

Alex Colville
La perfection dans le réalisme
Alex Colville
Perfection and Reality

Virgil Hammock

Volume 21, Number 84, Fall 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54972ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hammock, V. (1976). Alex Colville : la perfection dans le réalisme / Alex Colville: Perfection and Reality. *Vie des arts*, 21(84), 14–89.

Virgil Hammock

ALEX COLVILLE

la perfection dans le réalisme

Alex Colville est un artiste canadien de réputation internationale. Toutefois, dans son propre pays, une grande partie de sa célébrité repose sur de mauvaises raisons. De même que le Groupe des Sept, Colville est devenu l'objet d'un culte; presque tous les Canadiens savent son nom mais relativement peu d'entre eux connaissent ses ouvrages et beaucoup même de ceux qui sont capables d'identifier sa peinture vont rarement au delà de son apparence. Pour ma part, je n'ai fait le lien entre plusieurs éléments de son art qu'après être déménagé de la Prairie vers les provinces de l'Atlantique et après avoir eu l'avantage, non seulement de converser avec Colville, mais aussi de comprendre l'effet que son environnement produit sur lui. Jeune artiste, je ne pensais pas beaucoup de bien de son art. Je le trouvais démodé et je me sentais en outre obligé de suivre le courant artistique; mais, ces derniers temps, plus je regarde ses peintures et plus je me rends compte qu'elles sont capitales, et ce, à bien des égards.

Il me fallut pas beaucoup de temps après mon déménagement à Sackville, au Nouveau-Brunswick, où Colville a habité pendant plusieurs années, pour que j'éprouve le désir de prendre contact avec lui, ne serait-ce que pour lui dire toute l'admiration que m'inspire son œuvre. Après avoir enseigné à l'Université Mount Allison, de 1946 à 1963, au Département d'Art (dont je venais justement prendre la direction), Colville habite depuis à Wolfville, Nouvelle-Écosse, et consacre tout son temps à la peinture. Beaucoup d'artistes qui enseignent, et même moi, se convainquent qu'ils aiment cela; je pense qu'un artiste qui, comme Colville, a réussi à l'emporter sur le système existant, ne peut manquer d'inspirer de la jalousie. J'avais entendu dire que Colville est difficile d'approche, qu'il aime rester à l'écart, qu'il vit en une plus grande réclusion qu'Howard Hughes lui-même; heureusement, rien n'est

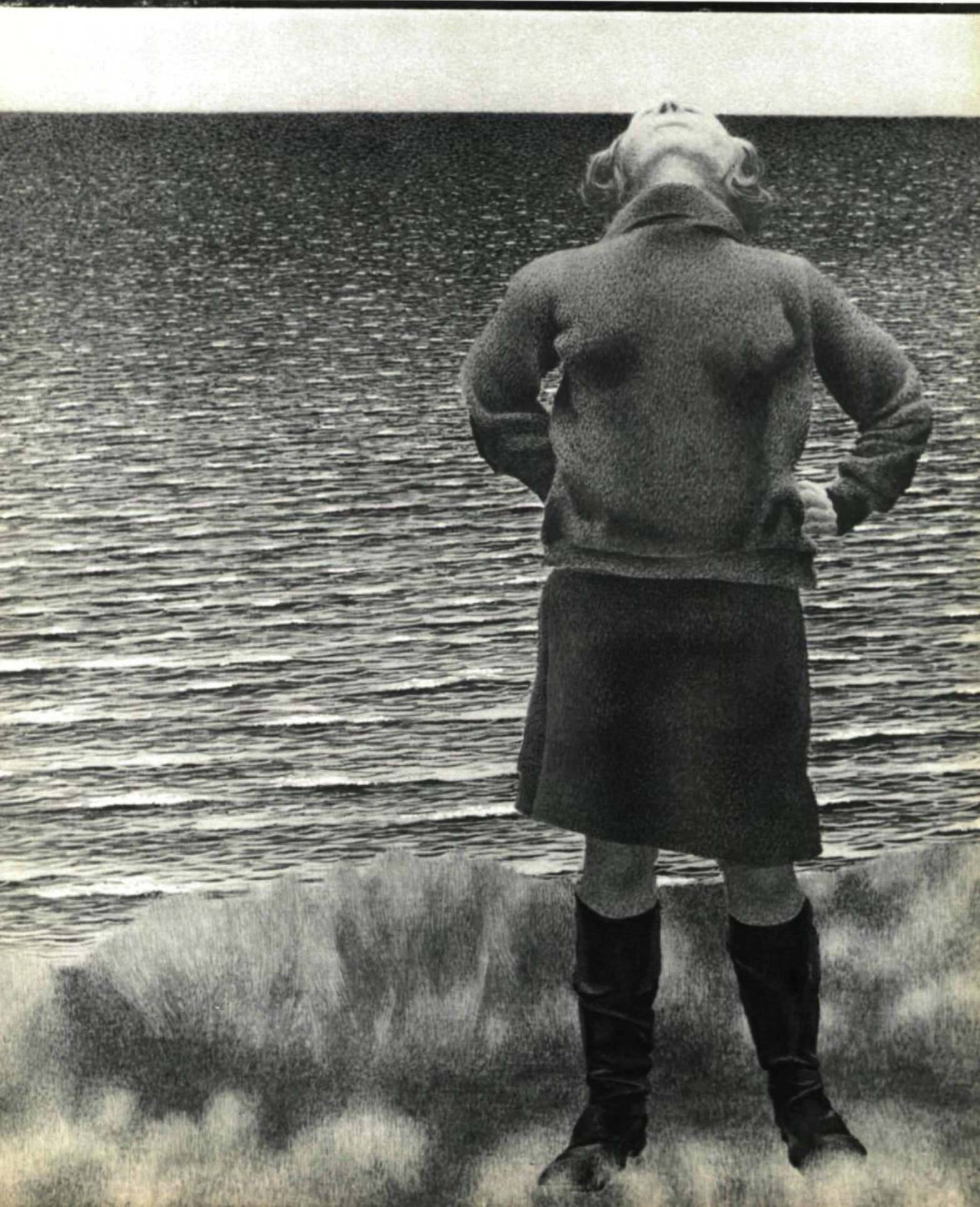
plus éloigné de la vérité. Il me reçut avec plaisir, et jamais je n'ai rencontré quelqu'un avec qui je me sois aussi rapidement senti à l'aise.

Ce qui m'a d'abord frappé chez Colville, c'est sa grande ressemblance avec sa peinture. Pour être honnête, c'est un de mes amis qui a attiré mon attention sur ce point, et le fait n'est pas surprenant quand on constate que presque tous les personnages masculins qui figurent dans les toiles de Colville sont en réalité des autoportraits; en fait, la solidité de son art provient de sa connexité avec la vie de l'artiste. Visiter sa demeure, c'est entrer dans une de ses peintures. Son chien Shasta, le sujet de plusieurs de ses œuvres, me souhaite la bienvenue; Rhoda, sa femme, qui tient le rôle féminin dans nombre de ses ouvrages, était aussi présente. Mes visites à la maison de Colville semblaient autant d'exercices pour voir comme lui; partout où je portais le regard, je voyais ses peintures, non comme une expression d'art, mais comme une perception de la réalité.

A Wolfville, Colville mène la vie de gentilhomme campagnard dans une grande et merveilleuse maison en mortier gris qui appartient à la famille de sa femme depuis sa construction. Elle est située non loin du campus de l'Université Acadia, une petite institution qui ressemble à Mount Allison. Volontairement ou non, Colville ne semble pas pouvoir s'éloigner des alentours d'une petite ville universitaire canadienne, que ce soit Sackville ou Wolfville. A sa manière, il donne l'impression d'être le plus mondain des hommes. Les bibliothèques qui tapissent les murs de la salle de séjour de sa maison sont remplies d'ouvrages qui portent sur un vaste éventail de sujets. Il est étrange qu'il y en ait très peu sur l'art contemporain; ce qui ne signifie pas qu'il ignore ce qui se passe dans le monde de l'art — mais qu'il ne lui accorde pas beaucoup d'intérêt. Tout dans la maison de Colville reflète une sorte d'élégance tranquille, bien éloignée des humbles débuts de l'artiste.

Colville et sa femme ont passé toute leur vie, ou presque, dans cette région du Canada. Colville est né en Ontario, en 1920, mais, à l'âge de neuf ans, il déménagea avec sa famille à Amherst, Nouvelle-Écosse, une petite ville près de la frontière du Nouveau-Brunswick, à moins de dix milles de Sackville. Les provinces de l'Atlantique, comme la Colombie britannique, sont éloignées du reste du Canada, séparées non seulement par la géographie mais aussi par les idées. Cet état d'esprit a joué un rôle important dans la formation de l'art de Colville. Je me souviens que cela l'amusa beaucoup de me dire que la première fois qu'il visita vraiment le "Haut-Canada", comme l'on appelle le reste du pays dans ces provinces, ce fut en 1956, longtemps après être revenu de son service comme artiste de guerre au cours de la Deuxième Grande guerre et son début dans l'enseignement à Mount Allison. Colville avait étudié là, de 1938 à 1942, sous le peintre anglais Stanley Royle, qui avait un penchant pour le postimpressionnisme et à qui il doit beaucoup, comme il l'avoue. C'est avec cet artiste, éduqué en Europe, ou plutôt en Angleterre, que le jeune Colville commença l'étude de l'art. Il ne fut pas élevé ni instruit dans la tradition du Groupe des Sept qui devait se révéler si importante pour d'autres artistes canadiens de sa génération. Ce ne fut que longtemps après avoir atteint la maturité comme artiste que Colville prit conscience, même de loin, de l'art canadien. Les exemples que lui citait Royle, qui avait peu de considération pour l'art canadien, étaient européens, comme l'étaient alors les peintures de la collection de la Galerie d'Art Owens qui, à cette époque, hébergeait en même temps, l'École d'Art de Mount Allison.

