medium, and in so doing also aligned his materials with his modernist aesthetic. The participation of Claude Robillard, then Director of Park Services,

must also be noted: Robillard himself hired Merola, against the advice of architect Paul Lambert, and gave the artist free rein. Maurice Savoie, for his part, complied with the vision of collective artistic participation endorsed by the architect Louis J. LaPierre. The latter, who adhered to the principles of the Bauhaus, worked in close collaboration with Savoie who also functioned as a designer and developed a new industrial stamping process for brick and concrete blocks, against the advice of the project's engineers. The work of Mario Merola and Maurice Savoie brings to light two unconventional forms of artistic process: the artist as entrepreneur, who organizes and manages production; and the artist as designer, who integrates his work into the industrial production system.

The non-commemorative public murals at the Centre sportif Maisonneuve and the Centre récréatif Saint-Charles, attest in an exemplary manner to the simultaneous modernization of society, architecture and art in the public context between 1950 and 1962, both in the Montréal area and other regions of Québec. They testify to the emergence, in buildings planned during the Duplessis era, of an innovative approach to public art: geometric abstraction.

Translation: Louise Moreau

PAINTING PLACE

The Life and Work of

David B. Milne

David P. SILCOX

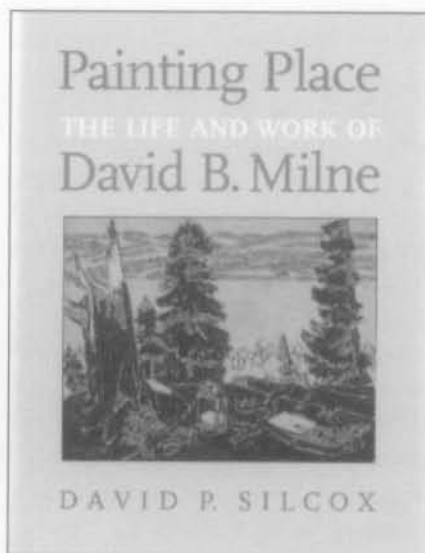
University of Toronto Press

Toronto, 1996

423 pp., 381 b/w and colour illus.,

\$65.00

The son of Scottish immigrants, David Brown Milne (1882-1953) grew up in rural Bruce Peninsula near the shores of Georgian Bay. As a country school teacher, he began taking correspondence courses from a New York art school. In 1903 he decided to attend the school full-time and pursue a career in illustrating. Soon Milne set his sights higher and began a serious effort to launch himself into the tumultuous New York art scene, firmly aligning himself with the Modernists who were inspired by the new French art. The peak of his early career came in 1913 when his work was exhibited at the famed Armory Show, which introduced Modern art to a wide North-American audience. But the wear and tear of this life took its toll and in 1916 Milne retreated to the countryside of Boston Corners, N.Y. This set the pattern for the remainder of his life, in which economic considerations and his preference for subjects in nature kept him away from cities. Except for a stint in the Canadian Army in 1918-19 when he served as a war artist and a brief sojourn in Ottawa, Milne remained in the



United States until 1929. Returning to Canada that year, he lived mostly in the small Ontario villages, with Toronto as the focus of his activities within the Canadian art world. Milne's breakthrough came in 1934 when, desperate for money, he offered his entire artistic output to Vincent Massey. The prestigious Massey support extended to finding Milne a dealer and drew the attention of critics, artists and collectors to a new artist who could rival the Group of Seven. Milne died in 1953, leaving behind a large body of work that included paintings, watercolours and prints of unsurpassed excellence, intelligence and originality. He also wrote numerous letters, published and unpublished essays, and painting diaries that reveal him to have been a most literate writer and an erudite thinker on art and the essence of creativity. Today,

following the attention generated by several important exhibitions and a growing library of thoughtful and scholarly publications produced over the last two decades, Milne is recognised as one of the few real artistic geniuses this country has produced.

David Silcox's *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne* evolved from his work with David Milne Jr. cataloguing the artist's paintings and watercolours and compiling all of Milne's known writings. It is meant to be the definitive biographical and critical study of the man and the artist. Without doubt *Painting Place* is physically and visually a weighty tome. Unfortunately, the same adjective cannot be ascribed to its biographical and art-historical ambitions. Sadly it is a failure, freighted with poor writing, sloppy scholarship, misguided judgements, unsupported assertions, and inappropriate comparisons, all packaged within a framework of sophomoric art historical knowledge.

In the second paragraph of the preface Silcox artfully claims to have been "persuaded ...to think that more, not less is better," thereby hoping to absolve himself of any criticism for the book's undisciplined flood of information. He then provides the chronology of his longstanding admiration for Milne, which began in 1957 and picked up speed and intensity in 1969 when he and David Milne Jr. began their worthy enterprise to produce a *catalogue raisonné*

of Milne's paintings and watercolours. His admission that he has been pursuing his study of Milne for so many years suggests an obsession but this is not necessarily a guarantee of erudition. To establish his credentials for taking on the task, Silcox places himself as the direct descendant of none other than Douglas Duncan and Alan Jarvis, Milne's most passionate promoters and critics during the artist's life and the decade after his death. Alarm bells begin to sound when Silcox states "my ambitions to scholarship are modest" and describes how friendly readers convinced him to "discard" a first draft written in 1980. He began writing the draft of the published book in 1982 and one must presume it just grew and grew. This would account for the lack of coherent approach and emphasis, as well as the shifts of pace and textual density from chapter to chapter, which gives the book the feeling of an unedited draft.

The most obvious criticism of this book is that it contains a number of simple, careless factual errors. Some of these should have been caught by the many readers and editors the author cites in his preface. For example on page 113 there is the curious chronology which, following Milne's time spent as a war artist on the Continent, has him travelling to Scotland for holidays in October 1919, returning to London in September and thence in early October embarking for Canada to be "demobbed" in Toronto on 14 October.

