



FIGURE 1. Maison Joseph-E. Soulard, Neuville. D'après Dupont.

a perçu un climat, une échelle de valeurs. Il a ingurgité, peut-être sans s'en apercevoir, une bonne dose de termes techniques, de faits historiques divers. Il a vu des hommes s'agiter et peut-être mieux compris ce qu'il est aujourd'hui. La lecture terminée, ce lecteur se garde bien de ranger le volume au rayon des ouvrages de références; il n'a pas été conçu pour cela.

Documenté solidement, présenté agréablement, illustré adéquatement, même si au chapitre de l'illustration on regrette la sévérité du trait et les nombreux emprunts à l'*Encyclopédie*, le livre est intéressant et utile. Il restera. On voudrait pouvoir dire exactement la même chose du recueil publié sous la direction de Jean-Claude Dupont.

L'ouvrage présenté par Jean-Claude Dupont est un rapport d'étape. Il collige des renseignements destinés à une étude globale de l'abri. Les articles qui le composent sont plutôt disparates, bien qu'ils relèvent de trois catégories.

Plusieurs articles relèvent directement d'un essai de compréhension du phénomène de la construction domiciliaire depuis la Conquête. Les deux textes les plus significatifs sont ceux qui ont été préparés par Yves Laframboise : le premier est une étude assez fouillée des maisons Soulard de Neuville (Fig. 1) et l'autre, une revue des influences étrangères sur les toits au XIX<sup>e</sup> siècle. Ils ont le mérite de reprendre et de revoir entièrement des données que les chercheurs ont pris trop vite pour acquises. Ceux-ci ont eu la mauvaise idée d'endosser une fois pour toutes les affirmations voulant que les maisons de cette région datent toutes du Ré-

gime français, et qu'elles ont créé à cette époque une forme qui devait se perpétuer jusqu'à nos jours.

L'article portant sur la maison rurale de l'Île d'Orléans est le résultat d'une étude intéressante. Bien qu'il porte sur une très courte période, il a le mérite de tracer de nouveaux champs de recherche, champs qui seraient mitoyens à l'histoire de l'architecture et à l'ethnographie. Mais, comme l'indique l'auteur à la note 3 « les minutes dépouillées furent toutes tirées du greffe de Antoine Crespin, père, qui fut notaire à l'Île d'Orléans à cette période ». Et cette période n'est que de cinq ans, soit de 1761 à 1767. On comprendra que le champ d'étude étant rétréci, les conclusions ne soient pas très larges.

Le texte de Jacques Dorion portant sur l'école de rang est, au contraire du précédent, un peu éparpillé. Les données officielles qui viennent étayer la recherche sont tirées de sources de seconde main et le sujet souffre de n'être pas très circonscrit géographiquement.

On s'étonne d'autre part que le chapitre signé Paul Carpentier sur la maison-bloc dans la région immédiate de Saint-Esprit reprenne des observations sans tenir compte d'études très documentées sur le sujet, et notamment de l'ouvrage de Marion MacRac intitulé *The Ancestral Roof* publié déjà en 1965. D'ailleurs, le simple alignement des observations faites par l'auteur permet des conclusions qu'il n'a pas voulu tirer lui-même. Si l'on excepte les maisons Louis-Anne Henri, Herman Henri, Courcelles et Beauregard qui sont un peu antérieures, c'est au tournant du siècle que s'établit le plan de liaison des bâtiments de ces fermes où s'exercent un élevage de type spécialisé, celui du cochon. Cette détermination de dates clés permet de mieux situer l'ensemble de ces maisons-blocs dans une série d'éléments relevant de l'histoire économique, éléments que les ouvrages sérieux viendront facilement confirmer.

Le second type d'articles que le lecteur trouve dans ce recueil relève davantage encore de la discipline ethnographique proprement dite. Le caveau à légumes et la baraque des Îles-de-la-Madeleine sont aussi importants dans la nouvelle optique

que tentent de suggérer les historiens que l'étude de l'architecture des palais ou de la variation du nombre de carreaux des fenêtres de la maison québécoise. Se pencher sur ces structures utilitaires, c'est faire preuve d'une largeur d'esprit plus que nécessaire.