1. *Looking Up*, 1975.
Acrylique sur toile; 30 cm x 27.





Que la Collection Owens fût de second ordre ne lui enlevait pas d'importance aux yeux du jeune artiste. Il y apprit ce qu'est vraiment la peinture et ne fut pas submergé par le mythe du grand paysage canadien.

Pendant qu'il était en Europe comme artiste de guerre, en 1944 et 1945, il put observer non seulement les horreurs de la guerre mais aussi, pour la première fois, les œuvres des grands maîtres. Ces deux expériences ont fait sur lui une impression qui dure encore aujourd'hui. Au sujet de cette période de la vie de Colville, Paul Duval a écrit: «Les pénibles scènes de désolation ont produit une impression profonde

sur sa façon de concevoir le sujet. Il a souvent parlé de la présence de la mort dans la vie et de l'importance du temps dans sa peinture — idées qui lui sont venues en grande partie de ses expériences de guerre et de ses observations»¹. Des grands maîtres dont il a été question plus haut, Colville lui-même a écrit: «... Je me sens détaché du milieu artistique actuel, mais proche d'une partie de l'art ancien. Ma dette envers certains grands ouvrages du passé est si évidente que je n'ai pas besoin de les mentionner»².

Colville ne s'est jamais joint au courant principal de l'art et il n'a jamais senti le besoin de

le suivre. Son art a toujours été ce que l'on appelle réaliste — c'est-à-dire que l'on peut distinguer ce que chaque élément de la peinture est censé représenter; cela, plus que toute autre chose, a contribué à rendre son art populaire. Colville admet volontiers que sa peinture

2. *Dog and Bridge*, 1976.
Acrylique sur toile; 86 cm x 86.
North Bay, Ont., Coll. M. Clarke.

3. *Harbour*, 1975.
Acrylique; 33 cm x 53,3
Erlanger, R.F.A., Coll. K. G. Ober

possède cette qualité. Il a dit: «La caractéristique principale de mes peintures, c'est d'être populaire à un point inusité dans l'art du présent siècle; elles n'appartiennent pas exclusivement au monde de l'art. On pourrait même soutenir qu'elles n'appartiennent pas du tout au monde de l'art»³. Toutefois, il est intéressant de noter que lors que Colville restait fidèle au réalisme, le goût pour le grand art d'aujourd'hui s'est étendu jusqu'au réalisme. Des revues et des critiques qui jusqu'à récemment n'auraient pas voulu se faire prendre à discuter d'art réaliste sont maintenant plongés dans l'extase par le nouveau réalisme ou par le réalisme photographique. Colville n'est certainement pas nouveau, et son réalisme n'est pas photographique. Ses peintures sont préparées par des études poussées faites sur les lieux. La plupart du temps, les peintures agencent plusieurs éléments formant une sorte de casse-tête. Il peut mûrir une idée dans sa tête pendant des années avant de la réaliser. Une fois commencée, la peinture progresse avec une détermination inflexible.

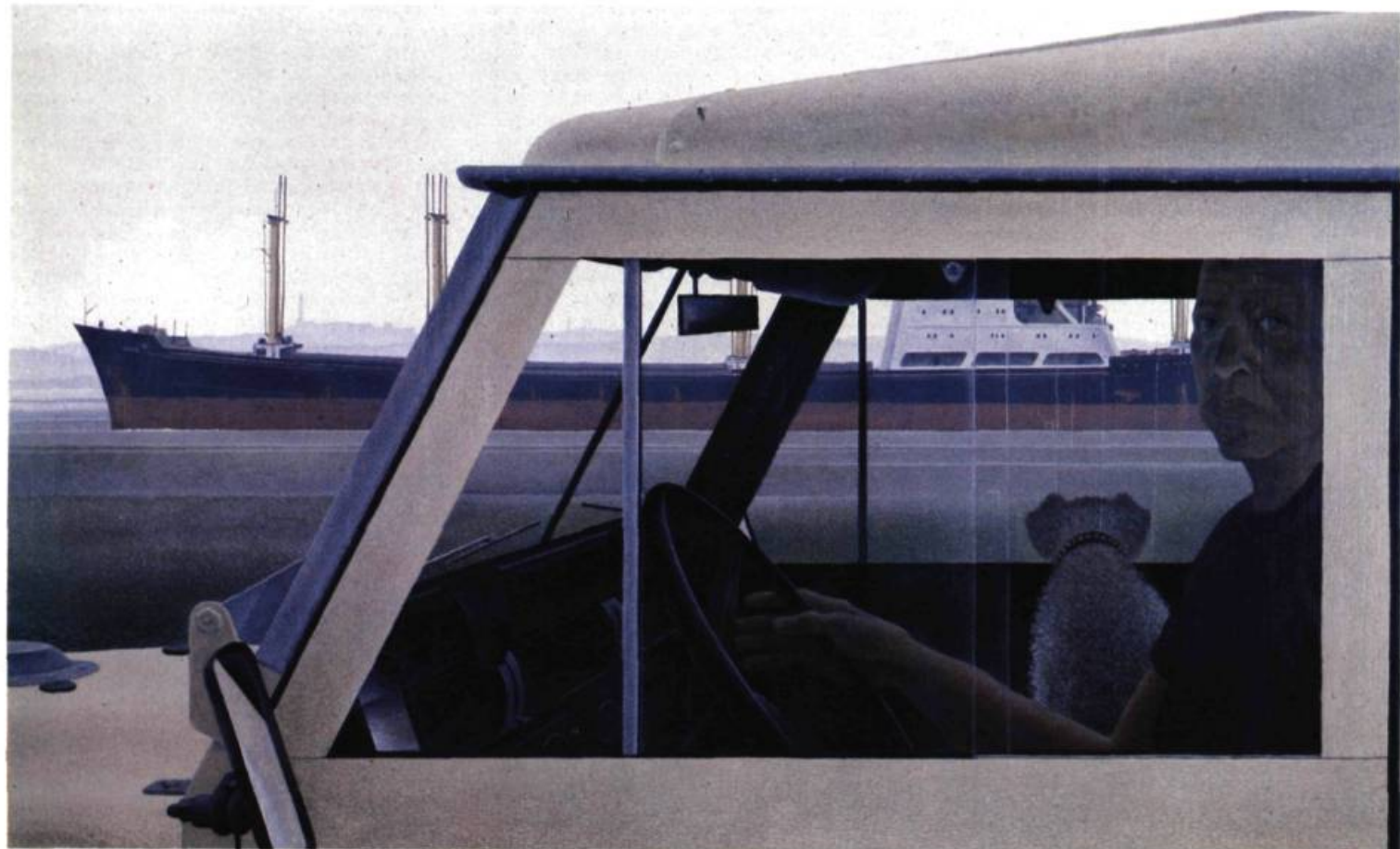
Que ce soit une peinture ou une sérigraphie, Colville ne travaille qu'à un seul projet à la fois, dans un atelier qui occupe le dernier des trois étages de sa maison. Cet atelier est différent de la plupart de ceux que j'ai visités. Il me rappela subitement de vieilles photographies de celui de Mondrian que j'avais déjà vues. Comme celui de l'artiste hollandais, il est d'un blanc immaculé, et tout y a sa place. L'espace réservé à la peinture n'occupe qu'un seul coin de l'atelier, éclairé par un châssis vitré que Colville a récemment ajouté quoiqu'il ne répugne pas, comme plusieurs de ses collègues réalis-

tes, à la lumière artificielle. Le centre de la pièce est réservé à la sérigraphie et, de l'autre côté, il y a un petit pupitre où il fait sa correspondance. En général, il travaille chaque jour, le matin, pendant trois ou quatre heures, et commence vers huit heures et demie, neuf heures. Ses après-midi sont remplis par la lecture, des flâneries dans son jardin, des marches avec sa femme et son chien sur les digues qui entourent Wolfville, le lavage de sa Mercedes Benz, une voiture dont il est très fier et qu'il tient aussi propre que son atelier. C'est dans cet atelier que j'ai regardé quelques-unes des études pour ses plus récentes peintures.