But too many of the mistakes can only be attributed to the author. In some instances the errors are as "unimportant" as the captions of photographs and here I cite two of Milne in army uniform. On page 88, the photograph is described as Milne in February or early March 1918 at Boston Corners before he embarked for training camp in Toronto, where he would receive his private's uniform.¹ However, the photograph shows Milne in the uniform of a Canadian officer, a uniform he acquired in England during the Spring of 1919 before he left for France. (The photograph is in fact one of several taken soon after his return to Boston Corners in November 1919, when he was showing off his uniform during a visit of his friend and patron James Clarke.)² The second photograph, on page 115, is, according to Silcox, of Milne on the former battlefields of France during the summer of 1919. But he is wearing the high-collared uniform of a Canadian Army private, a uniform he would have shed by this date. In fact, on the back of the photograph, Milne described it as having been taken at Black Lake, Québec in the summer of 1918.³ While it may be said that errors in identifying photographs are of minor concern, it does alert one to the author's lack of precision. This leads to inaccuracies of much greater significance, such as stating that Douglas Duncan's first visit to see Milne at Six Mile Lake took place in January 1935. This was one of the most

important "events" in the artist's career and the date is well-recorded in firsthand accounts and scholarly publications as September 1935. This can also be confirmed in a letter Milne wrote to Alice Massey on 24 September 1935.⁴ The quantity and frequency of such factual errors is alarming.

Silcox seems to be particularly prone to inaccuracies when recording Milne's exhibition history. Poor organization of research notes may account for assertions that Milne only exhibited two works at the 1930 Ontario Society of Artists exhibition when in fact the catalogue indicates he showed four works - the oil *Painting Place III* and three colour drypoints: *North Elba (Fourth Version)* [Tovell 48]; *Lake Placid (Second Version)*, [Tovell 46] and *Painting Place (Large Plate)* [Tovell 52].⁵ There is no explanation for the numerous errors and omissions on page 221, where the *Seventh Annual Exhibition of Canadian Art* held in 1932 at the National Gallery of Canada is described simply as "a national touring exhibition." (It did not travel.) In the same paragraph, which is meant to be an account of Milne's exhibition history in the early thirties, Silcox mentions exhibitions in Cleveland and Chicago without including particulars such as title, institution or works shown.⁶ He makes no mention of Milne's participation in the annual exhibitions in 1931 and 1932 of the Art Association of Montreal and the Canadian Society of Graphic Art, the

First Annual Exhibition of Canadian Arts at the Manoir Richelieu in Murray Bay, Québec, held in 1930 and the Fine Art Exhibition at the Canadian National Exhibition in 1930 and 1931.

Throughout the book Silcox's commentary on exhibitions and their contents is inconsistent, confusing and often inaccurate. This is exemplified by his description of Milne's participation in the celebrated 1913 Armory Show. According to Silcox, Milne was not only invited to submit work but was rewarded with the acceptance of an unusually large number of works because of his friendship with Jerome Myers, a member of the organizing committee. In fact, a look through the Walt Kuhn papers and the Armory Show catalogue itself, shows that Milne was one of the many *uninvited* artists who submitted their work only after hearing news of the impending exhibition.⁷ While Milne was represented by six works, this could not be described as "generous" in comparison to the numbers of works other artists enjoyed seeing hung in this exhibition. It is also a bit of a stretch to describe Jerome Myers as a "friend" when the only documented contact is that Myers, in his capacity as the representative of the Philadelphia Water Color Club, visited Milne's studio to select work for the Club's exhibitions. In addition, Myers was a minor player in the Armory Show's organization holding what could be described as an honorary position to represent

Philadelphia's arts community. If Silcox really intended to imply that Milne's selection for the Armory Show was based on favouritism rather than ability, a far more likely influential "friend" would have been Maurice Prendergast, who headed up the jury for uninvited submissions. Prendergast exhibited with Milne at several annual water-colour society exhibitions and was a fellow member of the New York Water Color Club. In addition, Milne's style and subject matter at this stage in his career bore an undeniable similarity to that of Prendergast.

The misreading of Milne and the Armory Show could be ascribed to Silcox and his Canadian research assistants' lack of familiarity in the byways of American art history of this period. However, a similar ignorance of Canadian art history is evident when Silcox researches Canadian events such as Milne's Toronto exhibition and his involvement with J.E.H. MacDonald in 1924. According to Silcox, Milne participated in an exhibition with the Ottawa Group of Artists held at Hart House in January-February 1924. Without elaborating on the circumstances or suggesting any connection, he then writes that MacDonald arranged another exhibition in Toronto which received "considerable interest ...but a great deal of wondering from the critics."⁸ Lacking any proof, Silcox suggests this second show was either at the Arts & Letters Club or the Ontario

College of Art.

By untangling this story, we are offered a far richer view of Milne's efforts to re-establish himself in Canada in 1923-1924. In Ottawa, Milne became friendly with a young Japanese artist Yoshido Sekido who had a studio in the same building. Sekido, a recent graduate of the Ontario School of Art had found a mentor in MacDonald. As a member of the Ottawa Group of Artists, he must have been the contact with MacDonald who arranged for an exhibition of their work at Hart House — a show that was delayed "on account of dramatics & other things."⁹ (There is no need in this review to elaborate on the already well-known connection of MacDonald with Hart House and its theatre.) The Hart House show was reviewed by a newspaper critic who was indeed left "wondering."¹⁰ In July, MacDonald, still in possession of the Milne's six watercolours shown at Hart House, wrote to Milne indicating that he had taken the liberty of reproducing one of the watercolours in that month's issue of *Canadian Forum*, and invited Milne to write an article for the magazine on Big Moose Lake where he was then living. (Neither of these points is mentioned by Silcox.) MacDonald concluded his letter by offering to enter the six watercolours in the Fine Arts Exhibition at the Canadian National Exhibition.¹¹ Silcox's misinterpretation of this sequence of events is not just a matter of poor art historical knowledge.

Most of the information can be gleaned from MacDonald's simply and clearly-written two-page letter. Silcox's misreading of the letter indicates a surprising inability to recognize and interpret his archival sources while the omissions seem to bolster his thesis of Milne as unappreciated genius.

