

Kane, and William George Richardson who stayed in Victoria for several years.

Emphasis is placed on the increasing popularity of the use of watercolour for landscape painting, which particularly appealed to the amateur artists who flourished in England. It is certain that, had British Columbia not attracted such a large number of British visitors, the art heritage of the province would be considerably reduced. Nearly all the works exhibited being in watercolour, some pencil and ink sketches, but very few oil paintings.

The official visits by the Governors General, Lord Dufferin and the Marquis of Lorne, added to the growing interest in British Columbia's scenic beauty. Lord and Lady Dufferin, and the Marquis of Lorne did a number of sketches and landscapes. Princess Louise found the locale most pleasing and extended the planned visit of three weeks into two months, taking the opportunity to record her trip in watercolours which she later loaned to the Royal Canadian Academy of Arts 1883 Annual Exhibition.

The influx of visitors began, most sent home accounts of their trips, their paintings, and later they wrote and illustrated books of their experiences. Their paintings have a special interest, they did not always approve of the expansive landscape and reduced it to the smaller scale they were accustomed to in England. Others, overwhelmed by the grandeur, painted with exuberance, sometimes in the picturesque style of the time, but giving the viewer of their works the same excitement they felt.

With the increased use of illustrations in magazines, introduced by the *Illustrated London News*, and the public's interest in travellers' tales, many artists found an outlet for the sale of their works. Frederick Whympster was one of the artists who appeared frequently in the *ILN*; through his illustrations and those of other artists, the professional painters became interested and began arriving in the province. Edward Roper, Tomtu Roberts, George Harlow White and John Fraser were in the vanguard of those who were to come by rail after 1886.

A few of the early settlers contributed to the visual record of Victoria, notably the family of Sir

Henry Crease – Barbara, Henry, Mrs. Henry, Josephine, Mary Sr., Mary Maberly, Lady Sarah, Sarah and Susan. Other residents were also active painters, such as Henry Ogle Bell-Irving, and Helen Bell-Irving who did a number of landscapes, not confined to Victoria.

Ms. Gilmore gives a very clear, straightforward chronicle of the times, of the roles played by the artists. She has compressed a large amount of material while retaining the essentials and interspersed the text with selections from the writers of the day, their impressions of the new land, comments on fellow artists and travellers; their sense of humour is evident in the lively scenes of the days of the gold rush. She has done extensive research, giving a comprehensive account of the growth of art following the days of the last discover-explorers, to the settlement of the province. The Bibliography lists over fifty of the references used; there are also 149 footnotes documented.

One hundred and twenty of the paintings in the large exhibition are reproduced, three in colour, and detailed notes are given of the fourteen that are not in the catalogue. The photographs of the works, by Bill Cupit, are well reproduced. The design of the catalogue, by J. Starck, is spacious, text and lists are easy to read and the whole is pleasing to the eyes.

The Selected References, pp. 127-156, list one hundred and fifty-six artists, title of each work, medium, date and location in collections in Canada and the United States. The list comprises those works in the exhibition and related works, and will be of particular value to students and scholars, setting a broad foundation for continued study.

Artists from the Sea was the first in a planned series of three exhibitions, to cover the history of art in British Columbia from 1778 to the end of the 19th century, when the railroad to the west coast was completed.

Organized for presentation within the celebrations of the Bi-Centennial of Captain Cook's arrival at Nootka Sound, 1778, it recounts the journeys of the explorers, from the legendary Hwui Shan, in the 5th century, through the years when the Spanish, English,

Russian and French sailed the Pacific coast.

It was not until the latter part of the 18th century that topographers and artists accompanied the expeditions. Over twenty artists are mentioned in the text, as well as the infamous fur trader, Captain John Meares, who included sketching and ship construction in his talents. Seven of the artists mentioned are represented in the fifteen illustrations.

Ms. Gilmore has written an interesting and detailed account of the historic voyages and the earliest artists who depicted the coast of British Columbia. There are footnotes in the text and a bibliography of thirty-three titles.

EVELYN DE R. MCMANN
Vancouver Public Library

JEAN ÉTHIER-BLAIS *Autour de Borduas; essai d'histoire intellectuelle*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1979. 199 p., \$12.95.

Rien n'est plus cruel sans doute pour un auteur que la désuétude dont frappent ses textes les délais de publication de nos maisons d'édition québécoises. La « première mouture » de l'ouvrage de Jean-Éthier Blais, intitulé *Autour de Borduas*, a vu le jour il y a dix ans, comme le souligne l'auteur (p. 10) et ne semble pas avoir été remise à jour. Même si le sous-titre précise l'intention d'élaborer un « essai d'histoire intellectuelle », la plupart de ses données sur le plan historique ont été largement dépassées, sinon contredites, par l'historiographie abondante sur cet artiste depuis 1970.