Ce qui m'intrigue le plus dans les travaux de Colville, c'est la disposition des éléments, autrement dit la composition. Naturellement, celle-ci est la résultante d'une planification consciencieuse. L'ordre qui règne dans ces œuvres est fondé sur la fascination que les mathématiques exercent sur l'artiste. Ceci est très visible dans ses études au crayon pour ses travaux finis où l'établissement au carreau se révèle le mieux. Dans l'atelier, j'ai regardé en compagnie de Colville plusieurs des dessins préparatoires pour la peinture *Harbour* (1975). Ce tableau résulte d'une visite à Halifax, en 1975. Pendant qu'il était là, sa vue fut attirée par un bateau-citerne rouge, à l'ancre dans le port; il voulait utiliser le motif mais il y manquait encore quelque chose. Une présence humaine, quelque chose. J'ai parcouru tout un cahier de croquis rempli de dessins destinés à cette peinture. Ils vont d'esquisses rapides de bateaux faites sur les lieux à des études très poussées de la Land Rover de l'artiste. Si ce n'est rien d'autre, il m'a dit que *Harbour* lui

avait fourni une bonne excuse pour peindre la Rover: «Une chose que je voulais faire depuis que j'ai acheté cette voiture.» Et voilà pour le profond symbolisme de cette peinture. Les esquisses en révélaient aussi la base mathématique. La peinture est composée conformément au rectangle classique de la section d'or, chaque élément étant placé pour jouer son rôle dans la composition. A mon avis, cette peinture, comme la plupart des œuvres de Colville, pose une énigme. La figure (Colville) regarde vers l'extérieur du tableau, alors que le chien (Shasta, encore) fixe le navire qui passe. Il est difficile de dire quel est le sujet de l'œuvre — l'homme, le chien ou le navire; en réalité, cela n'a pas d'importance. Ce qui importe, c'est la composition, qui est très étudiée. Un maître flamand du 15^e siècle — et, en passant, Colville aime beaucoup la peinture flamande — n'aurait pu faire mieux.

Assurément, un des premiers traits que j'ai relevés est la présence humaine et animale dans presque toutes les œuvres de l'artiste. Comme je le questionnais à cet égard, il me dit que ma question l'amusait parce qu'il venait justement de recevoir sur ce sujet une lettre de Chris Pratt, un de ses anciens élèves à Mount Allison qui vit maintenant à Terre-Neuve et est devenu un peintre réaliste bien connu. Pratt lui racontait qu'il avait graduellement enlevé de son œuvre toute trace de vie (il voulait évidemment parler d'êtres vivants) parce qu'il croyait que c'est au spectateur à fournir la présence humaine dans la peinture. Après y avoir pensé, Colville répondit à Pratt qu'il considérait que les figures, humaine ou animale, établissaient une sorte de pont dans une œuvre. Ils constituent





January

4 à 15. *Twelve Months*, 1974.
Acrylique sur papier; 22 cm x 20.

un fond intermédiaire. La plupart du temps, il importe moins de savoir qui sont ces personnages — en vérité, c'est généralement sa femme ou lui — que de saisir leur rôle dans la peinture. Je dis ceci parce que, plusieurs fois, dans les œuvres de Colville, on nous présente un personnage de dos ou, comme dans *Woman and Terrier* (1963), quelqu'un dont le visage est complètement couvert (dans ce cas, le modèle est sa femme Rhoda). Lui ou ses proches apparaissent dans ses peintures parce qu'il lui importe que ses tableaux soient fondés sur le vécu. C'est cette honnête volonté de ne peindre que des choses qui lui sont familières qui donne dès l'abord de la crédibilité à son art et le rend ensuite universel. Il m'a dit, et je crois que c'est vrai, qu'une grande partie de l'art d'aujourd'hui est fondé sur l'art et que le sien l'est sur la vie. Je ne pense pas qu'il voulait établir une hiérarchie entre ces deux formes d'art, mais simplement m'indiquer la nature de son art. Je ne veux pas non plus donner à entendre, quand je dis qu'il n'est pas important de savoir qui figure dans ses œuvres, que Colville n'est pas conscient de la nature autobiographique de son art — il l'est —, mais les tableaux sont vraiment pour lui une sorte de métaphore dans une philosophie plus vaste.



July



February

Colville se mit à rire quand je lui posai l'inévitable question sur la différence qui existe entre lui et le réaliste américain Andrew Wyeth. «Tout d'abord, me dit-il, mon père était un métallurgiste émigrant et non un fameux illustrateur comme celui de Wyeth, et, en outre, j'ai grandi à Amherst, Nouvelle-Écosse.» Mais, il faut en venir à des distinctions plus sérieuses: en art, Colville s'est développé sans connaître Wyeth, et il m'approuva quand je lui dis qu'on ne trouvait pas dans ses œuvres le sentimentalisme qui existe dans la peinture de l'artiste américain. Je ne crois pas qu'il faille être un génie pour faire la distinction entre une peinture comme *Christina's World* (1949) de Wyeth et *Pacific* (1967) de Colville. Cette dernière renferme un contenu émotionnel, un aspect sinistre latent, qui manquent justement dans celle de Wyeth. Par ailleurs, je soutiendrais volontiers que, sous le rapport de la technique, Colville, du fait de l'enseignement de Royle, est supérieur à Wyeth qui, lui, n'a reçu aucune instruction dans une école d'art. Certes, la formation de Colville, à Mount Allison, fut très provinciale, bien éloignée de la tradition nord-américaine ou européenne de la fin des années trente et des premières années quarante. Si les influences européennes que j'ai mentionnées plus haut n'étaient guère d'avant-garde, du moins la qualité de l'enseignement de la technique picturale était-elle suffisante. N'eût été



August



March

de la formation reçue dans une école d'art, Colville aurait fort bien pu devenir un *primitif*. Comme pour Colville, le choix du sujet, chez les artistes primitifs, tend à se fonder sur leurs expériences, réelles ou imaginaires, et non sur les modèles du grand art. Cela ne signifie pas que, chez la plupart des primitifs, le sujet soit aussi complexe que chez Colville. Ses expériences d'adulte pendant les années vécues en Europe et ailleurs ont contribué à lui donner une personnalité complexe, érudite et citadine. Mais j'insiste sur le fait que l'enseignement que Colville a reçu à Mount Allison a eu une importance capitale sur sa formation d'artiste. Le dernier point à établir à propos de la différence existant entre Wyeth et Colville, c'est que l'œuvre du Canadien est plus universel que celui de Wyeth, dont les ouvrages me paraissent de caractère purement américain. Je ne désire pas donner l'impression que cette caractéristique est un défaut mais seulement un des aspects de l'œuvre de Wyeth, tandis que le nationalisme, dans l'œuvre de Colville, n'est pas d'une grande importance, malgré certaines assertions. Toutefois, pour cette raison même, la peinture de Colville, dans certains de ses aspects, est plus canadienne que celle du plus fervent artiste nationaliste; et cela, parce qu'elle est fidèle, non à un dogme chauvin et simpliste, mais à son environnement qui, par hasard, est canadien. A plusieurs reprises dans le passé, j'ai



September



Avril

écrit des choses semblables dans des articles sur d'autres artistes, mais il n'est pas mauvais de les répéter. C'est seulement quand nous aurons appris à être nous-mêmes et à nous en enorgueillir que l'art canadien, quel qu'il soit, parviendra à la classe internationale, comme celui de Colville.

Si une idéologie contemporaine a pu jouer un rôle quelconque dans la formation artistique de Colville, ce serait le surréalisme, qui est en grande partie littéraire. Contrairement à plusieurs artistes canadiens qui, consciemment ou non, donnent dans ce mouvement, Colville est très au courant de la littérature classique surréaliste. Au point de vue plastique lui-même, il est beaucoup plus près de l'école belge que de la française. Il ressemble plus à Delvaux et à Magritte qu'à Dali ou à Cocteau. Cela se comprend fort bien si l'on pense aux relations entre la Belgique et la France pendant l'âge d'or du Surréalisme (avant la Deuxième Grande guerre) et celles qui, dans l'après-guerre, se sont établies dans le domaine des arts visuels entre notre pays et les États-Unis. Aussi bien Delvaux que Magritte étaient des artistes hautement individualistes qui travaillaient dans ce qui était considéré à l'époque comme une sorte de mare culturelle stagnante (ce pourquoi était alors tenu tout autre lieu que Paris). Il ne faut pas beaucoup d'imagination pour établir un parallèle entre cette façon de penser et



Mai

ce qui se passe aujourd'hui entre le Canada et les États-Unis. Mais Colville, qui s'est volontairement exilé loin de centres comme Montréal et Toronto, va encore plus loin que les Belges qui, tous deux, ont passé la plus grande partie de leur vie à Bruxelles, la capitale artistique de leur pays. Il dit: «Je vis par choix dans un endroit perdu; quand je vais dans une ville, je parle avec les gens, je visite les musées et j'entre parfois au cinéma mais je ne fréquente jamais les expositions d'art contemporain»⁴. Cependant, ce n'est pas tant l'endroit où vit ou ne vit pas Colville qui le rapproche de Delvaux et de Magritte, c'est la similitude d'esprit que l'on trouve dans leur peinture. Les Belges furent tous deux influencés par la *Pittura metafisica* de De Chirico. Cela est visible dans la quiétude qui règne dans leur peinture. Cette même tranquillité se retrouve dans l'art de Colville. J'ai dit plus haut qu'il y a presque toujours dans ses peintures une présence vivante quelconque, mais ces êtres, même les animaux, semblent en quelque sorte détachés de leur environnement. Pour moi, c'est comme s'ils étaient une présence dans une peinture de De Chirico — s'il y en avait une.

