

**Sixth Biennial  
Exhibition  
of Canadian  
Painting 1965  
Organized  
and Circulated by  
the National Gallery  
of Canada**

**Sixième Exposition  
biennale  
de la peinture  
canadienne 1965  
Une exposition  
itinérante  
organisée par  
la Galerie nationale  
du Canada**



## Honorary Advisory Committee Comité consultatif honoraire

Ralph Allen, Kingston  
Peter Bell, St John's  
Clare Bice, London, Ontario  
John Climer, Saskatoon  
Tony Emery, Victoria  
H. G. Glyde, Edmonton  
Colin Graham, Victoria  
Lawren P. Harris, Sackville  
A. F. Key, Calgary  
Edward Lawson, Montréal  
Miss Norah McCullough, Regina  
T. R. MacDonald, Hamilton  
John MacGillivray, Edmonton  
Donald C. Mackay, Halifax  
Ian McNairn, Vancouver  
F. S. Mendel, Saskatoon  
Jean-Paul Morisset, Québec  
John C. Parkin, Toronto  
Kenneth Saltmarche, Windsor, Ontario  
Mrs J. L. Shadbolt, Vancouver  
Stuart Allen Smith, Fredericton  
Richard E. Williams, Winnipeg  
W. J. Withrow, Toronto  
S. J. Zacks, Toronto

## Organizer Organisateur

William Townsend  
Reader in Fine Art in the University of London, at the  
Slade School of Fine Art.  
Professeur à la Slade School of Fine Art de  
l'Université de Londres.

## Foreword

This Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting offers a carefully selected survey of painting in Canada over the period 1962-4.

The purpose of the National Gallery Biennial has always been twofold: to present to the interested public the most creatively interesting aspects of contemporary Canadian painting and to assess if possible the direction of those highly susceptible winds of change and invention that continually sweep the contemporary world without reference to national boundaries.

One must not overlook the difficulties surrounding the successful realization of such an undertaking as this, particularly when the problems are related to an art community of such enormous dimensions as those we meet in Canada.

Viewed in its simplest terms, the problem is first to determine the character of the selecting authority and then to move it across this vast country and provide it with the means by which it may come into contact with the works of art.

Recent experience in Canada and elsewhere recommends that the selecting authority be a highly qualified individual of demonstrable artistic integrity rather than a group of notable personalities. Today such a group invariably holds such conflicting views, even though its members be individually authoritative, that the resulting compromise selection is often discouragingly pedestrian.

In order to encourage the formation of an exhibition reflecting an informed and consistent judgement the Trustees of the National Gallery of Canada have placed the responsibility for selecting the Sixth Biennial on the shoulders of one eminently qualified authority, Mr William Townsend, Reader in Fine Art in the University of London, at the Slade School of Fine Art.

I have heard nothing but praise for the ability and discretion with which Mr Townsend has conducted his survey and for the discriminating taste he has displayed in his selections. The Trustees and staff of the National Gallery wish to offer him high commendation and warm thanks for the manner in which he has carried out this difficult project and for the results he has achieved.

Mr Townsend's task has been greatly eased by the invaluable help and advice he has received from the Honorary Advisory Committee named elsewhere in this catalogue. To its members, scattered from St John's, Newfoundland, to Victoria, British Columbia, I express our gratitude for their most valuable voluntary service.

I also wish to offer my thanks to the many institutions and individuals who provided facilities for the selection of works, particularly Dr Ferdinand Eckhardt, M. Gérard Morisset, Mr Richard Simmins, Mr G. B. Greene, Mr Andrew Hudson, Mr George Shaw, and Mr George Gardiner.

Charles F. Comfort  
Director  
The National Gallery of Canada  
Ottawa, January 1965

## Avant-propos

Cette Sixième exposition biennale présente, par un choix judicieux de tableaux, une vue d'ensemble de la peinture canadienne, de 1962 à 1964.

La biennale de la Galerie nationale a toujours eu un double but: présenter au public amateur les aspects les plus intéressants de la création artistique actuelle au Canada et tenter de jauger la direction des courants extrêmement capricieux de l'évolution et de l'invention qui traversent le monde contemporain sans se soucier des frontières nationales.

Pour mener à bonne fin une telle entreprise, il faut tenir compte des difficultés que peut comporter le choix d'un groupe d'artistes répartis sur une étendue aussi vaste que celle du Canada.

Le problème consiste en premier lieu à déterminer le caractère de l'autorité chargée de ce choix, puis de l'amener dans tous les coins du pays et de la mettre en présence d'œuvres d'art... toute facile qu'elle puisse paraître, cette tâche est en réalité fort complexe.

D'après ce que l'on a pu observer ces dernières années au Canada et ailleurs, il est préférable de confier le choix des œuvres à un connaisseur de premier ordre et d'une intégrité artistique incontestable, plutôt qu'à un groupe de personnalités. De nos jours, ces jurys sont si rarement d'accord, même si chaque membre possède une grande autorité, qu'il en résulte un choix de compromis d'une affligeante banalité.

Afin de présenter une exposition qui reflète un jugement avisé et conséquent, le conseil d'administration de la Galerie nationale a confié la lourde responsabilité de la sixième biennale à une autorité éminente, M. William Townsend, professeur à l'Université de Londres, à la Slade School of Fine Art. Peintre anglais bien connu, M. Townsend a manifesté, au cours des voyages qu'il a faits au Canada depuis 1951, un vif intérêt pour l'art de notre pays.

Je n'ai entendu que des éloges à l'endroit de M. Townsend qui a su reconnaître avec autant d'autorité, de discrétion et de discernement le mérite des œuvres présentées. Le conseil d'administration et le personnel de la Galerie nationale l'en félicitent et l'en remercient vivement.

Dans l'accomplissement de sa tâche, M. Townsend a reçu le concours et les conseils précieux du comité consultatif honoraire mentionné plus loin dans le catalogue. Nous remercions de leur travail bénévole, les membres de ce comité, dispersés de Saint-Jean (Terre-Neuve) à Victoria (Colombie-Britannique).

Qu'il me soit permis de remercier également les nombreux particuliers et les institutions qui ont fourni des locaux pour le rassemblement et le choix des œuvres, notamment MM. Ferdinand Eckhardt, Gérard Morisset, Richard Simmins, G. B. Greene, Andrew Hudson, George Shaw et George Gardiner.

Le directeur,  
Charles F. Comfort  
La Galerie nationale du Canada  
Ottawa, Janvier 1965

The works in this exhibition were selected by me from those I was able to see in the course of two visits to Canada between September and mid-November last year. I visited 19 cities where centres had been established by one or more members of the Honorary Advisory Committee invited by the National Gallery of Canada to assist me. At these centres I was able to see examples of the work of some 350 painters who wished to submit their work or who had been invited to do so. Also, in Toronto, Montreal, and Ottawa the art dealers had generously agreed to have available in their galleries recent work by artists they represented. I visited the current one-man exhibitions wherever I went and, finally, made more than fifty visits to the studios of individual artists. I made notes on the work of about 550 painters. The paintings I chose were sent to the National Gallery of Canada in Ottawa, and that collection would perhaps form the best Biennial I could assemble as no painter was asked to send work about which I felt doubtful. However I was obliged to choose a smaller exhibition. In January of this year I made a third visit to Canada and, seeing again the 150 pieces chosen, made my final selection. I was given a free hand and therefore accept responsibility for the oversights and faults of emphasis that may be attributed to this exhibition.