David Milne's relationship with Vincent and Alice Massey and the exhibitions they instigated from 1934 to 1938 at the Mellors Gallery effectively established Milne as one of Canada's pre-eminent artists. The extraordinary Massey purchase of Milne's artistic output from 1929 to 1934 and for a few years thereafter, not only gave Milne the financial security he needed during the Depression, it also gave him the cachet of having the patronage of one of the Canada's most discerning and influential collectors. The exhibitions at the Mellors Gallery brought Milne to the attention of collectors, critics and curators, and positioned him as the successor to Tom Thomson and the recently disbanded Group of Seven.¹² Silcox's long discussion of this passage in Milne's career is remarkable for its omissions. The Massey purchase and the Mellors dealership are treated as a catalogue of business correspondence, contracts, financial transactions, etc., leaving the impression that Milne received no benefits but was rather a victim, bamboozled and conned out of money and paintings. While it is true Milne did not do well financially in the long

run, it was not a matter of deliberate exploitation. It did give Milne a career boost of a sort he had never experienced before and for which he was always grateful. In the dozen pages devoted to these twin tales, Silcox never discusses the "art part" of the transactions. We are not told of the specific works acquired by Massey or exhibited by Mellors. Nor is any ink wasted on describing or analysing Milne's critical reception, the impact or place of his work within the cultural milieu of Toronto and Canada in the thirties which the Massey-Mellors connection brought him. When Silcox does provide art historical contextualisation the result can be incomprehensible. For example, the meaning and relevance of a paragraph on James Wilson Morrice (p.221) remains unclear after several readings.¹³

Silcox's inability to judge the relative importance of issues such as those just described can be found throughout the text. For example, it seems more important to know that in New York, Milne wore wool socks knitted by his mother than the dates of his sketching his trips to Pennsylvania or trips home to Paisley, information which is buried in footnotes. Silcox includes a comprehensive description of the building of the Milnes' house at Big Moose Lake in the twenties, including the installation of thirty-four electrical outlets, but there is no mention of the Milne's response to the Adirondack wilderness, the poetic closeness he felt with its

natural world and the influence it had on his art.

However, the most shocking example of Silcox's inability to establish priorities and recognize the more important topic appears on page 119. Two paragraphs totalling 24 lines describe a painting journal Milne began at Boston Corners in 1919. The description is limited to the ambiance and physical nature of the journal's making - typed in the evening while looking over his painting of the day. Silcox also provides a brief account of the dates the journal was kept. We are not told anything regarding the content of the journal or given any indication that this is something of significance. The journal's appearance is accorded the same importance as the activity described in the paragraph which follows immediately: it is of equal length and devoted to Milne's one summer-long career as an onion farmer. However, the discussion of the onion farming is the more informative of the two. Milne's labours in the fields are treated in loving detail and, for good measure, we are given a report on the onion market at Boston Corners and the nearby villages. Silcox seems to be quite unaware that the journal is a milestone in Milne's artistic life. It is the most tangible evidence we have that Milne was beginning a second, parallel "career" — that of aesthetic theoretician. It is also the moment when Milne began to seriously read art critics as diverse as John Ruskin and Clive Bell

(whose "aesthetic emotion" would become the cornerstone of Milne's own aesthetic apparatus), and nineteenth-century American philosophers like Henry David Thoreau.

As a child of the nineteenth century who matured in the twentieth, Milne brought to his art theories two apparently conflicting philosophies — Naturalism and Modernist aesthetics. After the War, Milne began to read extensively on art and philosophy. During the 1920s, the effect of Milne's reading of Modernist theory can be seen primarily in his unresolved and awkward codification of painting methods in his system of colours and their values. However, it was American Naturalism, in the guise of Thoreau's *Walden, or Life in the Woods*, that dominated the direction of his art during this decade. Silcox reduces the influence of *Walden* and Milne's replication of the Walden experience during a winter on Alander Mountain to little more than an impetus for a life-style change and as a means for living economically. In fact, Thoreau and Alander showed Milne how to achieve greater visual acuity and sensitivity to the natural world and hence find the aesthetic cues which pushed his art into new directions. His correspondence throughout the twenties continues to demonstrate how deeply Milne was in Thoreau's thrall. While living in Palgrave and then Six Mile Lake during the early thirties, he was able to devote himself totally to his painting. The

seeds of Modernism planted in the twenties took root at this time and came into first bloom in a now famous letter to Alice and Vincent Massey written in 1934. However, Milne's devotion to Naturalism was not abandoned. Throughout the remainder of his life, he continued to refine his theories on art. These also evolved in various directions, the most startling of which can be seen in his subject, memory, and fantasy pictures. Milne's theories were as much an explanation of his current work as they were an outline for his future endeavours.

Silcox uses Milne's writings as a way of describing his art of the moment but he does not recognize them as a body of work, separate from but integral to Milne's painting, with its own intricate sources, evolutionary changes and apparant contradictions. By dealing with Milne's writing in such a limited way, Silcox has denied the artist his unique place in Canadian art. Other authors have acknowledged the significance of Milne's writings. John O'Brian has given us a compelling and perceptive essay on Milne's Modernist roots and his interpretation of them.¹⁴ Lora Senechal Carney has written persuasively of the artist's surprisingly long progress towards his fantasy subjects.¹⁵ Christine Boyanoski has provided us with the most cogent explanation of the apparent conflict between Milne's philosophical sources.¹⁶

These are not the only examples

of Silcox's apparent avoidance of the existing Milne literature. During the last two decades there have been a number of important and scholarly publications on Milne by some of Canada's leading art historians, but curiously and inexplicably Silcox has chosen not to build upon them. For example, he writes at length on Milne's activity as a printmaker and yet he does not seem to have opened my critical biography and *catalogue raisonné* of the prints except to insert my catalogue numbers into his text for the colour drypoints made from 1927 onwards. As a result these portions are replete with errors, omissions and unsubstantiated date changes. Valuable new research and clarifications found in my publication as well as those of the other Milne specialists are disregarded and/or contradicted without proof or explanation.¹⁷ It would seem that in order to present himself as the heir of Duncan and Jarvis, Silcox deliberately chose to ignore most of the work by more recent Milne specialists.

On a more positive note, Silcox has peppered his text with a liberal number of colour illustrations, many of them never before published. He has also provided extensive new biographical information but given the evidence of careless writing as well as weak organizing and interpretative skills, one must approach this information with serious reservations. The *catalogue raisonné* Silcox has co-authored with David Milne Jr. has just been published.

At first reading, it appears to be a major achievement and an important contribution to Canadian art history. The thorough research and meticulous organization of this publication only underscores the short-comings of the biography. A companion volume of David Milne's writings, edited by the artist's son, is scheduled to appear in two years. *Painting Place's* association with these two publications will probably prevent it from being relegated to the back of the bookshelf, although it will be of limited usefulness to future generations of art historians.