Il est intéressant de noter que dans ses écrits sur son art Colville affirme ne peindre que «... des personnes, des animaux ou des scènes que [j'estime] totalement bons ...» mais il s'explique en ajoutant, «peut-être que



Juin

j'entends par bon ce qui n'est pas banal, c'est-à-dire ce qui est intéressant, absorbant, digne d'attention»⁵. Je ne veux pas prêter trop d'intentions à ses peintures, mais je sais que Colville entretient un intérêt plus que passager pour un artiste comme Delvaux; nous en avons longuement parlé, et c'est l'essence même des ouvrages du Belge qui passionne Colville: d'étranges femmes nues qui déambulent dans des rues tranquilles et paraissent ignorées par des personnages qui ont l'air d'hommes d'affaires ennuyés ou préoccupés, ou, dans d'autres peintures, les mêmes hommes qui perpètrent les plus horribles crimes sur ces mêmes malheureuses femmes sans vêtements. Il me serait très difficile de croire que Delvaux saurait produire un tableau qui respirerait la moindre *bonté* mais, dans la peinture de Colville, je sens la présence d'un courant sous-jacent qui laisse croire à une situation chargée qui, malgré son calme apparent, peut à tout moment exploser. Il utilise ce qu'à défaut d'un meilleur terme j'appellerais un espace *existentiel*. Les œuvres de Colville me font une impression semblable à celle que me causent les peintures de Giacometti. Je parle seulement d'impression reçue et non de ressemblance physique dans l'œuvre peint des deux artistes. Giacometti, comme le fait Colville, ne représentait que son entourage immédiat: amis et famille, et lui-même. Dans son style, il était comme Colville



Octobre



Novembre



Décembre

un individualiste. Ce qui me frappe le plus dans l'œuvre de ces deux artistes, c'est l'espace qui entoure leurs personnages — une sorte de solitude dans un lieu mystérieux. Cette impression est intéressante du fait que les personnages de Giacometti se trouvent presque toujours dans l'espace clos d'une chambre, et ceux de Colville, à l'extérieur. Les qualités que j'ai relevées dans la peinture de Colville sont celles qui, à mon sens, différencient son œuvre de celles de la majorité des peintres réalistes de notre pays — du monde entier, de fait — à qui on l'assimile généralement.

A l'époque de notre conversation, une des plus récentes peintures de Colville, *Dog and Bridge* (1976), était encore fraîche à sa mémoire. Si l'on pense aux formats généralement choisis par l'artiste, c'est, avec ses trente-quatre pouces carrés, un grand tableau. Comme toutes les œuvres de Colville depuis 1963, elle est peinte à l'acrylique, la palette est très restreinte et la technique aussi soignée qu'au temps où il utilisait la peinture à l'œuf. Colville m'a raconté comment, avant d'abandonner la détrempe, consacrée par le temps, il s'était informé sur la durabilité de la peinture acrylique auprès de Ralph Mayer, l'auteur de *The Artist's Handbook*, la bible des artistes. De passage à New-York, Colville téléphona à Mayer pour lui offrir un cachet en retour de quelques heures de conversation sur le nouveau médium. Mayer refusa l'argent mais accepta avec plaisir de lui consacrer le temps nécessaire, et les deux hommes devinrent amis. Cet incident illustre bien l'attention qu'apporte Colville à toutes les facettes de son métier. Mais revenons à *Dog and Bridge*. A l'origine, la composition comprenait un aveugle traversant un pont avec son chien; toutefois, au cours de la période préparatoire — ce qui, pour une peinture ordinaire, représente beaucoup de dessins — il apparut que la présence de l'hom-

me n'était pas nécessaire. Dans l'esprit de Colville, cette présence donnait à la composition une allure *vieux jeu*. Il avait traité un sujet analogue dans un petit dessin de 1968 intitulé *Seing-eye Dog, Man and Bridge*, dans lequel l'aveugle et son chien marchaient devant un pont qui servait de fond. Ce dessin ne montrait aucunement le danger couru, souligné dans la nouvelle composition où les protagonistes se trouvaient au centre d'un pont de chemin de fer. Colville me dit qu'il aimerait abandonner les sujets de cette sorte mais qu'il n'en a pas le courage; on se souviendra, cependant, de son fameux *Horse and Train* (1954). En réalité, je crois qu'il s'agit en l'occurrence d'élaguer tout ce qui est évident, une caractéristique de tant de peintures de Colville, et la qualité même qui semble faire défaut à tant de ses imitateurs.

Le pont à deux travées qui se trouve dans la peinture est lui-même situé à quelques milles de Wolfville et sort de l'ordinaire à cause de la courbe qui relie les deux travées. Colville fit sur place plusieurs études de ce pont, y compris des mesures détaillées prises avec un ruban à mesurer qu'il porte toujours sur lui à cette fin. Dans la peinture, il apporta au pont plusieurs corrections, donnant ainsi une impression de réalité qui dépasse le réel. Ceci est l'une des raisons pour lesquelles il n'utilise pas la photographie mais lui préfère le dessin, qui permet d'opérer des changements de cette sorte. Si l'on essayait de photographier ce pont selon l'angle où il fut peint, on rencontrerait un grand nombre de difficultés causées par la distorsion produite par les lentilles de la caméra. Selon Colville, c'est «ce que l'on ne voit pas dans une photographie dont on a inévitablement besoin».

C'est cet angle où, pour être plus précis, ce niveau de l'œil qui tire cette peinture, et beaucoup d'autres, du domaine de l'ordinaire. Dans celle-ci, le niveau de l'œil est le même que celui du chien dans le tableau. Ce choix rend

la peinture plus dramatique, et c'est ce sens du drame qui donne aux peintures de Colville une qualité qui, généralement, fait tristement défaut dans les œuvres d'autres peintres réalistes canadiens, comme Tom Forrestall ou Ken Danby. Ces deux artistes, en particulier, partagent avec Andrew Wyeth un sentiment de nostalgie ou, plutôt, un simple désir de retour au passé — un passé qui, à mon sens, n'a jamais vraiment existé — qui rend leurs tableaux populaires auprès d'un grand nombre de personnes qui n'aiment pas ou ne regardent pas une bonne partie de l'art contemporain. Ils adoptent cette attitude parce que cette sorte de réalisme confortable leur procure un sentiment de bien-être. Les valeurs d'hier semblent rétrospectivement meilleures qu'elles ne l'étaient réellement. Bon ou mauvais, l'art contemporain a toujours constitué une menace pour le statut quo. Y a-t-il lieu de s'étonner de ce que Wyeth ait été l'artiste préféré de Richard Nixon et de ce que, malgré la véritable horreur éprouvée par plusieurs autres artistes pour la politique du président des Etats-Unis, Wyeth ait continué de tenir son rôle de peintre de cour pour l'Administration Nixon. Je dis ceci, non pas pour jeter d'une façon ou d'une autre une ombre sur l'œuvre de Wyeth, mais pour dire que je le crois quelque peu naïf en politique, ce qui n'est sûrement pas le cas de Colville; et ceux qui assimilent tout réalisme, hors le réalisme photographique, à la droite sont tout simplement dans l'erreur. Je ne veux pas, non plus, donner l'impression que Colville est un radical mais dire simplement qu'il est perspicace en politique et qu'on trouve dans sa peinture plus de choses qu'il n'y paraît à première vue.

En 1974, Colville compléta la commande d'une série de douze petites peintures, une pour chaque mois de l'année, qui devaient servir de modèles pour le calendrier d'un manu-

16 17



16. *Sleeper*, 1975.
Sérigraphie; 43 cm x 53.

17. Alex COLVILLE.

18. *The River Thames*, 1974.
Acrylique sur toile; 76 cm x 76.



18

facturier européen. Le calendrier ne fut pas publié; le marchand de l'artiste, Harry Fischer, soutenant que sa publication nuirait à la réputation de Colville parce qu'il estimait que quelques-uns des autres artistes qui avaient auparavant reçu de la même société semblable commande n'atteignaient pas son envergure; il avait raison mais, quand la décision fut prise, Colville avait déjà terminé les peintures. Pour cet ensemble, il s'est inspiré des livres d'heures de la fin de l'époque gothique, tels ceux des frères Limbourg, mais, naturellement, il y a ajouté la marque de sa province. Ces peintures sont minuscules, 20 centimètres sur 22, afin de s'adapter au format de 22 sur 26 qu'auraient eu les pages du calendrier s'il avait paru. Comme tout ce que fait Colville, ces petites peintures reflètent son désir de perfection. Elles ont été peintes à l'acrylique sur un gros papier de chiffons, montées sur un carton sans acide et, finalement, encadrées sous plexiglas par l'artiste. On jugera de l'étendue du soin qu'il apporta à ce travail sur son insistance à lettrer lui-même le nom des mois du calendrier.