Before I started I had few preconceptions as to how the exhibition should shape itself. I realized that it could not be comprehensive: it could not possibly present all the idioms practised by contemporary Canadian artists. I was under no obligation to represent all the provinces nor to follow the pattern of any previous Canadian Biennial. As I had to choose paintings, not painters, the exhibition depends entirely on what I saw. Only periods of art already subjected to generations of scrutiny and the ordering of art historians can be presented on the basis of lists of artists. Lists of established artists today give an idea where to start. The result can only be provisional, partial, and in some respects unfair. However I would hope that this exhibition is not grossly unfair by reason of my own preferences in matters of style or temperament. I tried to choose by rather more than taste.

The area and the diversity of choice open to the artist can never have been greater. The artist is allowed, by the public that wants art, to do what he likes, but it is not ultimately the intelligence, the perceptiveness, or the sensibility that he brings to the choice he makes from all available sources and directions that causes us to value the work. He may seem entirely free to choose but, beyond choice, we look for commitment to needs recognised but not chosen. Talent is the ability to order the work in such a way as to make this need public so that we recognise it too, whether we like it or not. This is a quality we still feel in the painting of the masters, however familiar, and which distinguishes it from the works of uninspired emulation and commercial exploitation. But it is not only in the vitality of the individual

touch, the handwriting, that we acknowledge this. We can be as strongly convinced when confronted by paintings from which all traces of personal touch have been deliberately eliminated, from which the individual with his troubles seems to have disappeared—works like those of Terrence Syverson or Claude Tousignant. Though it might be possible to produce replicas of these, it is, as in all works of art, something that cannot be measured nor described that we must look for; something that makes it impossible to give fair marks for paintings, that in fact makes the paintings not anything else. The sensation of what the artist shows us makes the painting valid. What we find revealing to ourselves in these sensations is the knock-out that makes us accept the work.

If it is by response to such indefinable qualities—which we cannot define because they are by their nature only visually definable—that we establish our preferences and commit ourselves to judgements, then it would seem there is no case for discussing them further. However rational the analysis, we are left with vitality made clear only by seeing it. I justify my choice of these paintings by saying that they have appeared to me to be alive in this way.

All the same the public seems to require other reasons for spending time and a part of the national resources in encouraging the arts, in accumulating, protecting, and displaying the productions of artists. It seems too self-indulgent otherwise and we do not easily accept the implications of not being able to live by bread alone. Every cultural achievement that has so dangerous an element of irrationality basic to its existence has, retrospectively, a myth created about it that will prevent its being subversive of good order. I think this exhibition represents the kind of activity among Canadian artists that reflects a present necessity and that in due course must be accommodated into any comprehensive view of what Canada is.

Appreciation of new forms of art, even acceptance of their right to be taken seriously, is disturbed, it seems to me, by the rather cramping hold that one such myth exerts in the minds of many Canadians—the myth of a nationalist art. The pervasiveness of anxiety about Canadianism in art, about the possible loss of such character, the need to renew it, its special virtue, appears strange to an English artist. I do not know English painters who are worrying about proving the Englishness of their art. If they thought about it they might not want it to be too apparent; it would appear perhaps as a weakening, provincial, regressive element. There is no doubt Englishness in English artists; by now it is possible to see how English is the work of Ben Nicholson and Henry Moore, but this is neither what they have asserted nor what their admirers have asked for. No one has tried to hold them to it. In Canada the debate on nationalism, while it may not affect serious artists too much, seems to inhibit their public. It is irrelevant now.

Nationalism in art properly belongs to periods

when political and cultural dependence become irksome and need to be thrown off. Assertion of national independence is then a mainspring for everything. Once independence is assured, there are other things to think about. Wide public acceptance of the most vital art of today in Canada is still nagged by the kind of enthusiasm aroused by the Group of Seven. That there was the recognition of need and compulsion to express it in their program is made clear enough in A. Y. Jackson's autobiography. Art historians (for example Dr R. H. Hubbard in *The Development of Canadian Art*) have connected the acceptance of their work with a wave of patriotic feeling. It is unfortunate that Canadians are left with the feeling that Canadianism in art must mean the wilderness. An odd state of affairs among a people that lives in cities and automobiles more than most! Without intent the artists of Canada will be Canadian painters, unable to avoid the marks of heredity and environment. Even so this does not seem the aspect of painting most worth troubling about.

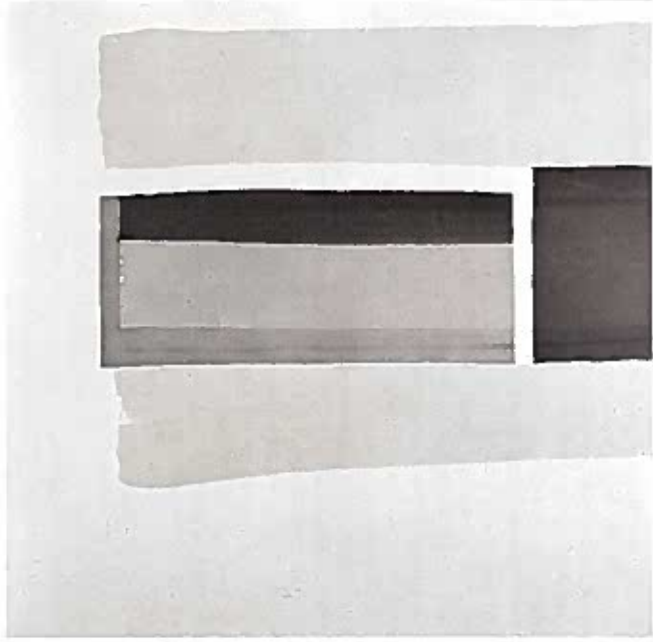
Artistically, as economically and politically, Canada is part of an international situation of interdependence. Nothing can be done about it; it is how we all are. I do not, of course, find many Canadian artists who regret this for they do not share the gloomy assumption that being in an international competition condemns them to dreary uniformity in some imaginary cosmopolitan style. It is true that some official 'national' and 'representative' exhibitions as they tour round the world give this impression. That arises from aspirations to 'prove' that 'we are just as avant-garde as you are'; or 'what you are doing we are doing as well'; or to take advantage of good markets. Avoid the slants of salesmanship and you see diversity to the point of chaos. That Canadian art shares this diversity is clear.