ROSEMARIE L. TOVELL
Canadian Prints & Drawings
National Gallery of Canada, Ottawa

Notes

1 David B. MILNE, *Autobiography*, typescript, Milne family Papers, 45.

2 Rosemarie L. TOVELL, *Reflections in a Quiet Pool: The Prints of David Milne* (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1980), 48. The photographs are in the collection of the National Archives and came from the collection of James Clarke.

3 The photograph and the quote from Milne's caption are published in John O'BRIAN, *David Milne and the Modern Tradition of Painting* (Toronto: The Coach House Press, 1983), opp. title page.

4 The letter is in the Massey Family Papers, National Archives of Canada. Silcox has used other information from this letter (i.e. the visit of the sons of Maulsby Kimball) but has curiously missed the reference to the unexpected Duncan and Jarvis visit.

5 TOVELL, *Reflections in a Quiet Pool*. This exhibition history is noted in this *catalogue raisonné* of Milne's prints. The impressions shown were inscribed "OSA" by Milne.

6 For the record, Milne sent three dry-points *Barns* and *Waterfall* to the *International Competitive Print Exhibition sponsored by the Print Club of Cleveland* in March 1931 but his submissions were rejected. It is possible he sent the print *Barns* to the same Print Club's exhibition in November 1935 but again it was not shown. (Milne to James Clarke, 18 Nov. 1931 and 20 Jan. 1936, Milne Papers, National Archives of Canada). The Chicago exhibitions included the 1931 *Annual Exhibition of Etchings under the Management of the Chicago Society of Etchers* at the Art Institute of Chicago (the drypoint *Blind Road*). At the 1932 *First International Exhibition of Etching and Engraving* organized by the Art Institute of Chicago and the Chicago Society of Etchers Milne exhibited *Barns* and was the only Canadian represented.

Note: As this review was going to press the David Milne Jr. and Silcox *catalogue raisonné* was published. It contains a complete list of the

exhibitions and the works shown. The accuracy and completeness of this list underlines the carelessly recorded information in the biography where, for example, they do not record an exhibition in Cleveland.

7 Milton BROWN, *The Story of the Armory Show* (New York: Joseph Hirschorn Foundation, New York Graphic Society, 1963), 270. See also TOVELL, *Reflections*, 17-18 and 217, n 48.

8 J.E.H. MacDonald to David Milne, 27 July 1924, Milne Papers, National Archives of Canada. (Quoted by Silcox, 165.)

9 *Ibid.*

10 Unidentified news clipping, c.31 Jan. 1924, in the Artists File, Documentary Art Section, National Archives of Canada. This clipping was probably inserted in MacDonald's letter. The article which is undoubtedly a review of the Hart House show, describes Milne's contribution as follows: "David Milne's watercolour drawings are likely to prove a bone of contention. Their extreme carelessness of outline and lack of detail serve only to call attention to the remarkable effects of perspective. In "Dart's Camp" Mr. Milne gives his impression of a clearing in the bush. Stumps and dead trees strew the ground, while beyond the clearing the evergreens stand thick. All is done with remarkably few brush strokes."

11 MacDonald to Milne, 27 July 1924. Evidently Milne did not reply in time or did not give MacDonald the go-ahead to submit them to the C.N.E. committee.

12 See Christine BOYANOSKI, "Milne and his Contemporaries" in Ian M. THOM, ed., *David Milne* (Vancouver: Douglas & Macintyre, 1991), 26.

13 For further commentary on Silcox's writing style and his inability to discuss Milne, see Garry Michael DAULT's review "Text not up to production in David Milne biography," *The Globe and Mail*, 30 Nov. 1996.

14 O'BRIAN, *David Milne and the Modern Tradition of Painting*.

15 Lora Senechal CARNEY, "David Milne: 'Subject Pictures,'" *The Journal of Canadian Art History* X, no.2 (1987):104-19. Carney makes an interesting connection between Milne's juxtaposition of still-life elements as in his canvas *Water Lilies and the Sunday Paper* and his reading of Ruskin's *Modern Painters*. Ruskin praised such an enchanting combination of elements as one of the highest acts of the human mind. Compare this to Silcox' bewilderment at Milne's interest in Ruskin on page 124 or his own tortured explanation of the same painting on page 204.

16 BOYANOSKI, "Milne and his Contemporaries," 21-35.

17 In addition to the publications already cited, see also John O'BRIAN, *David Milne, The New York Years 1903-1916* (Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1981).

**OZIAS LEDUC ET SON DERNIER
GRAND ŒUVRE**

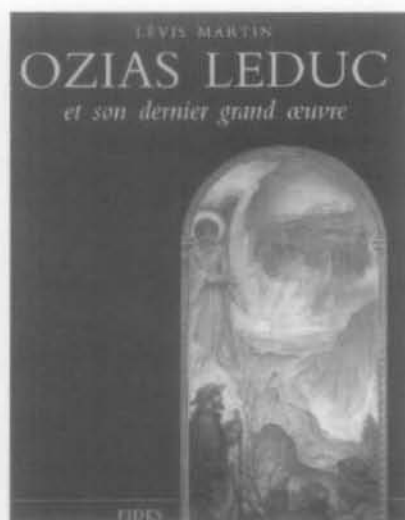
Lévis MARTIN

Montréal: Fides, 1996

188 pp., 72 col., 92 b/w illus., \$ 29.95

Ozias Leduc was the pre-eminent church decorator in Québec in this century. During a distinguished career that spanned seven decades he carried out over thirty commissions in and beyond Québec. However, Leduc's religious art is the least known and appreciated aspect of his body of work, as Lévis Martin notes with regret in this recent publication. Only two of the many academic studies on Leduc since the 1970s have concentrated specifically on his church commissions. Laurier Lacroix wrote his Master's thesis (Université de Montréal, 1973) on the murals in the chapel of the Bishop's Palace in Sherbrooke; Craig Stirling followed with his thesis (Concordia University, 1981) on the interior of the Church of Saint-Hilaire, a study which was published in 1985.¹ Now Martin's monograph, with a foreword by Lacroix, brings attention to Leduc's last major decoration, the interior of the Church of Notre-Dame-de-la-Présentation in Shawinigan-Sud.