Je comprends mieux les sujets choisis par Colville pour chaque mois depuis que je vis dans la même région que lui. Cela ne signifie pas qu'elles manquent d'attrait universel mais les courses sur les routes des provinces de l'Atlantique ramènent très vivement à l'esprit ces images, tout comme la plus grande partie de l'art de Colville: un corbeau survolant une route ainsi qu'un avion qui va se poser, dans le tableau de Décembre, ou, dans celui de No-

vembre, une voiture de la Gendarmerie Royale postée le long de l'autoroute transcanadienne dans l'espoir de prendre un chauffeur en défaut. Chaque fois que je parcours les routes locales, ce qui m'arrive souvent, je vois ces sortes de spectacles et, comme Colville, je suis porté à les reproduire — seulement, il le fait mieux que moi. D'autres sujets de cette série traduisent le caractère rural de la contrée; les riches terres cultivées qui entourent Wolfville ou les terrains plats et marécageux qui bordent une bonne partie de la baie de Fundy. En fait, il nous montre le pays où nous vivons.

Il est une face de l'art de Colville sur laquelle on ne s'est pas assez étendu, je crois. Ce sont ses gravures au pochoir — ou ses sérigraphies pour employer un langage plus recherché. C'est peut-être la nature même de ce procédé qui rebute ses champions habituels. Ce qui m'étonne au sujet des gravures de Colville, ce n'est pas qu'il utilise cette technique mais qu'il imprime lui-même, dans son atelier de Wolfville, chacun des exemplaires du tirage. On pourrait penser que le genre très poussé des dessins et des peintures qui caractérise cet artiste l'empêcherait d'employer la sérigraphie en faveur d'un procédé par intaille, mais c'est la simplicité elle-même de la technique qui l'attire. Quand il prit connaissance de ce procédé, au début des années cinquante, Mount Allison, où il enseignait, n'offrait pas de cours de gravure. Colville, un ancien élève de cette école, ignorait complètement les méthodes plus traditionnelles de gravure. Il lui sembla que la

sérigraphie offrait une solution facile au problème de la publication en série de ses œuvres. Ce qui est assez surprenant, il aime l'aspect *industriel* de cette technique qui s'éloigne du côté *artiste* des procédés plus orthodoxes de gravure, qui valent par la qualité du trait, et ainsi de suite. Il pensa aussi que la sérigraphie constitue un procédé qui pourrait être enseigné aux élèves de l'école sans entraîner l'importante mise de fonds que nécessite un atelier de gravure. Tout cela est très bien, mais il semble que personne n'ait dit à Colville que sa *sorte* d'art s'accommoderait mal de la sérigraphie. Aussi se mit-il, sans l'aide de qui que ce soit, à adapter le procédé à ses besoins, et il y réussit. Pour *Sleeper* (1975), sa dernière gravure, il reprit de nouveau sa méthode des dessins détaillés, tailla lui-même à la main tous ses pochoirs — en l'occurrence, sept, le nombre de couleurs que comporte cette gravure et le chiffre maximum habituel pour chacune de ses sérigraphies. Sur le meilleur papier qu'il put trouver, il en imprima soixante-dix, le nombre d'exemplaires qu'il tire toujours. S'il est une chose dont l'acheteur d'une œuvre de Colville peut être sûr, c'est du soin avec lequel cet artiste s'assure que la pièce est absolument, et je dis bien absolument, aussi permanente que possible. Il s'informe auprès des conservateurs et autres experts afin d'être bien sûr qu'il utilise les fournitures les meilleures et les plus durables qu'il soit possible de se procurer. Colville monte et encadre beaucoup de ses œuvres; tout simplement, parce qu'il croit qu'un artiste doit être responsable de son travail du commencement à la fin.

Colville est un perfectionniste dans un monde où ce mot est devenu une injure. N'est-il pas intéressant de constater que la signification des mots ou mieux, peut-être, le sens que nous leur prêtons change au cours des ans? J'ai mentionné le mot perfectionniste; un autre bon exemple est dilettante. A une certaine époque, il signifiait un amateur éclairé, un ami de l'art; il a maintenant le sens d'amateur *superficiel*. Il se pourrait que ce soit la nature de notre société prétendument démocratique, qui accepte une obtuse médiocrité comme norme de presque tout, y compris l'art, qui fasse de Colville un étranger dans son propre pays. Il n'est donc pas surprenant que certains trouvent que Colville est un snob; ils n'ont pas compris que sa manière de vivre, son apparence extérieure et, plus que tout, sa manière de réaliser son œuvre ont leur source dans sa recherche de la perfection. J'ai trouvé bien agréable de faire la connaissance d'un artiste qui est parvenu au succès et qui, pourtant, joue le jeu suivant les règles qu'il a lui-même établies. En un mot, Alex Colville est un gentleman.

1. Paul Duval, *High Realism in Canada*. Toronto, Clarke, Irwin & Co., Ltd., 1974, p. 62.
2. Alex Colville, *Some Thought about My Painting*. (Lettre du 29 novembre 1973, non encore publiée en anglais mais utilisée dans le catalogue en italien d'une exposition à laquelle Colville a participé.)
- 3, 4 et 5. *Ibid.*

(Traduction de Geneviève BAZIN)

English Original Text, p. 86



M. Hammock, directeur de la Faculté des Arts de l'Université Mount Allison, vient d'être élu président de la Section Canadienne de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA).

GREEN LIGHT FOR CULTURE

By Andrée PARADIS

The Minister of Cultural Affairs, Mr. Jean-Paul L'Allier, is a man of thought and action. While he places his new policies in the line of continuity, it seems to us that instead of simply taking over, he shows a desire to assume risks, and that, in spite of his very real concern for our heritage, it appears from the work document recently put forward, *Pour l'évolution de la politique culturelle*, that he has a clear propensity for life rather than for survival.

The concrete solutions proposed in the document influence the authenticity of the new measures which will henceforth promote cultural development. The wish expressed is that culture should become the concern of everyone; it is an appeal for co-operation and for reflection on the objectives of the relationship between State and Culture. This collective examination does not guarantee magic formulas, nor will it resolve all the existing contradictions; but it is a positive gesture toward concrete solutions. That is why it is so well received.

It is not easy to define the kind of culture that ought to take priority. The White Paper and different other texts which preceded the Green Paper offer much-varied definitions, according to whether they are formed by sociologists, humanists or creators. The ideal, doubtless, would be to reconcile them, to allow each to expand. But while awaiting the appearance of serious criticism, the verdict of the Tribunal de la Culture, for example, one can always share the position of the anthropologists and define culture as the ensemble of solutions found by man and by the group to the problems presented by their natural and social environment.

This active attitude in no way denies the growth of knowledge as suggested by traditional definitions; much to the contrary, it assumes it as support of every effective action. But this goes further. The more culture-cooperation enters into the national or world process of development, the more it is led to insist on the importance of cultural factors in a nation's life. The late René Maheu, former director of UNESCO, saw two explanations for this state of things. "Because culture summarizes the fundamental of the motivations of individuals and peoples and because culture is identical with the consciousness of the national personality. Development is not understood without the first — motivations — and outside the second — the national community. Cultural development thus appears, more and more, not as a superfluous prolongation — luxury being added to necessity — of development, as it were, but as an essential dimension, a decisive step in the complex of progress that constitutes it. It is on this single condition that one might thrust aside the dangerous question: development to do what? which is the same as the other, no less urgent: development for whom? — or rather, one might answer them. And, at the same time, one would also have answered the question: development by whom? No, development is not the business of technocrats. Technique: the science of means; policy: the art of the options of activity; culture: intuitive or

reflective awareness of the values by which conclusions are defined and become indissolubly united. And this is the reason for which development, a total human enterprise, is the business of everyone"¹.

From the Green Paper we shall select some proposals that concern the plastic arts in particular. To begin with, it must be noted that matters of teaching and education remain of prime importance. It is certain that administrative reforms in the instruction in the fine arts have not yet improved education itself. Several good reasons explain this seeming failure, doubtless, but it is more and more desirable that consultations should take place as soon as possible between the Ministry of Education and the Ministry of Cultural Affairs on this subject.

By way of example, as long as instruction in craft techniques has not established a connection with instruction in design, our crafts production will remain of a folkloric character without real concern for innovation, and limited in its distribution. On the contrary, craftsmen, as in Scandinavian countries, could supply the everyday environment with something else but copies of the past, advancing instead of re-producing.

We concur completely with the proposal of entrusting to the Conseil de la Culture the task of developing policies of aid to creators and creation. It is difficult to express better than Jacques Rigaud did what must be accomplished by creation. "It is not enough to make the works of the past more accessible, however necessary may be their rôle of reference and education, nor to perfect and apply techniques of animation and distribution. There is no authority in the domain of culture that does not finally depend on creation. The vitality of a culture is not judged only on the power of the roots and the trunk, but especially on the strength of the youngest branches. A living culture is a culture that creates"².

As for the art bank, this is an indispensable initiative which will at the same time promote creation and distribution. By further opening distribution sectors and remembering that the selection of works must be made with constant thought of their destination, they will avoid the hidden obstacles of the Ottawa Art Bank, which established a contemporary art collection worthy of a museum, a good number of the works acquired definitely not being of possible use in offices, which involved the Bank in a function other than the one foreseen and which ought to be reserved for museums.

As for the Plastic Arts Salon, although it is very useful as a tool for revision, there would perhaps be reason to give priority for a few years to an arts fair project, such as that at Basle or the more recent one, the Bologna Fair, which assembles the participation of galleries, publishers and distributors, while assuring conferences allied to the promotion of the work of art. An excellent stimulus to the art market, the fair ought to have an international scope. We shall never emphasize enough the importance of contacts and exchanges in the world of the art market, which must *expand* more and more, especially here; there is a need for oxygen, not to survive but to begin to live.