Et même à cette époque, ce type de discours relevait moins de la méthodologie de l'histoire que des « lois de la causerie » – c'est ainsi que décrivait déjà en 1921 Roman Jakobson, les commentaires les plus courants sur les phénomènes artistiques (*Questions de poétique*, Paris, 1973). La recherche historique ne s'incommode pas ici des nécessaires références aux sources, ni des distinctions nécessaires entre la validité des sources primaires, secondaires ou tertiaires. Volontiers, des témoignages de tierces personnes à la fin des années 60, auxquels on fait une vague référence, prévalent sur les déclarations écrites de Bor-

duas. Ainsi du jugement sur l'œuvre de Mary Bouchard, qui tiendrait de « la réprobation » (p. 35), alors que Borduas a écrit qu'il tenait cette œuvre comme « valable » et « dans la lignée » d'Ozias Leduc, dans l'article publié par la revue *Arts et pensées* (Montréal, juillet-août 1954).

Cette méthodologie ne se trouble pas de contradictions, qui pose qu'en 1940 « Borduas n'a aucune lecture » et que « Borduas connaissait l'existence du surréalisme, sous sa forme littéraire et explosive, donc anecdotique, avant même son entrée à l'École du Meuble » (p. 33). Ni de généralisations abusives qu'il faudrait souligner dans chaque page du recueil. Ne mentionnons que les commentaires sur Fernand Leduc, « idéologue chéri » (*sic*) (p. 109), « qui représentait l'aile politisée du mouvement » (p. 110) et « qui avait fréquenté Breton à New York » (p. 109).

Le titre même de l'ouvrage ne correspond pas tout à fait à son contenu. En réunissant, en première partie, des textes sur Ozias Leduc, Maurice Denis, Georges Desvallières, le Père M.A. Couturier (auquel Borduas s'est lié pendant son séjour à Rambucourt) ou André Breton, l'auteur se consacre davantage aux « sources » de l'artiste et non, comme on pourrait s'y attendre, à une étude de ceux qui entoureront vraiment Borduas, comme par exemple, les autres signataires du *Refus global*, ou encore ces figures que l'on suggérera comme importantes dans l'entourage de Borduas, François Hertel, Robert Élie ou Mgr Maurault. Notons en outre que le Borduas dont il sera question sera l'artiste dont l'œuvre picturale s'achèverait en 1941, puisque le dernier tableau qui sera directement commenté sera *Le portrait de Mme G.*

Même si l'on pensait qu'il fût possible d'expliquer le phénomène Borduas à partir des quelques œuvres qui sont restées de la période pré-automatiste et de leurs sources probables, l'on regrette que l'auteur n'ait pas approfondi sa thèse selon laquelle dans l'art de Maurice Denis, « on trouve déjà l'automatisme » (p. 57). L'importance même de l'influence de Maurice Denis et de Georges Desvallières sur l'évolution de Borduas, accréditée ici à partir d'un propos de François Hertel à Maurice Gagnon auquel

Borduas aurait « acquiescé » (p. 28), reste encore à établir. De nombreux écrits et faits historiques démontreraient plutôt le peu d'intérêt de Borduas qui se refusait à fréquenter leur atelier, même pour y faire un « peu de pratique », une concession qu'Ozias Leduc lui recommandait de faire (cf. Lettre d'O. Leduc à Borduas, 25 août 1929).

Le chapitre même que consacre J. Éthier-Blais à Ozias Leduc, déjà largement diffusé par les Presses de l'Université de Montréal en 1973, n'aurait certes pas dû être publié à nouveau sans la révision qu'imposait la publication de nombreux textes d'Ozias Leduc, lors de l'exposition de ses dessins par l'université Concordia (Montréal, 1978). Ces écrits invalident les observations selon lesquelles l'œuvre de Leduc serait fondée sur « un respect qui l'amena à toujours « copier » la nature sans vouloir extérioriser la conscience de son originalité propre » (p. 51).

Le sens véritable de cet ouvrage doit sans doute être cherché dans la dernière partie, intitulée « La libération et ses contraintes », qui se présente comme une paraphrase de deux textes de Borduas, *Refus global* et *Projections libérantes*. Tout en se voulant une réfutation de l'idéologie automatiste, cette section voudrait établir un bilan ultime de ce qui subsistera éventuellement de l'action de Borduas, dans le monde et au Québec. Malheureusement, comme l'auteur conclura de son analyse de *Refus global* que Borduas a choisi « la forme d'évasion... la plus efficace, le rêve » (p. 141) et non pas, semble-t-il, la pratique picturale, il se dispensera d'étudier la signification que peut présenter aujourd'hui la production picturale de Borduas, entre 1950 et 1960, à New York et à Paris.