Shawinigan-Sud (or Almaville-en-bas as it was then called) was a small but rapidly growing industrial town in 1941 when Leduc, at the age of 76, accepted curé Arthur Jacob's proposal to decorate his modest parish



church. Leduc completed all but one of the fifteen large, main murals and the many auxiliary elements of the programme before he died aged 90 in 1955. His remarkable achievement is certainly worthy of recognition and serious study. This was Leduc's culminating work which, as Lacroix suggests, can be seen as a final synthesis of his art. The iconographic programme is a significant and provocative visual document of the social doctrine of the Catholic Church in the turbulent years of "la grande noirceur" before the Quiet Revolution. But Martin's book lacks substance and detail and will not satisfy those looking for incisive scrutiny of this commission. Addressed to a general audience, it is intended to generate interest in the site. Much like a guide book, it serves simply as a useful, basic introduction to the artist and the decoration.

The publication was initiated by the parish Comité de protection des oeuvres d'Ozias Leduc de Shawinigan-Sud as part of its mandate to protect and promote the murals. In 1975 the parish succeeded in having the paintings officially designated as provincial cultural patrimony. Since then, the committee has overseen extensive restoration of the church interior and has sponsored several projects to encourage tourism and public interest. The largest event was *La passion mauricienne*, an award-winning sound and light show centering on the murals, which was presented during the summer, from 1988 to 1990. Martin's involvement with the parish dates from 1977 when he organized a local exhibition of Leduc's preparatory sketches.

Martin's *Présentation* readily acknowledges that he has not produced an academic study. He states that Fides, the publisher, wanted a book with a broadly accessible text and price. The author makes no pretense of objectivity; he describes his approach as "celle d'un admirateur qui croyait le temps venu de faire état d'une sublime réalisation encore trop mal connue et de faire partager son émotion à un large public" (p.12). His text is an homage to Leduc written in an adulatory tone and spiked with quotations from other admirers. The book fulfills its stated purpose. It is well organized and easy to read; it begins with a short biogra-

phy of the artist and history of the commission followed by a lengthy but conventional theological interpretation of the programme. Martin expands on the explanation of the murals presented by curé Jacob in his 1960 booklet *Légendes des tableaux de la décoration en l'église Notre-Dame de la Présentation d'Almaville*.² He has also made use of archival material, studies, periodical articles, and interviews with Gabrielle Messier, Leduc's assistant on the project, and curé Jacob; a bibliography is also included. The strength of the book rests in its survey of the murals and the generous use of illustrations (many in colour) which fill almost half the volume, making images of every part of the ensemble available for the first time. However, some of the illustrations, especially those placed in the margins of the text, are too small to be useful. The book's greatest weaknesses are the lack of critical analysis and the lack of contextualization in the history of the period.

The background section on Leduc is cursory and presents a one-dimensional portrait of this profoundly complex man. Martin concentrates excessively on Leduc's spiritual nature without adequate regard for his philosophical and social concerns which inform his mural compositions. Throughout the entire text he perpetuates the legendary image of Leduc as an unworldly sage, at times elevating him to a God-like figure. For example,

he compares "le vieux sage de Saint-Hilaire" with the majestic image of God the Father in his painting of the Trinity (p.20) and refers to Leduc as an "Ancient des Jours" (p.157). He gives a limited overview of only the very early and very late periods of Leduc's career, illustrated with a few examples of his easel paintings. The mature style of the Shawinigan murals is traced to Leduc's encounter with Symbolism and Art Nouveau during a pivotal trip to Europe in 1897 while preparing for his decoration of the Saint-Hilaire church. In a short formal analysis of the Saint-Hilaire interior, Martin demonstrates how Leduc began to adopt a more modern decorative style to evoke the spiritual essence of his images. Regarding the artist's late period, Martin looks at his work just prior to and during the Shawinigan project. Martin includes examples of Leduc's secular art and paintings commissioned by Abbé Albert Tessier, such as the devotional image *Mater Amabilis* (1941) and representations of the early Jesuit missionary Père Jacques Buteux (1936-37). Tessier, of Trois-Rivières, was a historian, teacher and patron of the Écoles ménagères, who used art as propaganda.

Martin's history of the commission provides glimpses of material that could have yielded a more revealing analysis of the issues related to the awarding of this contract to Leduc. Curé Jacob sought advice from emi-

nent clerics with an interest in art, in particular, Abbé Tessier and another of Leduc's friends, Mgr. Olivier Maurault, Rector of the Université de Montréal. Art historian Père Julien Déziel, who was also consulted, suggested but then immediately discounted Paul-Émile Borduas as a possible candidate. Martin speculates that Borduas's independent and less conciliatory temperament made him an unsuitable choice, providing the reader with just a hint of the hardening factionalization in the arts community.

Conflicts intensified in 1941, exacerbated by Père Marie-Alain Courturier's advocacy of a modern, universalist religious art³ and his controversial support for Borduas and his colleagues. Leduc's views on sacred art, like those of Courturier and Borduas, were influenced by Maurice Denis and Jacques Maritain; but at this late period in his career, his idealism was closer to traditionalism and his meticulous, symbolist-inspired style was regarded as outdated by younger modernists. Yet Leduc continued to straddle modern and traditional factions; his admirers ranged from Borduas to ultraconservative nationalists such as René Bergeron, author of *Art et bolchevisme* (1946).⁴ Leduc's art, his reputation and his links to clerical-nationalists such as Maurault and Tessier, made him a prudent choice for curé Jacob. Although Leduc was elderly and gravely ill at the time, Martin merely states that Jacob

“took a risk” and hired Leduc because he felt unqualified to choose anyone else and because Leduc would be assisted by Gabrielle Messier at no extra cost (p.38). Martin attributes Leduc’s decision to accept this major undertaking, despite his ill health, to his desire to fulfill his own spiritual quest:

Dans ces audacieux défi proposé par le curé Jacob, Leduc, pour sa part, y voyait-il comme l’intervention d’un homonyme biblique qui pouvait présager une réponse personnelle à son “combat avec l’ange” (Gn 32)? espérer la résolution qu’il poursuivait de cette dichotomie entre le matériel et le spirituel?...Lui était-il enfin offert un échelle de Jacob qui lui permettrait de percer les nuages qui cachent l’infini? (p.38-39)

This romanticization of his motives, voiced in lofty language adopted from Leduc’s own writings, surfaces throughout the book and may be intended to convey the spiritual intensity of the artist, but it simply diminishes the book’s scholarly credibility. Leduc was deeply committed to the inspirational and didactic value of sacred art; surely he viewed this commission as a chance to produce a final work of lasting social importance. Curé Jacob offered him a church with an almost bare interior and a rare chance to “créer en neuf,” restricted only by an imposed theme (p.40).