It is also high time to set up measures of financial stimulation to promote the acquisition of works of art and the preservation of our heritage. The Green Paper makes us understand that with the Conseil de la Culture we are approaching the moment of practical, realistic solutions. The whole future development will depend on the measures taken to invite a

greater participation by citizens in cultural development and in its economic aspects.

Concerning museums, an important liaison could be established with university research services. The museum is chiefly a place of conservation, but it also admits of responsibilities in research and instruction. To educate musicologists (the scarcity of these is deeply felt), historians, critics, art restorers, whom we shall need in the future, it is necessary that close links exist between the university and the museum.

It is important to strongly support the Ministry of Cultural Affairs' priorities during the coming years: distribution and accessibility to culture. The means of functioning would be particularly important. It is necessary first to convince the greatest number of persons concerning their entry into the cultural process and its meaning. On the other hand, if it is certain that regional or private museums must cover the territory, it must not be forgotten that big collections must be increased and made accessible to all, and that they can be accessible only in large centres where activities are grouped. What is necessary above all is to bring large centres close to all citizens — and this by methods doubtless expensive but essential. We must thoroughly examine several solutions and send to the mountain when the mountain cannot come to us. There will remain a number of opening moves and measures favourable to creation which will possibly be set up in the various areas.

In conclusion, it is obvious that we must more closely resume the study of each of the sectors mentioned above. For the moment, we retain two essential matters. The first is that the Green Paper applies to the defence of professional integrity and the autonomy of cultural groups; the second, that it appeals for an extension of services and a realistic increase in cultural budgets, without which the contemplated reforms are only talk. By these measures it attracts attention to the fundamental problem, that of the rôle of the State, which must intervene in the conservation, the creation, and the distribution of the treasures of the mind, those that weave the soul of a nation and assure its continuity.

1. Extract from a speech delivered at UNESCO at Paris, in 1971.

2. Jacques RIGAUD, *La Culture pour vivre*. Paris, Éditions Gallimard, 1975.

(Translation by Mildred Grand)

ALEX COLVILLE: PERFECTION AND REALITY

By Virgil G. HAMMOCK

Alex Colville is a Canadian artist of international status. In his own country, much of the fame is for the wrong reasons. Like the Group of Seven, Colville has become a cult figure; almost every Canadian knows his name, but relatively few know his work and even many of those who do recognize his painting seldom look beyond its surface. For myself, it was only when I moved to the Maritimes from the Prairies and had a chance not only to talk to Colville, but to feel the effect of the area, that many things in his art came together in my mind. As a younger artist, I did not think very highly of his work. I thought it out of date and, besides, I felt the pressure to keep up with the artistic 'Jones'; but in recent years, the more I look at his paintings, the more I realize that they are

important works of art and important at many levels.

It was only a matter of time after I moved to Sackville, New Brunswick, Colville's home for many years, that I felt that I must contact the artist, if for no other reason than to tell him how much I admired his work. He had taught at Mount Allison in the Department of Art — the department to which I had just been appointed head — from 1946 to 1963, but now lived in Wolfville, Nova Scotia, and worked full time as an artist. Many artists who teach, including myself, convince themselves that they like it; the thought of someone, like Colville, who beat the system, is enough to make anyone more than a bit 'green-eyed'. I had heard from some people that Colville was a difficult person to talk to, he was stand-offish, he was more of a recluse than Howard Hughes; fortunately, nothing could have been further from the truth. Not only was he very happy to see me, seldom have I met anyone with whom I felt at home so quickly.

The first thing that struck me about Colville was how much he was like his paintings. To be honest about it, it was a friend of mine who pointed out this fact and it is not really surprising when you realize that nearly all of the men who appear in Colville paintings are self-portraits; indeed, the very strength in Alex's work is its relationship to his life. Visiting his home was like stepping into one of his paintings. His dog Shasta, the subject in many paintings, greeted me; Rhoda, his wife and the woman in much of the art, was there as well. The visits I made to Alex's home were like exercises in seeing as he does; everywhere I turned I saw his paintings, not in their form as art, but in their actuality.

Colville lives the life of the country gentleman in a marvelous large grey stucco house in Wolfville that has been in his wife's family since it was built. It is quite near the campus of Acadia University, a small school not unlike Mount Allison University. It seems, either intentionally or unintentionally, that he cannot escape from the confines of the small Canadian university town, be it Sackville or Wolfville. In his manner, Colville gives one the impression that he is the most worldly of men. The bookcases that line the walls in the sitting room of his home are filled with titles on a broad spectrum of subjects. Strangely, there were very few on the subject of contemporary art; that is not to say that he is unaware of what is going on in the art world — only not very interested. All of the Colville home reflects a kind of quiet elegance that belies the artist's humble beginnings.

Colville and his wife have spent all, or nearly all, of their lives in this part of Canada. Alex was born in Ontario in 1920, but moved at the age of nine with his family to Amherst, Nova Scotia, a town near the New Brunswick border, within ten miles of Sackville. The Maritimes, like British Columbia, is apart from the rest of Canada, remote not only physically, but in feeling as well. This feeling was important to the development of Colville's art. I remember that it amused him to tell me that the first time he really visited "Upper Canada", as the rest of the country is called in these parts, was in 1956, long after he had returned from duty as a war artist during World War Two, and had started to teach at Mount Allison. Colville had studied at Mount Allison from 1938 to 1942 with Stanley Royle, an English painter with Post-Impressionist leanings, to whom he admits a considerable debt. It was from this European, or rather English, trained artist that the young Colville first learned about art. He was not brought up, or

taught, in the tradition of the *Group of Seven* that was to prove to be so important for other Canadian artists of his generation. It was not until long after he had matured as an artist that he became even remotely aware of "Canadian" art. The examples pointed out to him by Royle, who had little feeling for Canadian art, were European, as was the collection, at that time, of the Owens Art Gallery which served as well during this period as home for the Mount Allison art school. The fact that the Owen's collection was second rate didn't change its importance for the young artist. He had learned what paintings look like and he had not been sucked into the myth of the great Canadian landscape.

In Europe as a war artist in 1944 and 45, he was able to observe not only the horrors of war, but also the works of the great masters for the first time. Both of these things made an impression that has lasted to this day. Paul Duval has written of this period in Colville's life: "The harrowing scenes of desolation left a deep impact upon his approach to subject matter. He has often spoken of the presence of death in life and the importance of time in his pictures — ideas which were born, to a great extent, of his war experiences and observations."¹ Of the before-mentioned great masters, Colville, himself, has written: "... I feel detached from the current art milieu, but close to some of the art of the past. My indebtedness to certain of the great works of the past is so apparent that I need not name them."²

Colville has never been part of the art main stream nor has he ever felt the need to be. His art has always been what is termed realistic — that is to say, one can tell what something in the painting is supposed to be; that, more than anything else, has made his art popular. Colville freely admits this quality in his work. He has said: "Perhaps the most remarkable feature of my paintings is that they are, to an extent unusual in art of this century, 'popular'; they do not belong exclusively to the art world. It may be argued that they do not belong to the art world at all."³ It is interesting to note, however, that while Colville has remained true to realism, taste in *high* art of to-day has grown to include realism. Magazines and critics that until recently would not have been caught dead discussing realistic art, now fall all over themselves in rapture over the 'new' realism or 'photo' realism. One thing Colville is not, for sure, is 'new', and he most certainly is not a 'photo' realist either. His paintings are worked up from meticulous studies done on site. Most of the time, the paintings are the combination of several elements put together like some kind of artistic jig-saw puzzle. He may carry around an idea for a picture for years before it clicks. Once it does — the painting proceeds with a single-minded determination.

Colville works on one project at a time, be it a painting or a serigraph, in a studio that occupies the top floor of his three-storied home. It is unlike most studios that I have been in. I was, at once, reminded of old photographs that I have seen of Mondrian's studio. Like the Dutch artist's studio, it is white, spotless and everything has its place. The painting area is limited to one corner of the studio, lit by a recently added skylight, although he has no aversion, as do many of his realist colleagues, to artificial light. The centre of the room is reserved for silk-screen printing and on the other side there is a small desk that Alex uses to answer his correspondence. He generally works in his studio in the mornings for three or four hours each day, starting at eight-thirty or nine. His afternoons are filled with reading,

puttering in the garden, walking with his wife and dog on the dykes surrounding Wolfville, or washing his Mercedes Benz, a car he is very proud of and keeps as spotless as his studio. It was in Colville's studio that I looked at some of the studies for his most recent paintings.