To chart a way through it is another matter. It is not possible any more—as it seems from history books that it once was—to plot a course, however wobbling, down a mainstream of art and be able to say 'this is where we are', and then, 'that is our likely direction'. So many disparate areas of interest, formal and technical possibilities, are being investigated that the idea of an avant-garde no longer holds. There is at this moment, 'the latest thing' in the fashion sense, but who, other than its sponsors, can say it is the stuff of the avant-garde and points the direction of most significant future effort? Post-painterly abstraction, post-Vasarely optical art, post-abstract 'Pop art', or the latest response to old-time Art Nouveau,—a phase that appeared so derelict and effete only a few years ago? They are all alive for now. The spectator is faced with the same openness of choice as the artist and condemned to the same uncertainty of guidance. The only fair guess is that the situation will get more complicated. In the fierce race that comes from a conviction that newness at least is a needful ingredient of art, no end of new ideas are thrown up, adopted, popularised, discarded so fast that there is little time to exploit them fully. They

are all there to come back to, some time or another. There are plenty of ideas that critics may believe dead but that artists see are not. What an example Bonnard was! Perhaps it needed that much genius to know that there was that much left alive in the propositions of impressionism. There is as much to be done in digging over the old as in breaking of new ground. Such generalizations apply to Canada as to any other country whose art is freely available to us.

There are perhaps two special difficulties that the spectator must surmount who makes his way among the new works of his contemporaries for the first time. One is the apparently excessive simplicity of form of many of the objects he sees. This not only causes them to appear too easy to do—which is an offence only if we admire hard work for its own sake—but also prejudices their content. We cannot believe that any range of emotion can be encompassed in such terms, that they are denials of the richness of human experience. If they fail there is nothing of interest left. I can think of many works of abstract painting that have struck me as being of great and exhilarating beauty and empty of all else, like the blue sky of a summer's day. Nothing could be more beautiful, emptier, more generalized. Others, though, do seem to make a gesture that can be very precise, that cannot be without its human connotations, that strikes one with the same pang as a musical motif of a few notes that exactly matches some state of mind or heart. One should perhaps see a series of works from the same artist for these possibilities to reveal themselves. I remember such a series I was shown of paintings unpromisingly simple in this way. After looking at all ten or twelve as they were passed in front of me I felt that fine discriminations of gesture and feeling were being made as, by opening a hand and moving it away from the body, one can make with it a gesture of simple emphasis, one of exostulation and, by inflections of wrist and arm, of generosity, deprecation, encouragement, exultation, sadness, and farewell. We learn the human language of the hand but not of the few bands of stained paint on the white canvas. I am thinking of the latest work of Kenneth Lochhead but these remarks apply to others operating within restricted formal and technical limits—those of Guido Molinari, Jacques Hurtubise, Charles Robb, Les Levine, and others.

Another special difficulty derives from the concern of the contemporary artist to redefine for himself the work of art, to discover the nature of the object he is producing. This self-consciousness about his activities and their products, this constant redefinition of 'art', 'painting', 'image', 'expression', is part of the make-up of the world of the contemporary artist—only eccentrics and the commercial purveyors can shut themselves away from it and work happily. It is part of the subject-matter of modern art. No doubt it has always been so to some extent—it is hard to believe that once artists spent all their lives producing works of art without asking themselves what they were doing



—but it would be an acceptable assumption that they didn't bother about this as much as we do. So there is a welter of activity on what could be described as the frontiers of definition, where categories break down into no man's land, where painting meets sculpture, where it merges into architecture, into the graphic arts or the movies. Yet in the past there has been no hesitation in confounding categories when that was necessary, from the grandest to the most trivial creations—baroque paintings prolonged into architectural fantasy; altarpieces made of paint, gold leaf and encrusted stones; astronomical clocks with their moving shows of carved figures; shell grottoes; children's toys; models of the Tower of Babel made of match sticks.

This is an exhibition of painting. However, some things in it are covered by a definition of painting which I was allowed to make for myself.

Almost every current attitude that appears to be stimulating and fruitful elsewhere makes its influence felt somewhere or other in Canada. Separately the art centres are not large enough to contain the whole variety. This in part contributes to those marked regional differences in artistic character and atmosphere which are common-places of art criticism. It would be a very complex task to account for them in detail but they are surely conditioned less by geography and climate than by artistic contact, in fact by the art the artists can know. What is there, why it is, these may be due to geography. It is there that geography comes in. In the formation of the Canadian 'National Style' the visit of J. E. H. MacDonald and Lawren Harris to the Scandinavian exhibition in Buffalo was a key event—the style did not arise from studying the landscape; a style had to be developed from artistic precedent to suit the way they felt about it.

It is taken for granted that in modern cities through the modern media of reproduction and communication all new developments in art become speedily known. We can no doubt be well informed about them but it is not the information that becomes seminal to the artist. Perhaps when the style is literally the result of a program that can be expressed verbally we can almost get the 'feel' of the work from reproductions—of pre-Raphaelite work, say, some forms of surrealism, of didactic and satirical works such as Hogarth's *Rake's Progress*—but many modern works make no impact in reproduction; discussion of them makes no sense without the works. I would not expect a photograph or even a good transparency of a Barnett Newman to stimulate much new painting; the work physically present is a totally different affair from the simple neat division of a rectangle the photograph offers. The flow of works of art, the live contacts among artists, are still the forces that make styles spread. New galleries, more travelling exhibitions, more Canada Council fellowships are extending the influences that can operate fruitfully on the artist. They are not likely in a country as vast as Canada ever to eliminate the differences between centres so strikingly varied

in their cultural traditions and opportunities. The scene cannot have changed greatly since it was surveyed by Mr Russell Harper in his introduction to the Fifth Biennial in 1963. Nevertheless, following his example, I offer comments on a few things that impressed me.

Vancouver was my starting point. The pattern must change there with the emergence of an already heralded group of young painters. I would have tried to include more of them if their best work had not been earmarked for another exhibition. While they do not constitute a group of common purpose most of them are reacting against abstraction in various directions—towards expressionism, 'pop art', or into areas of social comment.

The most striking development of the last few years must be the consolidation in Regina and Saskatoon of what I would now describe as the School of Saskatchewan. It is no longer a case of a few talented artists working together in Regina—two of the original 'Five' are no longer there. I was stimulated, even excited, as I went from studio to studio in these two cities. They are places where painting is going on; there is the high-pitched feeling of people painting all the time they can. It is no summer school frenzy, nor are the painters all fulfilling dealers' contracts—I found houses stacked with paintings from which I could pick what I liked. Where else, anywhere, are there two cities of this size, where this situation could be paralleled? I am persuaded that the remarkable outburst of painting in them is one of the significant events in Canadian art since the *Réfus global* of 1948.

I often heard it said elsewhere that the American painters invited to the Emma Lake workshops had flattened out opposition and had imposed on the artists there a uniform aesthetic and a single style. This is not at all the case. Stimulating as their influence has been and powerfully formative on some painters, there are artists in Regina and Saskatoon in every other relation to these influences: some have been influenced but remain critical, others have rejected them outright, others have remained indifferent; but there has been a sharp call to order and checking of standards. It is to be remembered that it was the artists who invited to Emma Lake those painters they wished to know, whom they already respected. What is more these artists appear to belong in Saskatchewan, to go with big prairies, big sky. I felt this situation demanded substantial presentation in this Biennial, though even now no more than half the serious painters are here. It was a disappointment that Ronald Bloore had no new work to spare, but a pleasure to secure something from Eli Bornstein, too much of whose work finds its way to the U.S.A. before it can be seen in Canada.

