

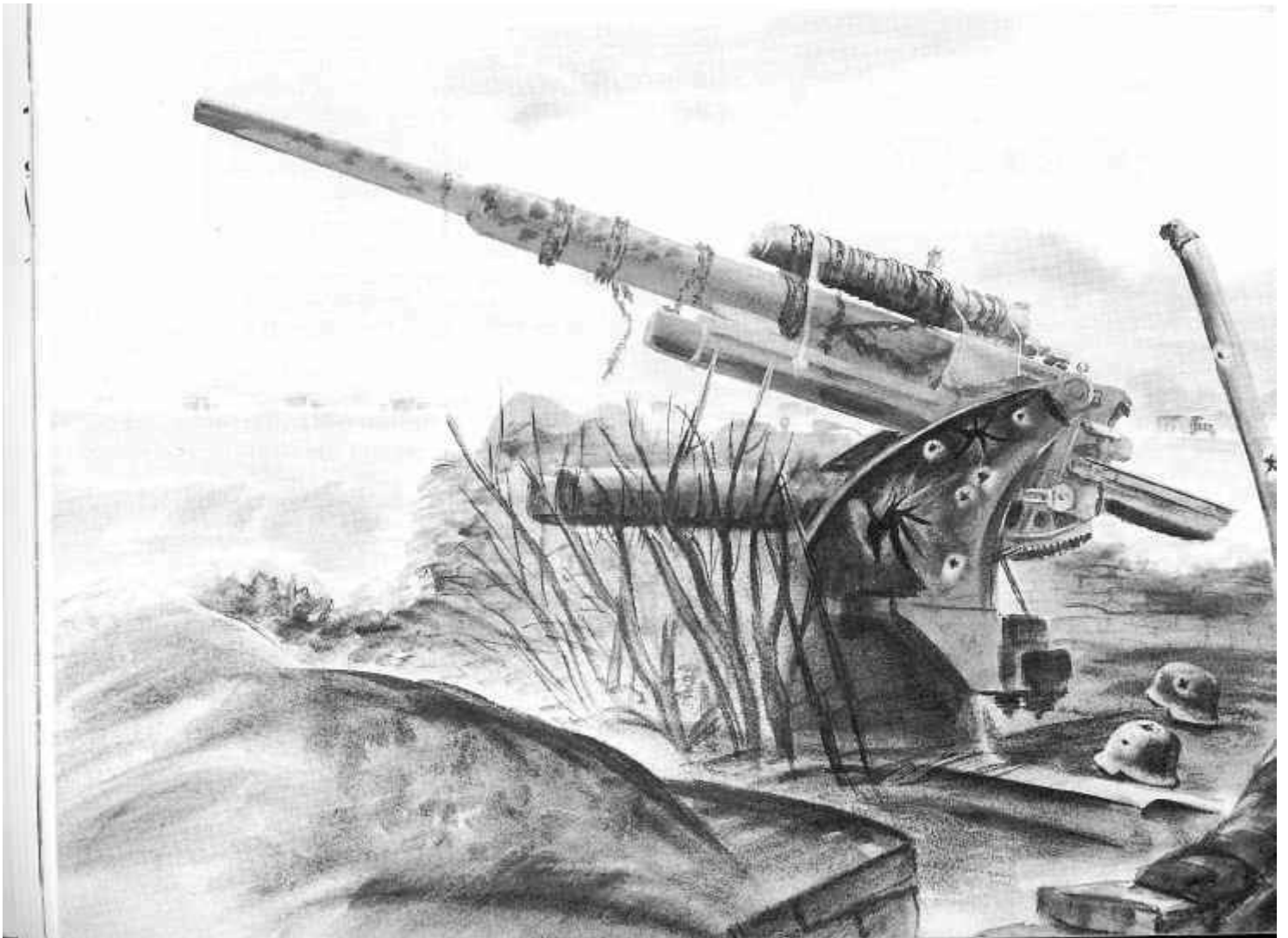
Normandy Summer, 1944

D-Day and after in Canadian Art

L'été normand, 1944

le jour J et après...dans l'art canadien

Laura Brandon



Canada sent twelve official war artists to France, more than one third of the thirty-two that were ultimately commissioned. They served with all three services, and as a result of their labour Canada has a remarkably complete artistic record of the Normandy campaign from the preparation stages through to the drive towards Germany. This collection is housed at the Canadian War Museum and certain paintings from it form part of the permanent displays at the Museum, while others are on loan to museums in Normandy and are used in special exhibitions in Canada. This year twenty-six of the oils will be on display at the Museum in a commemorative show, *Normandy Summer*. Several of the watercolours are also in 50th Anniversary loan exhibits both in Canada and across the Atlantic. The intent of this article is to act as a guide to a cross-section of the artists of the Normandy campaign by focusing on works that will be on view at the Canadian War Museum over the coming year. Reference will also be made to the watercolours that form the bulk of the Museum's artistic record of the events of 1944.

The art of the Normandy campaign exemplifies three issues that influenced the creation of the works that form the Canadian War Records. The first was the requirement of the programme, as expressed in the Canadian War Artists' Committee's "Instructions for War Artists," for the work produced to be accurate "in delineation and presentation of clothing, equipment, weapons, vehicles and craft."¹ The second was the growing interest in modern art within the Canadian artistic community in the decades preceding the outbreak of war. The third was the ideas that were doubtless current in the Canadian artistic community of the time as to what war art should be. Many future war artists would have been familiar with a 1942 editorial by a noted art historian at Acadia University, Walter Abell, who, in the widely read *Maritime Art* (later to become *Canadian Art*), wrote, "It is well to recognize that the more formal and official war art becomes the less significant as art it is likely to be."²

Le Canada a dépêché en France douze artistes officiels aux armées, soit plus du tiers des trente-deux, issus des trois armes, que les Archives de guerre ont mandatés lors du conflit. Leurs oeuvres réunies forment un dossier artistique remarquablement complet de la campagne de Normandie, depuis ses préparatifs jusqu'à la poussée vers l'Allemagne qui l'a suivie. La collection a été confiée au Musée canadien de la