It is the placement of things in Colville's work, in other words, composition, that intrigues me most. Colville's composition is, of course, the result of careful planning on his part. The order in the work is based on the artist's fascination with mathematics. You can see this best in his pencil studies for his finished works, where their gridlike structure is revealed most clearly. In the studio I looked over, with Colville, several drawings for the painting *Harbour* (1975). The painting is the result of a visit he paid to Halifax in the summer of 1975. While there, he was taken by the image of a red tanker at anchor in the harbour; he wanted to use it, but it needed something more. A human presence — something. I looked at a whole sketchbook of preparation drawings for this painting. They ranged from rough sketches of ships drawn on site at Halifax harbour to very detailed studies of the artist's Land Rover. He told me, if nothing else, *Harbour* provided him with a good excuse to paint the Rover: "Something that I have been wanting to do since I bought the car." So much for heavy symbolism in this painting. The sketches also revealed the mathematical basis for this painting. The painting is composed in the classic Golden Section rectangle, every item placed to play off this composition. There is, in my mind, an enigmatic quality in this work as there is in most Colvilles. The figure (Colville) is looking out of the picture, while the dog (Shasta, again) is watching the passing ship. It is hard to say exactly who, or what, the subject is — man, dog or ship; it really doesn't matter. What does matter is the very careful composition. A fifteenth century Flemish master — and, by the way, Colville is very fond of Flemish painting — could not have done better.

Certainly one of the first things that I noticed about Alex's art was the human, and sometimes animal, presence in nearly all of his pictures. When I questioned him about this, he said that it was funny that I should ask about this now, because he had just recently received a letter on the subject from Chris Pratt, a one-time student of his at Mount Allison and now a well-known Maritime realist painter in his own right living in Newfoundland. Chris told him how he had gradually removed all life from his own painting (what he meant, of course, is all living things) because he thought that the viewer should provide the human presence in the painting. After thinking about this, Colville replied in a letter to Pratt, that he saw the figures, human and animal, in his own art as a kind of bridge into the piece. They form a middle ground. It is not important most of the time who these people are — indeed, generally it is his wife or himself — but more what they are, or are not, doing in the picture. I say this because many times in Colville pictures we are presented with a back view of a person or someone whose face, as in *Woman and Terrier* (1963), is completely covered (in this case, the model was Rhoda, his wife). He and those around him appear in his paintings because it is important to Alex that his work be based on experience. It is this honest desire to paint familiar things that, at once, makes his art believable and, at the same time, universal. He has told me, and I believe that it is true, that much of to-day's art is based on art and that his pictures are based on life. I don't think

that he was putting a hierarchical value on either type of art, only pointing out how he thought his art was. Nor do I want to give the idea, when I said that it was not important *who* is in his pictures, that Colville wasn't aware of the autobiographical nature of his art — he is — but the pictures are really for him a form of metaphor for a larger philosophy.

Alex laughed, when I brought up the inevitable question about the difference between the American realist artist, Andrew Wyeth, and himself. "In the first place," he said, "my father was an immigrant steelworker and not a famous illustrator like Wyeth's, and I grew up in Amherst, Nova Scotia." But to get to the more serious differences, Colville's art developed unaware of Wyeth's and Alex agreed with me when I said that his work lacked the sentimentality of the American artist's painting. I don't think that it takes a genius to see the difference in a painting like Wyeth's *Christina's World* (1948) and Colville's *Pacific* (1967). The latter has an emotional charge, a latent sinister, that is just not present in the Wyeth. I would maintain, as well, that because of Colville's training with Royle at Mount Allison and Wyeth's essential lack of a formal art school education, Colville is technically the better artist. Mind you, Colville's education at Mount Allison was entirely provincial; it was neither in the North American or the European traditions of the late 1930's and early 40's. The European influences I mentioned earlier were hardly avant-garde, but the training was, at least, technically competent. Had it not been for his education at the art school Colville could very well have turned out to be a 'primitive' artist. Like Colville, the subject matter of primitive artists tends to be based on their experiences, real or imagined, and not on other examples of high art. This is not to say that the subject matter of most primitives is as complex as that of Colville. The experiences of Colville's adult years in Europe and elsewhere help mold him into a complex, well read, urban personality. But I want to clearly make the point that Colville's education at Mount Allison was of paramount importance in his development as an artist. The last point that should be made about the difference between Wyeth and Colville is that, in my mind, the Canadian's work is more universal than that of Wyeth's, whose work seems to me to be particularly American. I do not intend to give the impression that this is a fault in Wyeth's work, only one aspect of it, and nationalism, despite some contrary opinions, is not a large issue in Colville's art. However, because it is not a large issue, Colville's painting is in some ways more Canadian than that of the most fervent nationalist artist; that is because he is true to his environment, which by chance is Canadian, and not to some simple-minded chauvinistic dogma. I have said things like this many times before, in other articles on other artists, but it bears repeating. Canadian art, of whatever kind, will only become of international class, like Colville's, when we learn to be ourselves and proud of it.

If there is any contemporary ideology that has played a rôle in the development of Alex's art, it is Surrealism with its largely literary base. Colville, unlike many other Canadian artists who, either consciously or unconsciously, deal in this milieu, is very aware of the classic literature of Surrealism. As far as the painting of Surrealism goes, he is much closer to the Belgian than the French school. He is more like Delvaux or Magritte than Dali or Cocteau. It all makes some sense, if you think about the relationship between Belgium and France

during the golden age of Surrealism (pre-World War Two) and the relationship between this country and the United States in the visual arts during the postwar years. Both Delvaux and Magritte were highly individual artists working in what was thought at the time to be a kind of cultural backwater (as everywhere outside of Paris was then regarded). It doesn't take too much of an imagination to draw a parallel to this thinking with Canada and the United States to-day. Colville carries it one step further than either of the Belgians, both of whom lived most of their lives in Brussels, the artistic capital of their country, by living in a self-imposed exile away from the centres of Montreal and Toronto. He says: "I live by choice in an out-of-the-way town; when I visit a city I talk with its people, I go to museums, I occasionally go to films, but not to contemporary art exhibitions."⁴ But it is not so much where Colville lives or does not live that draws him close to Delvaux and Magritte, it is his closeness to their spirit in his painting. Both Belgians were influenced by De Chirico's *Pittura Metafisica*. It shows in the quietness of their painting. This same quietness is again reflected in Colville's art. I stated some time earlier that there was almost always some sort of 'live' presence in Colville's paintings, but these things, even the animals, seem somewhat detached from their surroundings. To me, it is as if they would be the presence in a De Chirico painting — if there was one.

It is interesting that in Colville's own writings on his art, he claims he painted only "... persons, animals, situations which I consider wholly good . . .", but he clarifies this by adding, "Perhaps by good I mean not banal, that is: interesting, absorbing, worthy of attention."⁵ I don't want to read too much into his painting, but I know that there is more than passing interest in an artist like Delvaux; we have talked together at length about him, and it is the very nature of the Belgian's work that excites Alex: those strange nudes walking on quiet streets, ignored by what appear to be bored, or pre-occupied businessmen, or in other pictures these same businessmen committing crimes most foul on these same luckless, and clothesless, women. I would have a hard time believing that Delvaux was painting anything even remotely resembling 'good', but I feel that there is an undercurrent in Colville's painting that suggest a loaded situation that could, for all its silence, explode. He uses what I would call, for lack of a better term, an 'Existential' space. I am moved by many of Colville's works in the same fashion as I am by the paintings of Giacometti. It is purely the feeling that I am talking about and not any physical resemblance in the painting of the two artists. Giacometti painted, as Colville does, only those things immediately around him: friends, family, self. He was an individual in style, as is Colville. In the work of both I feel most strongly the space that surrounds their subjects — a kind of loneliness in a mysterious space. It is interesting that I should feel this way, as Giacometti's figures are nearly always enclosed within the tight space of a room, while those of Colville are nearly always out-of-doors. I have pointed out these qualities in Alex's work because I believe they are the things that separate his work from that of the majority of realist painters in this country — indeed, in the world — with whom he is generally grouped.

Dog and Bridge (1976) was one of Colville's latest paintings at the time of our conversation, and was fresh in his mind. At thirty-four inches square, it is, by the artist's standards, a large painting. Like all of his painting since 1963, it

is painted with acrylics, using a very limited palette, but using them in the same painstaking way as he painted with egg tempera. Alex told me the story of how he sought out the advice of Ralph Mayer, author of the artist's bible *The Artist's Handbook*, on the permanence of acrylics before he would change from the time-honoured tempera methods. Colville was in New York, phoned Mayer, and offered him a fee if he would talk to him for a few hours on the new medium. Mayer refused the fee, but was happy to give the artist some of his time and the two became friends. This episode is typical of the care that Colville takes in all aspects of his art. But back to *Dog and Bridge*. The original plan for the painting was to have a blind man and a dog crossing the bridge; in the drawing stages, however — and there are many in the average Colville painting — the man proved to be unnecessary. The image with the man was, in Colville's mind, too 'corny'. He had used a similar theme in a small 1968 drawing *Seeing-eye Dog, Man and Bridge*; there, however, the blind man and the dog were just walking with the bridge as background. In no way did it imply the danger that the new image would have, with the figures walking down the centre of a railway bridge. Alex told me that he wished that he could get away with images like that, but he lacked the nerve; one remembers, however, his famous *Horse and Train* (1954). I think, in reality, this is a pruning of the obvious that is a feature of so many of Colville's paintings and the very quality that his imitators seem most often to miss.