Martin’s examination of the mural programme combines icono-

graphic and formal analysis. He adds interesting details about the close collaboration between patron and artist and the long process of designing, executing and installing the murals. This section of the book is well illustrated with interior plans locating the paintings, preliminary sketches, photographs of the work in progress and colour reproductions to show the development of the project. But Martin limits his comments on the preparatory work and reminds the reader that “[l]’émotion plus directe devant les oeuvres accomplies est celle que nous avons voulu partager” (p.86).

Each mural is discussed in relation to the overall theme which is the glorification of God. Chosen by the curé, the subject was inspired by the name of the church; the Presentation of Mary at the Temple signifies her dedication to participate in the Glory of God. A mural of the Presentation is located on the ceiling over the altar, the Divine Glory is represented by a monumental mural of the Holy Trinity that fills the chevet wall behind the altar. Murals of the Annunciation, the Holy Family in the Carpenter’s Shop, the Temptation of Adam and Eve and the Temptation of Christ fill the four angled corners of the nave and the Assumption of the Virgin is on the ceiling at the back of the nave. Six murals illustrating scenes of local history and contemporary labour are prominently placed along the nave

walls. Martin discusses some compositions in more detail than others, but his text often reads like lessons in dogma for a public unaccustomed to religious practice. He is at his best when describing Leduc's powerful painting of the Holy Trinity, which took two years to complete. The ascending composition of Christ Crucified, the Holy Spirit and God the Father, majestic as a Byzantine Pantocrator, is bordered by six adoring angels and enveloped in sinuous layers of Art Nouveau-style cloud forms. Scenes from the Old Testament, the Sacrifice of Isaac and the Offering of Melchizedek, flank the base of the central image and prefigure the Crucifixion and the Eucharist. Martin describes how Leduc's unique formal treatment of the mural evokes both a meditative mood and a complex symbolism. The murals suggest the Mystery of the Trinity, God's Creation of the world, the unity between temporal and spiritual realms, transcendence through prayer, and the promise of redemption. The biblical scenes situated in the corners of the nave continue the theme of redemption. The Holy Family in the Carpenter's Shop which faces the congregation also introduces the dogma that "toute vocation est utile, et sanctifiante lorsque vécue selon de justes valeurs" (p.82). This subject is further developed in the regional scenes on each side of the nave representing "la glorification du travail" (p.107).

These six paintings illustrate the work of evangelization, colonization and industrialization, which guided by Providence led to the development of the Mauricie. Père Jacques Buteux, first missionary to the area, is the subject of the central mural on each side of the nave. In *La vision de père Buteux*, the Jesuit stands at the foot of Shawinigan Falls while an angel overhead reveals a vision of the industrial skyline of the future town behind the prominent facade of the church. Flanking this painting are scenes of workers traditionally associated with colonization: *La bucheron* and *Le semeur*. On the opposite nave wall *La mort du père Buteux* depicts the martyrdom of the missionary at the hands of the Iroquois in 1652. Alongside this mural are *Le chargeur de meules* and *Le fondeur de métal*, representing workers in two of the region's largest industrial concerns — pulp and paper and the Alcan aluminum smelter. In each of the four scenes of local work, rays of sanctifying light beam down on the workers from an arched segment at the top of the mural and within this segment, various manufactured products float on sublime clouds, symbolizing the noble fruits of their labours. Small paintings of the Stations of the Cross, the only decoration previously in the church, are integrated into the lower portion of the six nave paintings.

There is certainly more to these exceptional murals than Martin allows.

They clearly narrate the social doctrine and conservative nationalist ideology of the Church in this industrial community. Essential tenets of that ideology can be discerned in the component parts of the programme: the religious mission of French Canadians and the preservation of traditional moral values, social order and the patriarchal family under the guidance of the Church. All the murals are strategically located and interconnect in multiple layers of meaning to teach that submission to God's divine plan will lead to salvation. By preaching a doctrine of subservience, the Church attempted to maintain its dominant position in French-Canadian society, a role seriously threatened by the socio-economic changes resulting from increased industrialization and urbanization. One of the major threats in a region like Shawinigan was the expansion of international unions, which were associated with escalating labour militancy as well as socialism, secularism and anglicization. Catholic trade unions were backed by the Duplessis government and the Church as an urgent defence against international syndicates. The Catholic unions actively promoted traditional nationalist sentiments and an ordered, Church-centred society. Martin mentions that curé Jacob was a union organizer and an associate of "l'ancienne commission catholique des études sociales" (p.107). This is probably the Commission sac-

erdotale d'études sociales, an advisory body to the episcopacy established in 1948 after several years of collaborative meetings with the Catholic union movement. Jacob's affiliation with these organizations (probably as a union chaplain) and his role as parish priest in an industrial community, no doubt motivated his conception of the murals for his church. When asked why there were paintings of local workers in his church where saints were usually depicted, Jacob "explique que le travail est la plus belle expression de la vie chrétienne et que les travailleurs sont des saints en devenir."⁵

There are other intriguing asides. For example, Alcan and Shawinigan Light and Power, major industries in Shawinigan, were among the companies that favoured working with Catholic unions because they were less aggressive than the international unions and therefore provided docile, lower paid workers. A Shawinigan Light and Power brochure (1930) addressed to potential investors stated:

The satisfaction of the French Canadian people is a factor of great importance for employers in this region; the value of human happiness is directly attributable to the wise and good direction of their "father confessors," the Catholic priests. For centuries in this region, the first principle of the habitants' religion has been to be satisfied with

their lot. Local unions are moderate and reasonable in their demands. ...Another important factor for labour availability is the proverbial size of the French Canadian family. Since they all must eat, they must all work, and so the factory has abundant female and male labour on its doorstep; since they all must work, the wages asked for are extremely low.⁶

Alcan contributed \$600 and Shawinigan Light and Power contributed \$1,000 out of a total cost of \$5,000 for the church decoration. (Alcan also donated to the restoration of the murals and according to Martin's acknowledgments, to his book.)