On se prend à s'interroger cependant sur le lien existant entre les plans et devis pour la rénovation d'une maison du XIX<sup>e</sup> siècle tels que présentés par Michel Bergeron et Jean Lavoie, et le reste de l'ouvrage. Mettons cela au compte du responsable de la recherche, heureux de présenter à ses lecteurs la variété des sujets d'intérêt de ses élèves qui, d'ailleurs, ont fait un travail intelligent et soigné.

Au total, le recueil de textes publiés sous la direction de Jean-Claude Dupont est un rapport d'étape. Il rend compte de la multiplicité des sujets d'intérêt, invite le lecteur à une recherche personnelle et se garde bien de se prendre au sérieux. Il sera suivi de nombreux autres, espérons-le. Car surgit présentement la nécessité d'un nouveau type d'ouvrage bien inséré dans l'actualité et qu'on pourra mettre de côté sans remords lorsque des recherches plus poussées en feront des études dépassées.

RAYMONDE GAUTHIER  
Université du Québec à Montréal

---

TERRY FENTON and KAREN WILKIN  
*Modern Painting in Canada: Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*. Edmonton, Hurtig, 1978. 119 pp., 53 illus., \$18.95.

*Modern Painting in Canada* is a tentative and often confusing attempt to re-examine the development of Canadian painting from the early twentieth century to 1970. Essentially a modest exhibition catalogue that gains a greater sense of authority by having been found in hardcovers, it consists of seven short essays, a selected bibliography, brief biographies of included artists, and fifty-three colour reproductions (Fig. 2). The volume, as the publisher notes, is based on the catalogue of an exhibition organized by the Edmonton

Art Gallery and shown during the summer of 1978 at the time of the Commonwealth Games. The airy layout, large type, slick paper, and horizontal format are reminiscent of catalogues previously published by that gallery. There seems to have been more concern with these aspects of the book than with rigorous scholarship or careful analysis of the issues discussed. Unfortunately, however, many of the colour plates are cloudy, out of focus, and in certain cases, marred by spotty colour separations. Though such flaws would be annoying in any publication, they are totally unacceptable in a book of this price.

Fenton and Wilkin seem most interested in placing twentieth-century Canadian painting in a global context and in clarifying the nature and the extent of the impact of major international movements on the art of this country. In particular, the authors wish to clarify the influences on the formal components of painting and the role of literary content in art during the modern era. The effects of such diverse aesthetic forces as Impressionism, Post-Impressionism, Bloomsbury theories, the so-called formalist criticism of Clement Greenberg, and even Surrealism are discussed, though usually inadequately delineated. Admirably, the authors have sought to bring the reputations of such important western Canadian artists as Dorothy Knowles, William Perhudoff, and Otto Rogers in line with their counterparts in Ontario and Quebec. Unfortunately, the omission or cursory treatment of other equally significant artists, particularly in British Columbia and the Maritimes, is disturbing. Artists such as Jack Shadbolt, Eli Bornstein, Christopher Pratt, and Jack Humphrey certainly deserve serious attention. On the other hand, the inclusion of unfamiliar examples of expected artists and representative selections of other often-ignored artists is refreshing and stimulating. Though a contextual assessment and a sound discussion of the pertinent formal parallels and precedents are gravely needed, broad generalizations, without sufficient factual support and appropriate comparisons, further distort the achievements of Canadian painters. Ironically, it is a similar tendency towards exaggeration

and shallow interpretation in the writing of much Canadian art criticism and history that, purportedly, prompted the publication of this book.

This tone of superficial re-evaluation is set in the opening essay on the Group of Seven by Terry Fenton. Pointing to the formal sources of the Seven in Post-Impressionism, he tries to dispel the widely believed, nationalistic myth that these painters were virtually uninfluenced by Europe, and to reassess the basis of their achievement. The second chapter deals with the supposedly international influence of Matisse and the theories of Clive Bell and Roger Fry on painting in Montreal in the 'thirties. The friction between nationalism and internationalism is an important theme woven throughout the text. In his zeal to emphasize the formal precedents for the Group of Seven paintings and the high aesthetic quality of such Montreal artists as John Lyman and Goodridge Roberts, Fenton tends to underestimate the significance of the psychological foundation that the Seven provided for future Canadian artists.