Nowhere else outside the two great centres could I sense this dynamic, this verve. In terms of simple distribution of talent the situation in Canada is wonderfully healthy. Widely scattered universities, schools, public institutions, provide

fellowships and appointments and keep artists working, but many of the artists are still very much on their own—as artists.

Since I first visited Canada, in 1951, Toronto and Montreal have grown into fully fledged art centres supported by what appears a buoyant art market—but Canadian art centres and hardly world centres. There is not yet enough exhibiting and dealing in American and European art for that, and this deprives Canadian artists of things they should be familiar with. This may have bearing on the fate of some Canadian artists in these cities. An almost exclusive concern, by dealers and galleries across the country, with Canadian art, helpful as it sounds, results in great pressure on artists who attain national repute to produce at all costs while the going is good for a market that is enthusiastically Canadian. This is the explanation I offered myself for the large number of painters, well known for ten years perhaps, who paint at the age of 35 as though they were already tired. Not that fashion has passed by and left them stranded—if that were so there would at least be time to recoup,—but too many have gone on to the edge of exhaustion without the opportunities or the nerve to stop and think again. One would need to be an Olympian to feel that these casualties may not matter in the long view. Yet in Toronto, most of all, there is also among the younger painters a sense of their environment, response to the life of a modern city, taking in the lot. In spite of so many ingredients it leaves a sharp taste. In this context I saw that Michael Snow's walking woman had arrived and made her point after all those maddening repetitions. I was convinced that the repetition *ad nauseam* had been necessary to create this mythical personage so oddly neutral and infinite.

Montreal, with its old heroes still at work, its expatriates fortunately shipping in their wares from Paris and New York, with more than its share of intellectual 'toughs' and of the poets, has too its casualties—casualties of prolonged devotion to abstract expressionism and *la bonne peinture* of France. But also painters who have inherited the toughness of Borduas and have saved themselves from toppling over into negligent habit. The work of Marcelle Maitais and Lise Gervais make this point. I see them as landscape painters, creating equivalents of landscape experience with the technical resources of abstract expressionism—with deliberated, contemplative 'action'. In such a sense Marcelle Maitais could be claimed as Canadian a painter as any. No matter that she has lived in Paris, now lives in Greece—if you live where you work best whose is the loss? Her paintings surely are evocations of the silence, the delicate untrampled beauty, the brilliance and the shining darkness of your northern landscape? Isn't this what they derive from, too?

In an article in *Canadian Art* two years ago Clement Greenberg suggested that direct landscape painting was a continuing strength of Canadian art in general. This is not my impression now. I saw little that emerged from a level of enjoyment

of what was quite familiar. In fact it is not easy to see anywhere art of importance based any longer on topography and the authority of visual appearances, so it is rather a surprise to find half a dozen impressive landscape painters after all. They are necessarily fully aware of their place among, and their debt to, international artistic attitudes.

Another element that I had been persuaded was important was the sprinkling of 'primitive painters' across the country. They did not mean much more to me than touches of local colour. There are those certainly who are local assets, whose work has a touching charm and the interest we find in recognising scenes recorded with affection for their detail. There were more who were apparently cultivating, with some professional skill and purpose, an innocent formula that would preserve an illusion of naive vision and untutored hand. I found none who made me feel that I might be missing something, except for William Kurelek, whose work shows not merely an obsessive documentary interest in the facts he records, but passion to recapture them from the past and make them real again. If that counts as a 'primitive' preoccupation that must be the only sense in which such an artist is primitive. The transpositions within the symmetrical composition of the picture in this exhibition are a token of such sophisticated professionalism as would stretch the term rather too far.

This is an exhibition of what has been done during two years. It is not intended to represent the state of Canadian art in the mid-1960s in a definitive way. Where new arrivals on the scene made a strong claim I gave them preference over those already known to the extent of hanging two works, if possible, so that their case could be clearer to those unfamiliar with it. I felt that some of the ideas inspiring the youngest generation should not be overlooked even if they had not yet reached fully convincing form, if for no other reason than that they are engaging the interest and the talents of lively creative minds.

Thus many eminent artists are not included, whose work may in the long run be seen as the substantial achievement of the period, because the continuation of activity already acclaimed is not a discovery nor, when I considered my task, what I wished to display. But some long established figures are here seen moving into new territory.

One painting is here as a reminder of the senior generation of artists still at work. One of the lasting impressions of my tour will be that of seeing, in the Musée du Québec, John Lyman's self-portrait hanging among formidable and more self-assertive work by distinguished artists of a younger generation; holding its place with fine nervous authority, not looking as though it would soon be out-of-date. I had seen already quite recent work to prove that after a lifetime of painting he still believed in it. If it is not an impertinence for a younger painter to say so, John Lyman is the most underestimated of Canadian artists between Morrice and Borduas. It is a pleasure to salute him at this late stage of his career.



Cette exposition se compose d'œuvres choisies parmi celles que j'ai pu voir au cours de deux voyages effectués au Canada l'an dernier, entre septembre et la mi-novembre. J'ai visité 19 villes où des centres avaient été organisés par un ou plusieurs membres du Comité consultatif honoraire que la Galerie nationale avait priés de me seconder. Dans ces centres, il m'a été possible de voir des exemples du travail de quelque trois cent cinquante peintres désireux de présenter leurs œuvres ou ayant été invités à le faire. De plus, à Toronto, à Montréal et à Ottawa, les marchands de tableaux avaient accepté avec bienveillance de mettre à ma disposition dans leurs galeries des œuvres récentes des artistes qu'ils représentaient. Partout où je suis passé, j'ai visité, s'il y avait lieu, des expositions individuelles et, pour terminer, plus de cinquante ateliers. J'ai pris des notes sur le travail de quelque cinq cent cinquante peintres. Les tableaux que j'ai choisis ont été expédiés à la Galerie nationale du Canada. Cette collection constituerait la meilleure biennale qu'il me serait possible d'organiser, puisque aucun peintre n'a été prié d'envoyer des œuvres dont je n'étais pas absolument sûr. Cependant, j'ai dû composer une exposition moins importante. Cette année, je fis, en janvier, un troisième voyage au Canada et en revoyant les 150 œuvres choisies j'ai pu arrêter mon choix. Comme on m'a laissé entière liberté, je prends toute la responsabilité des omissions, et des erreurs de jugement que l'on pourrait mettre sur le compte de cette exposition.

Avant de commencer, j'avais peu d'idées préconçues quant à la formule à adopter pour l'exposition. J'entrevois une exposition pas trop représentative parce que je me rendais bien compte qu'elle ne pouvait représenter tous les genres pratiqués par les artistes canadiens contemporains. Je n'étais pas tenu de représenter les dix provinces, ni de m'inspirer des biennales canadiennes antérieures. Puisque je devais choisir des tableaux et non des peintres, l'exposition est composée entièrement d'après ce que j'ai vu. Seules des périodes étudiées par des générations de critiques et des œuvres cataloguées par les historiens de l'art peuvent être présentées d'après les noms des artistes. Les listes d'artistes consacrés de nos jours nous indiquent par où commencer. Les résultats n'en peuvent être que provisoires, partiels et, sous certains rapports, injustes. Toutefois, j'espère que cette exposition n'est pas entièrement injuste, à cause de mes préférences en matière de style ou de tempérament. J'ai cherché à fonder mon choix sur quelque chose de plus que mon goût seul.