The actual double-span bridge in the picture is just a few miles from Wolfville and is rather unusual because of the curve in the centre of the two spans. Colville made many studies of the bridge on site including detailed measurements that he took with a tape measure he always carries for just such purposes. He has made many adjustments to the bridge in the painting that give the illusion of making the bridge appear more 'real' than it is. This is one of the reasons that he does not use photographs, but prefers to make drawings so adjustments such as this can be made. If one attempted to photograph this bridge from the same angle from which it was painted, one would be faced with any number of difficulties from distortion caused by a camera lens. According to Colville it is: "What you don't see in a photograph that inevitably you need."

It is the angle, or to be more precise the eye level, that takes this, and many other Colville pictures, out of the realm of the ordinary. The eye level in this painting is the same as the dog in the picture. This choice makes the painting all the more dramatic and it is this sense of drama that gives his paintings a quality that generally is sorely missing in the works of other Canadian realist painters like Tom Forrestall or Ken Danby. These two, in particular, share with Andrew Wyeth a sense of nostalgia or, rather, a simple longing for the past — a past, that to my mind, never really existed — that makes their work popular with a great number of people who don't like, or look at, much contemporary art. They do so because this kind of comfortable realism gives them a sense of well-being. Yesterday's values always seem better in retrospect than they actually were. Contemporary art, both good and bad, has always been a threat to the status quo. Is it any wonder that Wyeth was Richard Nixon's favourite artist and while many other artists were genuinely horrified at the American president's policies, Wyeth continued on in his rôle as court painter to the Nixon administra-

tion. I say all this not to cast a shadow on Wyeth's work, one way or the other, only that I think him somewhat politically naive; Alex is certainly *not* that, but those who equate all realism, photo realism aside, with the political right are simply wrong. I don't want to give the idea, either, that Colville is a radical, only that he is politically astute and that there is much more to his painting than meets the eye.

In 1974 Colville completed a commission for a series of twelve small paintings, one for each month of the year, that were to be the basis of a calendar for an European manufacturer. The calendar was never to be; his dealer, Harry Fischer, maintained that its publication would hurt Colville's reputation because he thought that some other artists who had been commissioned by the same company to do previous calendars were not of the same calibre as Alex; he was right, but this was not until Colville had completed the paintings. Alex was influenced by the late Gothic books of hours like those of the Limbourg brothers, but, of course, he put his own Maritime imprint in the work. These paintings are very small, 20 cm by 22 cm on a format of 22 cm by 26 cm. This is the same size as the calendar pages on which they were to appear had they been published. Like everything else that Alex does, these little paintings mirror his perfection. They were painted with acrylics on heavy rag paper, then mounted on acid free board, and finally framed by the artist under plexiglass. The kind of care that he showed was evident in that he insisted that he be allowed to letter the months for each page of the calendar.

The images that he chose for each month mean more to me now that I live in the same area as Colville. That is not to say that they are lacking in universal appeal, but my travelling the roads in the Maritimes brings these images, as does most of Alex's art, vividly to mind: a raven flying down a road, like a landing aircraft in the December picture, or the RCMP car waiting beside the Trans-Canada Highway, hoping to catch an erring motorist, in the November picture. Every time I get on the road around here, which is often, I see these kinds of things and I am moved, unlike Colville, to portray them — only he does it much better than I. Other images in the series picture the rural nature of this area; the lush farm lands that surround Wolfville or the flat marshland that surrounds much of the Bay of Fundy. He has shown, in fact, this land in which we live.

There is one area of Alex's that I don't believe enough has been written about. This is his silk-screen prints — or serigraphs, in their more classy guise. Perhaps it is the very nature of this process that puts off his usual champions. What amazes me about Colville's prints is that he does each and every one of the edition in his Wolfville studio, and much less, that he should use the process at all. One would assume that the type of detailed drawings and paintings which are the artist's trademark would rule out serigraphy in favour of an intaglio process, but it is the very simplicity of the silk-screen process that appeals to him. At the time he learned of it, in the early Fifties, there were no printmaking courses offered at Mount Allison where he was teaching. Colville, being a product of the same school, had no training in the more traditional print-making methods. It seemed to him that serigraphy offered a simple solution to the problem of making an edition of an image of his. He likes, strangely enough, the industrial base of the process, away from all the 'artfulness' of the more traditional methods of intaglio with their

qualities of line and so on. He also thought that silk-screen was a process that could be taught to the students at the school without the heavy investment of putting in a printmaking department. All of this is to the good, but nobody seemed to have told Colville that this 'kind' of art was not really suitable for silk-screen. So he set out, single-handed, to adapt the process to his needs, and adapt he has. In *Sleeper* (1975), his newest print, working, once again, from detailed drawings, he hand-cut all of his screens — in this case seven, the number of colours for the print and about the usual maximum for one of his serigraphs. He then printed an edition of seventy, the number he always prints, on the finest quality paper he could obtain. If there is any one thing that a buyer of a Colville work can be assured of, it is the care which the artist took to make certain that the piece is absolutely, and I do mean absolutely, as permanent as it can be made. He checks with conservators and other experts to feel confident that he is using the best and most permanent materials he can buy. Colville mats and frames much of his work; it is just that he feels that an artist should be responsible for his work from start to finish.

Colville is a perfectionist in a world where this has become a dirty word. Isn't it interesting how the meaning of words, or better, perhaps, how we feel about them, has changed with the passage of time. I have mentioned perfectionist; another good example is dilettante. At one time it meant a dedicated amateur, a lover of the art; it now means a *superficial* amateur. Perhaps it is the nature of our so-called democratic society which accepts a dulling mediocrity as the norm in almost all things, including art, that makes Alex a stranger in his own land. It is not surprising that some people have found Colville to be a snob because they have not understood his need to seek perfection in the way that he lives, looks and most of all, the way that he does his art. It was refreshing to me to meet an artist who is successful, yet plays the game by his own rules. In short, Alex Colville is a gentleman.

1. Paul Duval, *High Realism in Canada*. Toronto, Clarke, Irwin & Co., Ltd., 1974, p. 62.
2. Alex Colville, *Some Thought about My Painting* (Letter of Nov. 29, 1973, previously unpublished in English but used in an Italian catalogue for an exhibition in which Colville took part).
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*

DENIS JUNEAU AND THE ACTIVITY OF FORMS

By Hélène LAMARCHE-OUELLET

New music, new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for if something was being said the sound would be given the shape of words. Just an attention to the activity of sound.
(John CAGE, Silence¹.)

What John Cage says of his own music could best define all of Denis Juneau's pictorial work. Only read instead: "New painting, new art of viewing. Not what the forms convey, because if something were being conveyed they would become images. Just attention to the activity of the forms". And, because he himself is all attention, Juneau seeks a similar attitude from the viewer. He invites him to stop, to look for

a moment at these coloured forms that play before his eyes. And, better still, he has sometimes broadened the invitation: Do you want to play with me? by putting at the disposal of this viewer immense planes of colour emerging right out of the most secret depths of childhood. Play, attention, participation, but also dogged work and research are more exact to try to understand the painter and sculptor than all the labels sometimes attached to an artist. These are convenient things to use as point of reference but they ought never to hinder the careful analysis of the work or be substituted for it.

To evaluate what have been the some twenty-five years Denis Juneau has devoted to artistic production is not easy; the work is vast and diversified, but we perceive in it neither eclipse nor deviation. The development is as constant as the initial choice was final, Juneau not being a man to question himself or to look backward, actions which are often only the unhealthy pleasures of those who prefer the comfort of sterile uncertainty to the effort of production.

For Denis Juneau, artistic expression by means of methodically exploited materials is always subject to the double control of intelligence and hand. There is an endless dialectic between the creator who thinks and conceives and the craftsman who executes, conscious that the demands of a coherent artistic language depend upon respect for the materials and upon the patient mastery of their properties. Thus, from the time of his leaving the Montreal School of Fine Arts in 1950, Juneau worked at Georges Delrue's as apprentice goldsmith, then as draughtsman at Gilles Beau-grand's, perfecting by constant work the means of expression found in his painted and sculptured works. Those who retain the cliché-image of the word *artist* as that of a frenzied person living always in hope of the click that will hurl him toward his canvas in a delirium of inspiration would do well to follow Juneau in the studio at Saint-Basile-le-Grand, where he usually spends his afternoons, and to realize to what point creative activity blossoms easily in a well organized atmosphere.

This need to learn, to get to the bottom of things or to meet new ideas, if you wish, is an attitude of Juneau's from which he has never deviated. This is why, in 1954, in order to work out the production of a monumental marble statue ordered by the Verdun School Commission, he agreed to go and work at the *Centro Studi Arte Industria*. He remained in Italy longer than necessary, having discovered the possibilities that this stay offered him, as he would say later, to become involved in the problems raised by the confrontation of art and industrial techniques. This was certainly a question of our century, already present at the Bauhaus, as in the experiments of the American David Smith, for example. And if for a moment we left the field of present references, we could also see in these travels abroad a memory of the tour of France that the journeymen of yesterday had to complete before achieving the rank of master. The analogy is tempting and well expresses the image of those who, when no distinction existed between artist and craftsman, acquired in this way the slow mastery of their art.

Let us note also that, following the years spent in Europe, Juneau was able to exhibit abroad for the first time at the Vienna International Exhibition in 1956 and at Cantu in Italy in 1957.

During this period, in Montreal the artistic milieu was in full swing. Under the influence of Borduas, but calling upon a plastician concept