L'auteur est davantage intéressé à tirer des conclusions d'un certain nombre de concepts psychosociologiques qu'il a mis en place dans son premier chapitre biographique. D'abord, l'ébauche d'un portrait psychologique: le « besoin de détruire » (p. 23), la « pose du chef » (p. 33), la « volonté d'arriver » (p. 32), l'« intransigeance » (p. 38), etc. Par ailleurs il enferme Borduas dans le fameux cercle vicieux qui veut que lorsque les artistes font leur travail propre, ils sont « élitistes », et que lorsqu'ils établissent des liaisons actives entre l'art et la vie

sociale, ils soient : « Doctrinaires, ils veulent étendre à la vie tout entière leurs valeurs esthétiques » (p. 123).

Mais le procès prendra plus d'ampleur. À partir du processus de contamination fourni par le « guilt by association », on veut rendre l'artiste suspect, en l'identifiant aux pouvoirs dominants de l'époque duplessiste. Borduas, écrit-on, « appartient très tôt à l'élite mandarinale qui présidait aux destinées du Québec » (p. 21). Il aurait atteint « une haute situation dans l'establishment » (p. 38). Et les textes majeurs de Borduas « révèlent l'accord élitiste latent entre les rédacteurs de *Refus global* et leurs lecteurs de 1948 » (p. 142).

Aucune distinction ne semble être faite entre les différents « lecteurs de 1948 » qui sont : a) les pouvoirs politiques, b) les pouvoirs cléricaux, c) la classe bourgeoise, d) une minorité d'intellectuels de la petite bourgeoisie et e) le large bassin des classes ouvrières, d'où étaient issus plusieurs artistes automatistes, Borduas le premier, et d'où surgiront à l'appel du *Refus global*, nombre de poètes et d'artistes.

Suffit-il à un jeune étudiant de se voir octroyer une bourse d'études par les pouvoirs en place pour appartenir dès lors à la classe « qui préside aux destinées du Québec », cette société que Marcel Fournier, dans un article intitulé « Borduas et sa société » et auquel renvoie l'auteur, décrivait comme un État policier qui agit « ... par l'utilisation d'institutions de répression organisée, tels la police et le système pénitentiaire » (*La Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 122). Ou peut-être s'agit-il de cette fonction de professeur auquel il a été « relégué » à l'École du meuble, dans une école technique où le statut de professeur était fragile et instable, ne jouissant que d'une « faible autonomie », comme l'expliquent encore Marcel Fournier et Robert Laplante dans *Borduas et l'automatisme* (Montréal, 1977), et où on lui retire arbitrairement et impunément les cours auxquels il tient ?

Rallié de force dans la « bourgeoisie canadienne-française » (cf. p. 35) au sein de laquelle il serait « un homme arrivé », Borduas pourrais aisément ensuite être accusé d'avoir « tourné le dos à la classe à laquelle il appartient et, qui pis est, à sa génération » (*sic*, p. 145). Mieux

encore, c'est cette appartenance à la « classe bourgeoise » qui aurait influencé l'évolution des œuvres automatistes: « Les peintres du groupe Borduas et Borduas lui-même eurent du mal à se dégager de l'emprise de leur milieu, ce milieu « bourgeois » qu'ils affectaient de mépriser... Il faudra l'exil pour que Borduas se détache et vole en plein ciel » (p. 35). Comme si le caractère « cubiste » que Borduas, à partir de New York, reconnaîtra aux œuvres de l'Automatisme québécois devait quoi que ce soit à cette classe bourgeoise québécoise, qui rejetait certes tout de la révolution de Braque et de Picasso.

Cette confusion entre idéologies de classe et différentes catégories de pouvoir culminera dans l'accusation ultime, à savoir que Borduas aurait utilisé une « morale terroriste », qui serait assimilable à celle du pouvoir politique duplessiste: « À la crainte généralisée qui constituait le centre psychologique de la société canadienne-française de 1948, Borduas oppose une autre terreur, celle des mots qui purifient par le refus qu'ils expriment. Mais pouvait-il espérer que cette terreur porteuse de refus entraînerait les foules à se transformer? » (p. 143-144). Par quelle mauvaise foi s'attache-t-on ici à vouloir confondre la « terreur » toute rhétorique d'un style d'écriture poétique ou plastique à la « terreur » d'une « répression organisée » ?