Jamais le peintre n'a disposé d'un choix aussi vaste et varié. Les amateurs de tableaux lui permettent de s'exprimer librement, mais ce n'est pas, en définitive, l'intelligence, la faculté de perception ou la sensibilité qu'il apporte au choix qu'il fait parmi tant de sources et de tendances qui nous guident sur la valeur de son œuvre. Il peut sembler parfaitement libre de choisir, mais derrière son choix, nous cherchons un conformisme à des exigences reconnues. Le talent consiste à

pouvoir rendre publique ces exigences personnelles, afin que bon gré mal gré, nous puissions aussi les reconnaître. Cette qualité se perçoit encore dans les œuvres des maîtres, si connues qu'elles soient ; c'est elle qui les distingue des toiles nées d'une émulation dénuée d'inspiration ou d'un désir de commercialisation. Ce n'est cependant pas uniquement par la vitalité de la touche individuelle, par l'écriture, que se reconnaît cette qualité ; nous pouvons être aussi fermement convaincus devant des tableaux desquels on aurait délibérément éliminé toute trace de cachet personnel, desquels le peintre et ses inquiétudes auraient disparu—des toiles comme celles de Terrence Syverson ou de Claude Tousignant. Il est possible de reproduire ces œuvres, mais dans celles-ci comme dans toute œuvre d'art, ce que nous devons rechercher, c'est quelque chose que l'on ne peut mesurer ni décrire, quelque chose qui se refuse à toute attribution de cotes rationnelles, qui fait qu'une toile n'est pas n'importe quelle autre chose. Le sentiment que nous saisissons, ce que l'artiste nous montre donne à un tableau sa valeur. Ce qui se produit alors c'est le coup de foudre qui nous fait accepter l'œuvre.

Si nous formulons nos préférences et prononçons des jugements obéissant à ces qualités indéfinissables, indéfinissables parce qu'en raison de leur nature elles ne le sont que visuellement,—alors il ne semble pas nécessaire de les étudier davantage. Quelque rationnelle que soit notre analyse, la vitalité des œuvres ne nous est révélée que par la perception visuelle. J'ai donc choisi ces tableaux parce qu'ils me semblaient posséder cette vie intérieure.

Au demeurant, le public semble vouloir d'autres raisons pour consacrer ses loisirs et une partie des ressources nationales à encourager les arts, à réunir, à conserver et exposer des travaux des artistes. Par ailleurs, il ne se refuse rien et n'accepte pas facilement l'idée que les choses matérielles seules ne suffisent pas. Toute réalisation d'ordre culturel qui repose sur un élément aussi absurde et dangereux est entourée rétrospectivement d'un mythe qui l'empêche de bouleverser l'ordre établi. Je crois que cette exposition représente un genre d'activité artistique canadienne reflétant une nécessité actuelle qui, le moment venu, devra s'incorporer à tout ce qui constitue une vue d'ensemble de ce pays.

L'emprise gênante qu'un de ces mythes exerce dans l'esprit de nombreux Canadiens,—le mythe d'un art national,—nuit, il me semble, à l'appréciation de nouvelles formes de l'art et, même, leur dispute le droit d'être prises au sérieux. L'artiste anglais trouve un peu étrange cette inquiétude communicative au sujet du canadianisme dans l'art, de la perte de ce caractère, de son renouvellement nécessaire et de sa vertu particulière. Je ne connais pas de peintres anglais très préoccupés de mettre en lumière le caractère anglais de leur art. Je crois même qu'ils préfèrent qu'il ne soit pas trop évident, qu'ils le considèrent plutôt comme un élément faible, provincial, régressif. Il y a incontestablement quelque chose d'anglais



chez les artistes anglais; avec le recul du temps, il est possible de constater combien «anglaises» sont les œuvres de Ben Nicholson et de Henry Moore, mais ce n'est pas ce qu'ils ont affirmé ni ce que leurs admirateurs ont réclamé. Nul n'a tenté de leur imposer ce caractère anglais. Bien que le dialogue sur le nationalisme canadien ne semble pas inquiéter outre mesure les peintres sérieux, il semble inhiber le public... mais là n'est pas la question.

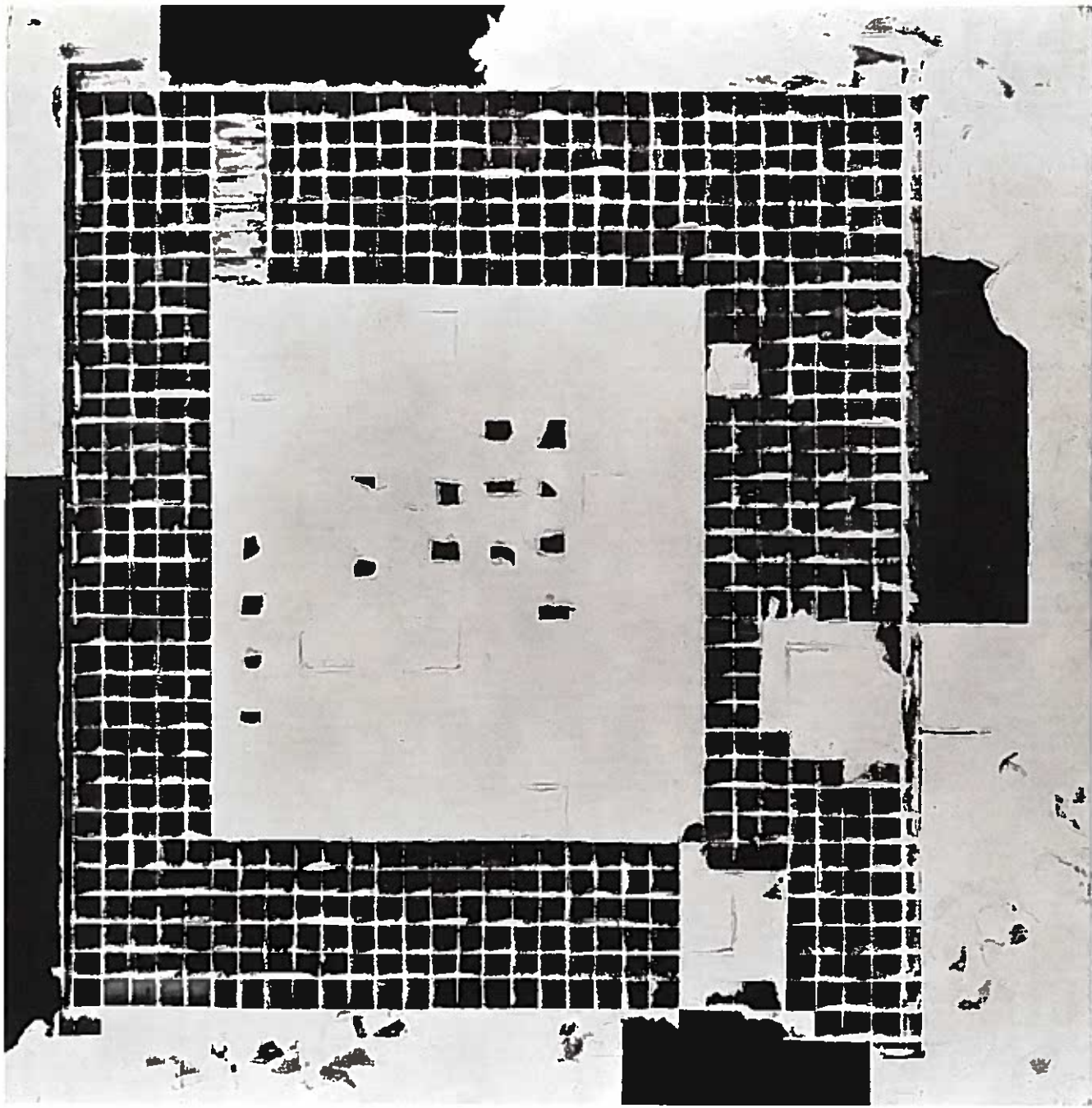
Le nationalisme dans l'art appartient, comme il se doit, à des périodes où il devient nécessaire de se libérer d'une politique et d'une culture asservissantes. L'affirmation de l'indépendance nationale devient donc le mobile essentiel de toute chose. Une fois indépendant, un peuple peut songer à d'autres questions. Le genre d'enthousiasme qu'a suscité le Groupe des sept, empêche encore l'acceptation générale de l'art le plus vital qui se produise aujourd'hui au Canada. L'auto-biographie de A. Y. Jackson reconnaît de façon non équivoque qu'il était nécessaire et obligatoire d'en parler dans leur manifeste. Des historiens de l'art (tel M. R. H. Hubbard dans *L'évolution de l'art au Canada*) ont associé l'acceptation de leur travail à un courant de sentiments patriotiques. Il est malheureux que par suite d'un attachement prolongé nombre de Canadiens aient le sentiment que le canadienisme dans l'art est synonyme de lieu désert; curieux état d'esprit pour un peuple qui vit dans les villes et roule en automobile plus que dans la plupart des autres pays. Sans qu'ils y soient pour quelque chose, les artistes canadiens seront des peintres canadiens catalogués et condamnés à être marqués à jamais par l'hérédité et le milieu. Même vu sous ce jour, ce ne semble pas à l'aspect de la peinture qui doive nous préoccuper le plus.