Although the subjects of the decorations were chosen by curé Jacob, Leduc's own social concerns are evident in the programme. In the twenties and thirties Leduc became a prominent social activist in Saint-Hilaire, inspired partly by the Catholic Action movement in Québec and contemporary Christian humanists such as Maritain. His private musings and public speeches reveal views corresponding to the social doctrine of the Québec Church. Echoing the conservative nationalist position, he extolled the spiritual values of rural life and condemned the materialism and amorality of contemporary urban society. He believed deeply in the redeeming power of individual work, a conviction clearly expressed in a speech he gave to

the Union catholique des cultivateurs in Saint-Hilaire in 1930.⁷ His collaboration with Jacob was fruitful and harmonious because they shared similar beliefs.

The decoration of Notre-Dame-de-la-Présentation merits further scholarly study. Leduc dedicated the last thirteen years of his life to the murals and they are a significant measure of his achievements as an artist. Furthermore, the entire commission reflects the ideological conflicts of the period. The programme provides visual evidence of the social thinking which was rebuked in the *Refus Global* in 1948 and by the Asbestos strike of 1949, then cast aside by neo-nationalism in the 1940s and '50s, and finally swept away in the Quiet Revolution of the '60s. If this project was Leduc's "swan song" (p.17), it also marked the last period in which the Church was a dominant force in Québec. Martin's book is designed to explain the mural programme to an audience that presumably no longer understands or appreciates church decoration. A penetrating analysis of this commission would provide further insight into the socio-cultural transformations that fundamentally changed the role of religion and art in Québec society.

BARBARA WINTERS
Department of History in Art
University of Victoria

Notes

1 J. Craig STIRLING, *Ozias Leduc et la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire* (Québec: Ministère des Affaires culturelles, 1985).

2 Arthur JACOB, *Légendes des tableaux de la décoration en l'église Notre-Dame-de-la-Présentation d'Almaville* (Trois-Rivières: Le Bien Public, 1960).

3 Alain-Marie COUTURIER, *Art et Catholicisme* (Montréal: Editions de l'Abre, 1941).

4 René BERGERON, *Art et bolchevisme* (Montréal: Fides, 1946).

5 René LORD, "Les tableaux de Notre-Dame-de-la-Présentation font partie de notre patrimoine national," *Le Nouvelliste*, 10 janvier 1976, 11.

6 Quoted in John A. DICKINSON and Brian YOUNG, *A Short History of Quebec* (Toronto: Copp Clark Pitman Ltd., 1993), 206.

7 Manuscript in the Leduc archives, Bibliothèque nationale du Québec (Montréal), 327/4/3.



In 1980, the Royal Canadian Academy of Arts awarded Evelyn de Rostaing McMann its Citation of Merit for distinguished service to the visual arts in Canada.

En 1980, Evelyn de Rostaing McMann reçoit une mention de l'Académie royale des arts du Canada en reconnaissance de son apport aux arts visuels au Canada.

EVELYN DE ROSTAING MCMANN

3 August 1913 (Montréal) — 28 September 1998 (Vancouver)

Evelyn McMann had many friends across Canada. Some of us were fortunate enough to personally know her ready wit and wry smile. Those who never met her recognize her as the author of three outstanding research tools; *Royal Canadian Academy of Arts: exhibitions and members 1880-1979* (University of Toronto Press, 1981), *Canadian Who's Who 1898-1984* (University of Toronto Press, 1984), and *Montreal Museum of Fine Arts formerly the Art Association of Montreal Spring Exhibitions 1880-1979* (University of Toronto Press, 1991). These publications presented a new standard of scholarly reference material on Canadian art; art historians, librarians, curators and art dealers welcomed their scope, precision and accuracy.

Evelyn McMann grew up in Montréal, the only child of a French mother and an Irish father. Her first library experience was borrowing books from the Westmount Public Library. At the age of twenty-four she joined their staff, and remained for ten years. In 1947 she moved to Vancouver and became a staff member of the Vancouver Public Library. There she addressed the lack of basic research sources in Canadian art by assembling the Library's index-card guide to published references about Canadian artists. So valuable a research tool was this index that she subsequently made copies of it for other art libraries. Although the availability of indices, directories and guides to Canadian artists has improved substantially over the past fifty years, some of McMann's original collections of index cards are still used today.

McMann's actual publishing career did not begin until after her retirement from the Vancouver Public Library in 1978. Three years later she published her comprehensive guide to the members and exhibitions of the Royal Canadian Academy. Her compilation of every artwork exhibited from 1880 to 1979, organized alphabetically by artist's name and chronologically for each artist, has proved an invaluable source of information for researchers who would otherwise have to read methodically through decades of exhibition catalogues which, in many cases, would not be readily accessible. McMann never used or even owned a computer. By the time she published her guide to the annual Spring Exhibitions in 1991 computer-based research was the norm, but McMann continued to rely

upon her elaborate filing-card system. Immense card files covered her dining room table, and her manual typewriter produced flawless camera-ready copy for her publications. She employed this same system in the preparation of her final work; the *Biographical Index of Artists in Canada* — a master index of biographical sources and biographical information on Canadian artists, scheduled for publication by the University of Toronto Press in Autumn 1999.

McMann never received grants of any kind to fund these publications, all three of which remain basic information sources for researchers. In 1980, however, the Royal Canadian Academy of Arts awarded her its Citation of Merit for distinguished service to the visual arts in Canada. In 1996 the Art Libraries Society of North America conferred upon her the prestigious Melva Dwyer Award for the creation of exceptional research and reference tools relating to Canadian art and architecture.

McMann's generosity went well beyond the initiative and dedication she showed as a creator of important indices. As per her wishes, royalties from her publications have always gone to the Royal Canadian Academy, the Montreal Museum of Fine Arts and the Vancouver Public Library History Division. She also established the Evelyn de Rostaing McMann Fund, under the aegis of the Vancouver Public Library and the Westmount Public Library. Part of the money generated for the National Gallery, for example, has allowed the Gallery Library to make important and ongoing purchases of rare and out-of-print Canadiana, while other income from the Fund, along with two independent cash donations from McMann, has financed the acquisition of five examples of historic Canadian art. These works — three by Gustav Hahn, one by Isabel McLaughlin and one by Ethel Seath — were selected in accordance with McMann's preference for Canadian art from before what she called the "which-side-is-up" period.