guerre; certaines peintures y font partie de l'exposition permanente, d'autres sont prêtées à des musées en Normandie ou sont montrées lors d'expositions spéciales au Canada. Cette année toutefois, vingt-six tableaux seront présentés au Musée à l'occasion de l'exposition commemorative *L'été normand, 1944*. Plusieurs aquarelles sont également prêtées pour des expositions commémoratives du 50^e anniversaire de la bataille de Normandie, au Canada et à l'étranger.

Le présent article vise à faire connaître certains des artistes qui ont dépeint la campagne de Normandie et porte, dans la mesure du possible, sur les oeuvres accrochées cette année au Musée canadien de la guerre. Il traite également des aquarelles qui constituent le gros des archives artistiques du Musée sur les événements de 1944.

Les toiles sur la campagne de Normandie sont représentatives des trois éléments mer, terre et air ayant influencé la création des oeuvres canadiennes qui ont fini par constituer les archives de guerre du pays. Il y a tout d'abord la nécessité, énoncée dans les instructions fournies par le comité des artistes canadiens aux armées, que l'oeuvre soit fidèle «en termes de dessin et de présentation pour ce qui est de la tenue, de l'équipement, des armes, des véhicules, et des embarcations.»¹ Vient ensuite l'intérêt croissant pour l'art moderne constaté au sein de la communauté artistique canadienne au cours des décennies ayant précédé le déclenchement des hostilités. On note enfin les idées qui avaient cours dans ce même milieu sur ce que devait être l'art «guerrier.» Bon nombre parmi ceux qui allaient devenir des artistes de guerre avaient lu Walter Abell, historien d'art bien connu de l'université Acadia, qui, en 1942, écrivait dans «*Maritime*

The work of all the artists of the Normandy campaign was affected by one or more of these concerns. For example, two of these issues, that of accuracy and significance, find expression in one of the better-known depictions of D-Day, Orville Fisher's *D-Day- The Assault* (CWM 12469). It shows a number of Canadian soldiers struggling to shore, waist deep in the cold, breaking waves of the English Channel. German beach defences loom threateningly beside them, and in the background, exploding shells churn up the water mixing spray with the smoke and cloud. Intriguingly, the purposeful determination of the Canadian soldiers to reach dry land is reinforced by the powerful presence of the enemy's cross-like beach obstacles. Through another subtle contrast, the potential for failure on both sides is expressed through the use of the broken wooden stakes of the Germans, which find an echo in the dead body of the Canadian in the shallows.