Tant sur le plan artistique que sur le plan économique et le plan politique, le Canada fait partie d'une situation d'interdépendance internationale. Personne n'y peut rien; nous sommes tous ainsi. Je ne trouve pas, naturellement, beaucoup de peintres canadiens qui regrettent cet état de choses, car ils ne partagent pas l'hypothèse désespérante que le fait de participer à un concours international les condamne à un certain style cosmopolite imaginaire d'une ennuyeuse uniformité. Il faut reconnaître que certaines expositions officielles «nationales» ou «représentatives» qui font le tour du monde donnent cette impression. On y voit un désir soit de prouver ceci: «nous sommes aussi d'avant-garde que vous»; ou «nous pouvons faire aussi bien que vous», soit de bénéficier de débouchés avantageux. Que l'on supprime le point de vue mercantile et la diversité devient presque chaotique; il est évident que cette diversité existe dans l'art canadien.

Quant à se frayer un passage à travers cette diversité, c'est tout autre chose. Il n'est plus possible—bien que l'histoire de l'art semble nous enseigner le contraire—de tracer une voie, si instable soit-elle, sur un courant artistique et pouvoir dire: «... voilà où nous sommes», puis

«voilà sans doute où nous allons». Tant de secteurs d'intérêts disparates, tant de possibilités conventionnelles et techniques sont à l'étude que l'idée d'avant-garde ne joue plus. A l'heure actuelle, il y a le dernier cri, mais qui, en dehors de ceux qui le lancent, peut dire que cet art est à l'avant-garde et le plus orienté vers l'avenir? L'abstraction *post-peintrely*, l'art optique *post-vasarélien*, le *Pop art* *post-abstrait* ou la plus récente réaction devant l'ancien Art Nouveau, — aspect qui semblait si délaissé et caduc il y a à peine quelques années? Pour l'instant, on fait appel à tous ces styles. Le spectateur se trouve devant le même embarras du choix que le peintre et, comme lui, il est condamné à la même incertitude d'orientation. Une situation encore plus embrouillée semble être la seule hypothèse raisonnable. Dans la course acharnée qui résulte de la conviction qu'au moins le «nouveau» est un élément essentiel de l'art, se présentent une variété infinie d'idées nouvelles qui sont adoptées, mises à la mode, puis rejetées, si vite qu'on n'a pas le temps d'en exploiter toutes les possibilités; même, les peintres devront tous, un jour ou l'autre, revenir à ces idées. Les critiques peuvent juger surannées une foule d'idées, mais les peintres pensent autrement. Quel exemple nous a donné Bonnard! Peut-être fallait-il un tel génie pour sentir qu'il restait encore tant de vie dans ce qu'avaient proposé les impressionnistes. Un sol retravaillé ne peut-il être tout aussi fécond qu'un sol nouvellement défriché? Ces généralisations s'appliquent aussi bien au Canada qu'à tout autre pays dont l'art nous est accessible.

Le spectateur qui aborde les nouvelles œuvres de ses contemporains peut se trouver en face de deux difficultés particulières: l'une est bien souvent la simplicité apparemment excessive de la forme des objets. Non seulement tout cela lui semble trop facile à faire, — ce qui ne le choque que s'il recherche avant tout une œuvre très travaillée, — mais le porte à condamner d'avance ce que représentent ces œuvres. Nous ne pouvons concevoir qu'une telle simplicité puisse exprimer la moindre gamme d'émotions; elle se refuserait, plutôt, à exprimer la richesse de l'aventure humaine. Si elle n'atteint pas son but, l'œuvre n'a plus le moindre intérêt. Je songe à de nombreuses œuvres abstraites qui m'ont semblé posséder une grande et exaltante beauté mais étaient dépourvues de toute autre valeur; autrement dit, comme le ciel bleu, un jour d'été, rien n'était plus beau, plus dépourillé, plus universel. D'autres, cependant, semblent avoir une action plus précise, qui ne peut être séparée de son message humain et qui produit le même serrement de cœur qu'un motif musical de quelques notes correspondant parfaitement à un état d'esprit ou à un sentiment du cœur. Pour que ces possibilités se révèlent, sans doute faut-il voir un groupe d'œuvres d'un même artiste. Je me souviens qu'on a fait défiler devant moi une série de tableaux qui ne semblaient pas renfermer beaucoup de promesses à cause de cette simplicité. Après le dixième ou le douzième, j'ai eu la sensation que l'auteur faisait



de subtiles distinctions de gestes et de sentiments comme, en ouvrant la main et en l'éloignant du corps, on peut avec celle-ci exprimer une simple accentuation, une remontrance et, au moyen du poignet et du bras, faire un geste de générosité, de mépris, d'encouragement, d'exultation, de tristesse ou d'adieu. Nous apprenons le langage humain que peut exprimer la main, mais non les quelques bandes de couleurs étalées sur la toile blanche. Je songe à la dernière œuvre de Kenneth Lochhead, mais ces observations s'appliquent à celles d'autres peintres cantonnés dans des limites conventionnelles et techniques — celles de Guido Molinari, Jacques Hurtubise, Charles Robb, Les Levine et autres.