Another persistent problem in the text, despite the expressed aim towards greater clarification, is Fenton's use of the jargon of recent art writing. Key words such as 'modern' and 'modernist' are used interchangeably without being fully defined and remain ambiguous. Despite disclaimers to the contrary, Fenton uses the term 'modernist' in a qualitative rather than a chronological manner. It is confusing for the lay reader who is treated, on one hand, to an elementary historical survey of issues in late-nineteenth- and twentieth-century art while, on the other hand, he is confronted with elusive terminology that requires prior familiarity.

Karen Wilkin's two essays, particularly the one entitled, 'Montreal and the Collective Unconscious,' cover a great deal of ground. She aptly stresses the influence of Surrealism on non-objective painting in post-war Montreal and New York with special reference to the unpremeditated act in the creative process. In her other piece, 'New Internationalism: Abstraction in Montreal and Toronto,' Wilkin begins with a few paragraphs devoted



FIGURE 2. Emily Carr, *Strait of Juan de Fuca*. From Fenton and Wilkin.

to the issue of nationalism versus internationalism in painting. Cynically dismissing the search for cultural identity as an embarrassment, she contends that the Canadian artist need only pursue quality to be significant. The criterion of quality is never adequately determined. Her discussion of Montreal non-figurative painting in the 'fifties and 'sixties is marked by a distrust of art based on optical phenomena or aesthetic systems. The author seems to prefer work that relies more heavily on improvisation and personal touch. Paradoxically, Wilkin refers to the painterly work of Charles Gagnon but does not include a reproduction of one of his canvases. She appears to be more comfortable in dealing with Toronto painting from the same period, but new insights into this work are limited. Potentially fruitful areas of inquiry such as the impact of Jock Macdonald's study with Hans Hofmann and its influence on his subsequent teaching in Toronto are not probed. Her comparison of the New York-dominated culture of the United States with the regionally dispersed activities of Canadian art advances a major distinction between the cultures of the two countries.

In the final chapter, 'Regionalism, Populism, Anti-Americanism,' which is undoubtedly the weakest section, Terry Fenton contrasts essentially unrelated Canadian artists with inappropriately grouped American painters. Just as he totally misrepresents the character of the work of Edward Hopper by associating him with Thomas Hart Benton, Fenton distorts the British

Columbia and Ontario paintings of Claude Breeze by relating them to the more literal work of John Boyle and Greg Curnoe. This facile categorization ignores individual distinctions and perpetuates misunderstanding.

Though the book has serious problems, one must respect the goal that Fenton and Wilkin have set for themselves. They succeed, in part, in directing our attention towards the need for re-evaluating the relationship of Canadian painting to certain major international trends in twentieth-century art. Unfortunately, the various omissions of major artists that did not fit easily within the authors' scope of interests and the many questionable interpretations of some Canadian and foreign art compromise this effort. As a picture book, this publication also has a measure of value as a popularizer of less familiar images. As a record of in-depth research and disinterested scholarship, it is unsatisfactory.

RON SHUEBROOK  
York University  
Toronto

YOUSUF KARSH *Karsh Portraits*. Toronto, University of Toronto Press, 1976. 203 pp., 48 illus., \$24.95.

Que recherche « l'homo photographicus », grand effeuilleur de portraits et de silhouettes lorsqu'il braque son objectif sur ses congénères ? À travers la connaissance approximative de ce qu'il peut apercevoir, cherche-t-il à communiquer avec autrui ou cherche-t-il à se regarder lui-même ?