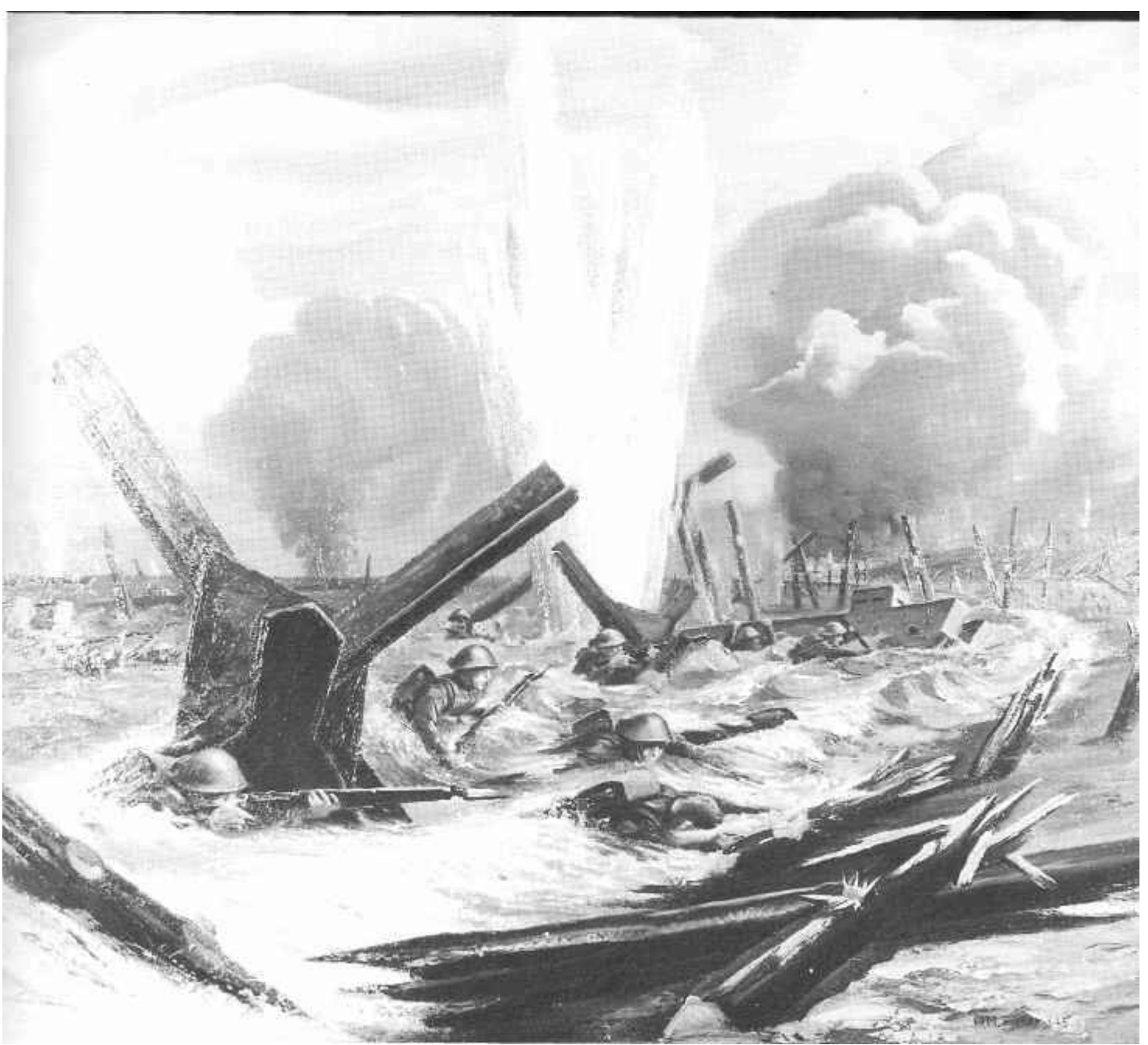
In *D-Day - The Assault*, Fisher provides the viewer with an accurate depiction of one particular landing — that of the 7th Canadian Infantry Brigade at Courseulles. At the same time he uses his subject matter to comment on war in general. By contrasting certain specific elements, such as the dead body and the broken stakes, he highlights the ambiguous consequences of conflict by demonstrating that both sides share in victory and loss. In so doing, Fisher underlines the important characteristic of much of the Canadian Second World War art — that it was not only true to what was observed, but also capable of expressing fundamental truths about the nature of war.