L'autre difficulté particulière vient du souci de l'artiste contemporain de redéfinir l'œuvre d'art, de découvrir la nature de l'objet qu'il crée. Cette inquiétude vis-à-vis de son travail et du fruit de son travail, cette constante définition de « l'art », de « la peinture », de « l'image », de « l'expression » fait partie du monde artistique contemporain, — seuls les excéntriques et les artistes commerciaux peuvent s'en isoler et œuvrer avec un esprit libre. Cette préoccupation fait partie des thèmes de l'art moderne. Il en a toujours été ainsi, sans doute, — on n'imagine pas aisément qu'il fut un temps où les artistes créaient pendant toute leur vie des œuvres d'art sans se demander ce qu'ils faisaient, — mais il est tout à fait légitime de supposer qu'ils ne s'en inquiétaient pas autant que nous. Ainsi, on se préoccupe beaucoup de la définition de ce terrain vague pourrait-on dire, où les catégories s'entrecroisent, où la peinture rejoint la sculpture, où elle s'incorpore à l'architecture, aux arts graphiques et au cinéma. Cependant, par le passé, on n'a pas hésité à réunir les catégories lorsque cela s'imposait, qu'il s'agisse d'œuvres grandioses ou de petites choses : des peintures baroques faisant corps avec l'architecture fantaisiste ; des retables ornés de peinture, de feuille d'or et incrustés de pierres ; des horloges astronomiques agrémentées d'automates sculptés ; des grottes en coquillages ; des jouets ; des tours de Babel faites d'allumettes. Ici, il s'agit d'une exposition de peintures. Cependant, elle contient des éléments auxquels peut s'appliquer une définition de la peinture qu'il m'a été possible de formuler.

Presque toutes les attitudes actuelles qui semblent stimulantes et fructueuses ailleurs font sentir leur influence quelque part au Canada. Pris isolément, les centres artistiques ne sont pas assez importants pour englober toute cette variété d'attitudes et cela contribue dans une certaine mesure à créer les fortes différences régionales de caractère et d'atmosphère artistiques qui fournissent la matière des critiques d'art. Les détailler serait une tâche fort complexe, mais elles dépendent sûrement moins des conditions géographiques et climatiques que du contact artistique, de l'art que connaît l'artiste. Ce qui existe et pourquoi telle chose existe, vient de la situation géographique. La visite de J. E. H. MacDonald et de Lawren Harris à l'Exposition

scandinave tenue à Buffalo a joué un rôle important dans la formation du « style national » canadien — style qui n'est pas né de l'étude du paysage, mais qui s'est inspiré d'exemples artistiques adaptés à leurs sentiments.

Il est reconnu que dans les grandes villes aujourd'hui, les techniques modernes de reproduction et de diffusion font connaître rapidement les dernières manifestations de la création artistique. On peut être fort au courant de la création artistique, mais ce n'est pas l'information qui féconde l'esprit créateur de l'artiste. Peut-être est-il possible, lorsque le style est littéralement inspiré par un programme d'expression verbale, de « sentir » le message du peintre dans des reproductions, — dans des œuvres préraphaélites, par exemple, dans certaines formes du surréalisme, dans certains tableaux didactiques ou satiriques, tel *Rake's Progress* de Hogarth, — mais les reproductions de beaucoup d'œuvres modernes ne produisent aucune émotion et, sans l'original, le commentaire n'apporte rien. Je n'attendrais guère d'une photographie, ni même d'une excellente diapositive d'un tableau de Barnett Newman l'inspiration nécessaire au « nouveau » dans la peinture, tellement l'œuvre que l'on a devant soi diffère totalement du dessin net et précis du rectangle que nous propose la photographie. La présentation des œuvres d'art, les contacts personnels entre les artistes demeurent les forces qui favorisent la diffusion des styles. De nouvelles galeries, des expositions itinérantes plus nombreuses, un plus grand nombre de bourses du Conseil des arts du Canada accroissent les influences dont l'artiste peut tirer profit. Ces influences ne parviendront sans doute jamais à supprimer dans un pays aussi vaste que le Canada, la diversité des traditions et des possibilités culturelles qui existent de façon aussi accentuée entre les centres artistiques.

La situation doit être à peu près la même que celle qu'a étudiée M. Russell Harper dans son introduction à la Cinquième biennale tenue en 1963. Néanmoins, comme lui, je voudrais commenter quelques points qui m'ont impressionnés.

Vancouver fut mon point de départ. Là, la situation est appelée à changer, puisque commence à percer un groupe de jeunes peintres dont on a déjà parlé. J'aurais tenté d'en inclure un plus grand nombre si leurs meilleures œuvres n'avaient été déjà réservées pour une autre exposition. Bien qu'ils ne constituent pas un groupe aspirant à un but commun, la plupart de ces peintres réagissent de diverses manières contre l'abstraction : en s'orientant vers l'expressionnisme, le *pop art* ou l'anecdote sociale de divers milieux. L'événement le plus remarquable des quelques dernières années est assurément l'union, à Regina et à Saskatoon, de ce qu'il convient d'appeler l'École de la Saskatchewan. Il ne s'agit plus de quelques artistes de talent peignant ensemble à Regina, — deux des « Cinq » d'origine n'y sont plus. Quel stimulant, quelle émotion on éprouve à visiter les uns après les autres les ateliers de ces deux





villes ! Là, on peint ; dans une atmosphère survoltée, on peint à chaque instant. On n'y rencontre pas la frénésie des élèves des cours d'été, et ces peintres n'exécutent pas tous des commandes, — j'ai trouvé des maisons remplies de tableaux parmi lesquels j'ai pu choisir. Peut-on imaginer ailleurs, deux villes de même importance où l'on retrouverait cette situation ? Je suis persuadé que cet éclatement extraordinaire de la peinture est l'un des événements les plus importants du monde artistique au Canada depuis le *Refus global* de 1948.

On m'a souvent laissé entendre ailleurs que les peintres américains invités aux ateliers du lac Emma avaient anéanti toute opposition et imposé aux peintres qui y séjourneraient une esthétique uniforme et un seul style. Ce n'est pas tout à fait exact. Toute stimulante et formatrice qu'ait été leur influence sur certains peintres, il s'en trouve, à Regina et à Saskatoon qui l'ont subie sous tous les rapports : certains ont été influencés mais demeurent critiques, d'autres les ont rejétés carrément, d'autres sont demeurés indifférents ; mais il se fit un retour à l'ordre et un contrôle des exigences artistiques. Qu'on se rappelle que ce furent les peintres qui invitèrent au lac Emma ces artistes qu'ils désiraient connaître, qu'ils admiraient déjà. De plus, ces derniers semblent appartenir à la Saskatchewan, aux grandes prairies, à l'immensité du ciel. J'estimais qu'il fallait souligner comme il convient cette influence dans la biennale, même si à l'heure actuelle, on ne trouve plus là que la moitié de ces peintres. J'ai été déçu que Ronald Bloore n'ait rien eu de nouveau à présenter, mais j'eus la joie d'immobiliser une œuvre d'Elj Bornstein dont un trop grand nombre sont acheminées vers les États-Unis avant qu'on ait pu les voir au Canada.