Evelyn was fiercely independent, tackling home maintenance, painting and repairs with the same gusto that she applied to her research — though the results were not always as successful. She took great joy in her work, and was dedicated and tenacious. She was warm, witty and possessed of a delightful sense of irony. She would have been pleased, I believe, to be described as a true eccentric. She never cared very much what people thought. Most people thought that she was quite extraordinary.

CHERYL SIEGEL
Librarian
Vancouver Art Gallery

Evelyn de Rostaing McMann

3 août 1913 (Montréal) — 28 septembre 1998 (Vancouver)

Evelyn McMann avait beaucoup d'amis à travers le Canada. Quelques-uns d'entre nous ont eu la bonne fortune de la connaître personnellement et d'apprécier son sens de l'humour et son sourire ironique. Ceux qui ne l'ont jamais rencontrée reconnaissent en elle l'auteur de trois instruments de recherche remarquables: *Royal Canadian Academy of Arts: exhibitions and members 1880-1979*, University of Toronto Press, 1981, *Canadian Who's Who 1898-1984*, University of Toronto Press, 1984, et *Montreal Museum of Fine Arts formerly the Art Association of Montreal Spring Exhibitions 1880-1979*, University of Toronto Press, 1991. Ces ouvrages présentaient de nouvelles normes de références pour les recherches sur l'art canadien. Historiens de l'art, bibliothécaires, conservateurs et marchands d'art saluent leur envergure, leur précision et leur exactitude.

Evelyn McMann a grandi à Montréal, enfant unique d'une mère française et d'un père irlandais. C'est en empruntant des livres à la bibliothèque municipale de Westmount qu'elle s'est initiée au monde des bibliothèques. À l'âge de vingt-quatre ans, elle se joignit au personnel de la bibliothèque et y demeura dix ans. En 1947, elle déménagea à Vancouver et entra au service de la Vancouver Public Library. C'est là qu'elle s'est attaquée au manque de ressources de base sur l'art canadien en y assemblant le guide du fichier des références publiées sur les artistes canadiens. Ce guide était un instrument de recherche si précieux qu'elle en fit plus tard des exemplaires pour d'autres bibliothèques d'art. Bien que les fichiers, répertoires et guides sur les artistes canadiens soient devenus beaucoup plus accessibles au cours des cinquante dernières années, quelques-uns des fichiers originaux d'Evelyn McMann sont toujours utilisés aujourd'hui.

Evelyn McMann n'a vraiment commencé à publier que lorsqu'elle eut pris sa retraite de la Vancouver Public Library, en 1978. Trois ans plus tard, elle publiait son guide complet des membres et des expositions de l'Académie royale du Canada. Sa compilation de toutes les œuvres d'art exposées entre 1880 et 1979, en ordre alphabétique et chronologique pour chaque artiste, est une source inestimable d'informations pour les chercheurs qui, autrement, seraient obligés de fouiller méthodiquement des décennies de catalogues d'expositions, dont plusieurs difficilement accessibles. Elle n'a jamais utilisé ni même possédé d'ordinateur. Lorsqu'elle a publié son guide des expositions annuelles du printemps, en 1991, la recherche par ordinateur était devenue la norme, mais elle continuait à se fier à son système complexe de fiches. D'énormes fichiers couvraient la table de sa

salle à manger et sa machine à écrire manuelle produisait d'impeccables épreuves bonnes à filmer. C'est ce même système qu'elle a utilisé dans la préparation de son dernier ouvrage, le *Biographical Index of Artists in Canada* — répertoire magistral de ressources et d'informations biographiques sur les artistes canadiens, dont la publication par la University of Toronto Press est prévue pour l'automne 1999.

Evelyn McMann n'a jamais reçu quelque subvention que ce soit pour la publication de ces trois ouvrages qui demeurent des sources d'information de base pour les chercheurs. En 1980, cependant, elle reçoit une mention de l'Académie royale des arts du Canada en reconnaissance de son apport aux arts visuels au Canada. En 1996, la Art Libraries Society of North America lui décerne le prestigieux prix Melva Dwyer pour la création d'instruments exceptionnels de recherche et de référence concernant l'art et l'architecture au Canada.

La générosité d'Evelyn McMann s'étendait bien au-delà de l'initiative et du zèle dont elle faisait preuve dans la création d'importants répertoires. À sa demande, les droits d'auteurs de ses publications ont toujours été versés à l'Académie royale du Canada, au Musée des beaux-arts de Montréal et au département d'histoire de la Vancouver Public Library. Elle a aussi établi le fonds Evelyn de Rostaing McMann, sous l'égide de la Vancouver Public Library et de la bibliothèque municipale de Westmount. C'est ainsi qu'une partie de l'argent destiné au Musée des beaux-arts du Canada a permis à la bibliothèque du Musée de faire régulièrement d'importants achats de livres rares ou épuisés sur l'art au Canada, tandis que d'autres revenus provenant du fonds ainsi que deux dons personnels de Mme McMann ont financé l'acquisition de cinq exemples d'art canadien d'importance historique. Ces œuvres — trois de Gustav Hahn, une d'Isabel McLaughlin et une d'Ethel Seath — ont été choisies en accord avec la préférence d'Evelyn McMann pour l'art canadien antérieur à la période qu'elle appelait «de-quel-côté-se-trouve-le-haut».

Evelyn était farouchement indépendante, s'attaquant à l'entretien, à la peinture et aux réparations de sa maison avec le même enthousiasme qu'elle mettait dans la recherche — bien que les résultats n'aient pas toujours été aussi heureux. Dévouée et tenace, elle retirait beaucoup de joie de son travail. Elle était chaleureuse, spirituelle et dotée d'un délicieux sens de l'ironie et aurait apprécié, je crois, qu'on dise d'elle qu'elle était une véritable excentrique. Elle n'a jamais fait grand cas de l'opinion des autres, mais pour la plupart des gens, elle était tout à fait extraordinaire.

CHERYL SIEGEL

bibliothécaire

Vancouver Art Gallery