L'on se souvient d'ailleurs que dans « Borduas et sa société » les conclusions du sociologue Marcel Fournier disaient qu'à partir de sa contestation de l'idéologie religieuse, « Borduas rejoint (et dépasse) la contestation des syndicalistes, journalistes ou intellectuels d'alors » (p. 124). Cette fameuse parenthèse fait grincer bien des dents, aussi bien dans les milieux intellectuels que syndicaux. Cette question de « dépassement » et de présence préoccupe beaucoup J. Éthier-Blais qui voudrait suggérer, quant à lui, qu'autour de Borduas, un grand nombre d'individus de « l'élite » québécoise l'ont déjà précédé dans la même contestation de l'ordre établi. C'est par le ton que *Refus global* aurait surpris le milieu québécois, plus que par « la matière » (p. 117). L'auteur affirme, sans s'appuyer d'aucune démonstration autre que le fait que l'on pouvait trouver des ouvrages de Mabile dans certaines

librairies, que « la classe intellectuelle qui sentait fléchir l'autorité suprême du régime était disponible. Dans ces conditions, la pensée de Borduas n'avait rien de rébarbatif. Les idées qu'il défendait circulaient dans tous les milieux éclairés... » (p. 117). On nous permettra bien des réserves sur la disponibilité des « milieux éclairés » des années 40 à recevoir la pensée automatiste. Et dans la recherche historique sur le climat intellectuel de l'époque qui reste certes à faire, il faut se garder de faire équivaloir des conduites ou intentions se prêtant à mille interprétations à ce type d'action sociale, réalisée par Borduas, qui catalyse dans une prise de conscience ouverte et nette, clairement articulée, des mouvements encore diffus.

Plus important encore, on ne parlera qu'autour et alentour de la présence de Borduas dans le milieu québécois si on n'interroge que ses textes verbaux, au lieu d'analyser la déconstruction idéologique opérée par son moyen privilégié d'expression, *la peinture*. Les effets dynamiques et révolutionnaires de cette œuvre picturale sont peut-être aussi virulents dans les années 80 qu'ils l'étaient dans les années 40.

FERNANDE SAINT-MARTIN
Université du Québec à Montréal

DENNIS REID *Our Own Country Canada: Being an Account of the National Aspirations of the Principal Landscape Artists in Montreal and Toronto 1860-1890*. Ottawa, National Gallery of Canada/National Museums of Canada, 1979. 454 + xvi pp., 179 illus., \$29.95.

The exhibition *Our Own Country Canada*, circulated by the National Gallery of Canada in 1977-78, allowed gallery-goers, for the first time in over one hundred years, an opportunity to assess the work of the first Canadian artists. 'Canadian' being defined as those who paid attention to the specifics of the Canadian landscape. It was an instructive and useful attempt to bring into focus the nature of Canadian painting during the last half of the nineteenth century. Particularly gratifying was the opportunity to examine work by O'Brien, Fraser, Way, Jacobi and others in depth rather than in isolated examples. A

rich and comprehensive view of Canadian, or rather English-Canadian art, it forced many to realize that Canadian art did exist before Tom Thomson.

What the exhibition missed was a catalogue. Fortunately this lack has now been remedied by Dennis Reid's book. While appearing considerably after the exhibition the book was well worth the wait. It is obviously the result of careful, considered research and a deep sympathy for and intimacy with the art. If Reid is perhaps a little impatient with what he calls the 'jingoism' of the era, he recognizes and makes his readers appreciate the importance of the art of our Victorian predecessors.

As Stephen Vickers so aptly suggests in his Foreword, the area which Reid has chosen to explore has been hitherto 'a wilderness.' It is a mark of Reid's considerable achievement that we come through the wilderness not only unscathed but eager to delve further. One hopes that we will soon see closer examinations of the artists who figure so prominently in Reid's story.

The book has a long subtitle, 'Being an Account of the National Aspirations of the Principal Landscape Artists in Montreal and Toronto 1860-1890,' which serves well as a statement of its scope and intent. Throughout we are reminded of the need for the Dominion to establish a sense of natural identity. That artists should have turned to the glories of the landscape seems, in retrospect, only natural. What Reid points out however, is that this turn to the landscape is intimately linked with commercial and territorial expansion. As railways fanned out from central Canada so too did the artists and photographers.

Dividing the work into three major sections, Reid deals in turn with Montreal, Toronto and the Dominion. Rather than attempt to follow the whole scene he has concentrated on a number of major artists and their activities (the founding of societies amongst other things). Discussing each in turn, he gives us a brief resumé of their lives and careers to the end of each period, picking up some artists again as the story develops. It is significant that while discussing the work sensitively and clearly, Reid also gives some attention to personality. We are perhaps too ready to