Yousuf Karsh a commencé il y a plusieurs décennies une carrière de portraitiste exceptionnelle puisqu'il a réussi à épingle d'un même trait presque tous les visages célèbres et célèbres en cette deuxième moitié du siècle. Les Presses de l'université de Toronto viennent de publier un recueil intitulé *Karsh Portraits*, quatrième volet d'une série qui avait commencé en 1959 avec la publication de *Portraits of Greatness* et qui, à partir de 1967, a parcouru l'Europe et l'Amérique du Nord sous la forme d'une exposition de 100 photos intitulées *Great Men of Our World*.

Que cherche Yousuf Karsh à travers cette quête inlassable ? Il

répond lui-même dans son avant-propos : « Ma fascination pour les gens célèbres réside dans ce que j'appelle leur force intérieure. C'est la recherche de la grandeur qui m'intéresse et ma grande fierté est de constater qu'à travers mes portraits des milliers de personnes ont pu, de par le monde, connaître un peu mieux quelques-unes des personnalités de premier plan de notre époque. »

D'entrée, Karsh nous présente le territoire : sur la jaquette du livre (Fig. 3) couleur sels d'argent, deux visages montent la garde, de face et de profil, Ernest Hemingway et Jacques Cousteau, et nous préviennent ainsi du voyage qui attend le lecteur : les vingt mille lieux sur les mers de l'action et sur celles de la pensée, le monde scientifique et le monde artistique. Par ordre alphabétique, depuis la photo de famille de l'équipe d'Apollo XI et celle de Muhammad Ali jusqu'à Tennessee Williams, Karsh a surpris quarante-huit fois la personnalité de ces personnes célèbres dans un geste que l'épreuve va chercher à faire apparaître comme essentielle.

L'échantillonnage de cette galerie des « hommes qui ont fait notre monde » (titre d'une exposition de Karsh, 1967) est très révélateur d'abord par sa distribution. Les quarante-huit portraits présentés se répartissent numériquement ainsi : monde artistique (32), monde scientifique (7), monde de la politique (6), hommes d'église et de religion (2), monde sportif (1). La catégorie la plus nombreuse (les artistes) révèle à son tour une répartition des valeurs où, comme faiseur d'histoire, l'homme de plume l'emporte de très loin (11) devant les musiciens et chanteurs (6); viennent ensuite les peintres (6), les sculpteurs (4), les hommes de théâtre (2), pour finir avec une danseuse (Martha Graham), un photographe (Edward Steichen) et un penseur, spécialiste précisément de cette interdisciplinarité (Marshall McLuhan).

Cet échantillonnage est d'autre part intéressant par la qualité même du contenu de ce que McLuhan nous a justement habitué à appeler le message photographique. Nous avons en effet affaire à des images représentant des personnages réels (puisqu'ils sont connus ?). Entre ces personnes et leurs images, il n'est nullement nécessaire de

## KARSH PORTRAITS



FIGURE 3. *Karsh Portraits*, couverture.

disposer un relais, c'est-à-dire un code. Certes, l'image n'est pas le réel, dirait Roland Barthes, mais elle en est du moins l'analogon parfait et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît son statut particulier : un message sans code. Pourtant il existe un deuxième niveau de lecture, celui du message connoté, c'est-à-dire celui qui découle de la façon dont la société donne à lire ce qu'elle en pense et qui renvoie à une certaine culture de cette même société qui reçoit le message. À cet égard, ce livre de Karsh, et en cela il est très représentatif de son œuvre dans sa totalité, renvoie à une vision symbolique universelle qui est celle d'une iconographie de l'histoire et de la solitude.

Karsh est en effet un grand coupeur de têtes, celles de la célébrité. On peut alors, grâce à cette galerie des portraits judicieusement dosés, poser la question : qu'est-ce que la célébrité ? Que signifient ces poses faites lentement avec une chambre très grand format (8 × 10 po.) qui implique par conséquent une certaine complicité entre le « preneur » et le « pris » ? Que nous disent ces visages de marbre et de bronze à la fois, quelle perception avons-nous de ces images à très haute définition ? On peut dire qu'elles sont perçues de telle manière qu'elles deviennent petit à petit la mémoire visuelle de notre époque. Comme le disait l'écrivain Michel Tournier, la chambre 8 × 10 de Karsh est devenue une anti-chambre : celle de l'éternité.