Nulle part en dehors de ces deux grands centres, ai-je pu sentir ce dynamisme, cette verve. Pour ce qui est de la simple répartition du talent, la peinture se porte bien au Canada. Des universités, des écoles, des institutions publiques dispersées sur le territoire offrent des bourses, passent commandes et maintiennent les artistes au travail, mais un bon nombre de peintres travaillent encore isolément.

Depuis mon premier voyage au Canada, en 1951, Toronto et Montréal sont devenus de véritables centres artistiques étayés par un marché actif, — mais ce sont des centres canadiens et non des centres mondiaux. Il y a encore trop peu d'expositions et nous n'achetons pas assez de tableaux américains et européens, ce qui prive de contacts les peintres canadiens. Ces échanges peuvent avoir une influence marquante sur certains artistes établis dans ces villes. Toute favorable que semble être la préoccupation de nos marchands de tableaux et de nos galeries de présenter presque exclusivement « l'article » canadien, il en résulte que les peintres qui ont atteint une renommée nationale produisent à tout prix, afin de profiter de ces débouchés. Voilà comment je m'explique le grand nombre de peintres, assez bien connus depuis une dizaine d'années peut-être, qui peignent à trente-cinq ans comme s'ils étaient déjà fatigués. Non pas qu'ils soient demeurés échoyés après un changement de la mode, — s'il en était ainsi, ils pourraient toujours se rattraper, — mais un trop grand nombre ont continué à peindre presque jusqu'à l'épuisement sans trouver la possibilité ni le courage de s'arrêter et de s'interroger. Il faudrait être un dieu pour croire que le cas de ces victimes ne porte pas à conséquence. Néanmoins, à Toronto surtout, les peintures les plus jeunes ont aussi conscience de leur milieu, s'adaptent à la vie de la grande ville moderne en profitant de tout. En dépit de tant d'éléments, il reste un goût âpre. Dans ce contexte, j'ai constaté que *La marcheuse* de Michael Snow était « arrivée » et s'était imposée après tant d'agaçantes reprises. J'étais persuadé que ces tentatives rebutantes avaient été nécessaires à la création de ce personnage mythique si étrangement neutre et inépuisable.

Montréal, dont les anciens peignent encore, dont les exiliés, heureusement, lui envoient leurs tableaux de Paris et de New-York, Montréal, qui a plus que sa part de « durs-à-cuire » intellectuels et de poètes, a aussi ses victimes, — victimes d'un amour tardif de l'expressionnisme abstrait et de « la bonne peinture » de France ; mais aussi des peintres qui ont hérité de la force de Borduas et

se sont prémunis contre l'insouciance. Le travail de Marcelle Maltais et de Lise Gervais le démontre. Je me les représente bien comme paysagistes utilisant les ressources techniques de l'expressionnisme abstrait dans une « exécution » contemplative préméditée. Sous ce rapport, Marcelle Maltais mérite autant que quiconque le titre de peintre canadien. Peu importe qu'elle ait vécu à Paris et qu'elle habite maintenant la Grèce, — si un peintre habite où il travaille le mieux, personne n'y perd. Ses toiles évoquent sûrement le silence, la beauté vierge, et les somptueux tons foncés de votre paysage septentrional. N'est-ce pas ce qui les inspire ?

Dans un article qu'il publiait il y a deux ans dans *Canadian Art*, Clement Greenberg disait que le paysage d'après nature demeurerait une force de l'art canadien en général. Je n'ai pas cette impression aujourd'hui ; j'ai vu très peu d'œuvres qui révélaient plus que le plaisir de contempler des choses familières. De fait il est difficile de trouver quelque part des tableaux importants qui ont pour point de départ la topographie et la force des apparences visuelles ; on est même étonné de trouver une demi-douzaine de paysagistes impressionnants. Ils se rendent compte nécessairement de ce qu'ils doivent aux tendances de l'art international et la place qu'ils occupent dans ce mouvement.

On m'avait persuadé que les « peintres primitifs » dispersés à travers le pays constituaient aussi un élément important de l'art canadien. Pour moi, il ne représentait guère plus que des pointes de couleur locale. Il y a assurément, ceux qui sont des valeurs régionales, dont l'œuvre possède un charme émouvant et nous procure la satisfaction de reconnaître les détails de paysages représentés avec tendresse. D'autres, apparemment, pratiquaient avec une adresse et une intention professionnelles, une formule innocente qui conserverait une illusion de vision naïve et de talent naturel. Aucun d'eux ne m'ont donné le sentiment que je passais à côté d'œuvres de valeur. Exception faite pour William Kurelek dont les œuvres ne révèlent pas seulement un intérêt documentaire obsédant pour les réalités qu'il exprime, mais la passion de les tirer du passé afin de leur redonner leur réalité.

Si cela constitue une « préoccupation primitive », alors c'est seulement en ce sens qu'un peintre comme Kurelek est un primitif. Les transpositions que renferme la composition symétrique du tableau présenté ici démontrent un professionnalisme porté à l'extrême.

Cette exposition tout en donnant un aperçu de ce qui s'est fait en deux années, ne vise pas à représenter de façon déterminée la situation de l'art canadien au milieu de la présente décennie. Partout où de nouveaux venus semblaient s'affirmer, je leur ai accordé la préférence sur des peintres déjà connus, en présentant deux de leurs œuvres lorsqu'il y avait possibilité, afin que leurs cas se signalent davantage à ceux qui ne les connaissent pas. J'ai jugé que certaines idées qui inspirent les plus jeunes ne doivent pas passer inaperçues, même si elles n'ont pas encore pris une forme entièrement convaincante, ne serait-ce que parce qu'elles stimulent les esprits créateurs.

Ainsi, un bon nombre de peintres éminents, dont l'œuvre se révélera peut-être à la longue une réalisation importante de l'époque ne sont pas inclus ; en continuant de présenter l'activité déjà acclamée on ne fait pas de découvertes et, en réfléchissant à ma tâche, ce ne sont pas, non plus, les œuvres que je désirais exposer. Cependant, on peut voir ici, certaines figures établies depuis longtemps mais qui sont passées dans un territoire nouveau.

L'une des toiles présentées rappelle la génération des aînés toujours à l'œuvre. Mon voyage m'aura laissé une impression durable, celle de voir au Musée de Québec, l'autportrait de John Lyman au milieu d'œuvres impressionnantes et pleines d'assurance peintes par des artistes réputés d'une génération plus jeune ; un portrait possédant assez d'autorité et d'énergie pour y tenir sa place et ne pas paraître suranné. J'avais vu déjà assez de ses œuvres récentes pour prouver qu'après toute une vie, il croyait encore à la peinture. Si ce n'est, pour un peintre plus jeune, commettre une impertinence, je dirais que John Lyman est, entre Morrice et Borduas, le plus mésestimé des peintres canadiens. A cette étape tardive de sa carrière, c'est avec un vif plaisir que je le salue.