The way the official war art programme was set up was a contributing factor to the artist's ability to address a number of issues in their work. From the beginning, Canadian painters who participated in the Canadian War Records lived and worked closely with the armed forces and spent a great deal of time close to the front lines. Wherever they found themselves, they were expected to produce accurate images of fighting men,

Art» (publication de renom qui allait plus tard devenir «Canadian Art.») : «Force est d'admettre que plus l'art guerrier se fait formel et officiel, moins il a de chance d'être reconnu comme art véritable.»²

Tous les artistes de la campagne de Normandie ont vu leur travail influencé par une ou plusieurs de ces considérations. Par exemple, deux d'entre elles, la précision et la pertinence, sont présentes dans l'une des illustrations les mieux connues de l'événement, *Le jour J-Vassaut* (MCG 12469) d'Orville Fisher. On y voit des soldats canadiens, dans l'eau jusqu'aux aisselles, s'efforçant d'atteindre la rive dans les vagues cassantes et froides de la Manche. De menaçantes défenses allemandes les attendent et, à l'arrière-plan, les obus qui éclatent font jaillir l'eau en des gerbes qui se mélangent à la fumée de brasiers. Les imposants obstacles en forme de croix que les Allemands avaient installés en bordure de la plage mettent en valeur la détermination des soldats canadiens à atteindre la rive. Par un autre subtil contraste, la possibilité d'échec qui guette chacun des deux camps nous est suggérée par la présence, d'une part, de pieux allemands mis en pièces et, d'autre part, du cadavre d'un soldat canadien flottant à quelques centimètres tout au plus de la terre ferme.

La toile de Fisher montre avec fidélité ce qui s'est passé lors d'un débarquement en particulier, celui de la 3^e Division d'infanterie du Canada à Courseulles, le 6 juin 1944. Le peintre se sert de cet épisode-là pour faire un commentaire sur la guerre en général. En mettant en opposition certains éléments comme le cadavre et les pieux brisés, il fait ressortir la dualité propre à chaque conflit, c'est-à-dire que chacun se retrouve avec son lot de victoires mais aussi avec sa part de défaites. Ce faisant, il met en lumière une caractéristique importante d'une grande partie de l'art produit par des Canadiens et traitant de la Deuxième Guerre mondiale, qui montre ce qui est, mais qui exprime aussi des vérités fondamentales sur la nature de la guerre.



D-Day - The Assault

Orvùle Norman Fisher

Le jour J ; l'assaut

(CWM 12469)

machinery and the landscape of war. This they did by sketching in the field and later developing the sketches in watercolour or pastel. Only when they returned to their headquarters in London, or, after the war, to Canada, did they compose their studio works — the oils on canvas. While these were also expected to be true to events, for many artists, these larger paintings provided them with an opportunity to explore more significant issues, and to experiment with more modern forms of art.

De par sa conception, le programme officiel d'art de guerre a permis aux artistes d'aborder un certain nombre de questions dans leurs travaux. D'entrée de jeu, les peintres canadiens qui ont contribué aux archives de guerre du Canada ont pu vivre et travailler en étroite collaboration avec les forces armées. Ils ont ainsi passé énormément de temps près du front. Où qu'ils se trouvaient, on s'attendait d'eux qu'ils ramènent une image juste des combattants, des machines et des décors. Ils traçaient tout

A work by Will Ogilvie is a case in point. In July 1944 he was in Caen, witnessing first hand the destruction of that city. In three watercolours completed on site he captured the eerie silence of the deserted and destroyed medieval city. One, *Bombed City* (CWM 13250), he later repainted in oil. This he titled *Dead City, Caen* (CWM 13314). While the two paintings remain very similar in terms of composition, Ogilvie has simplified the forms and colours of the oil in order to emphasize its geometric qualities. Shadows and concavities have been reduced to patterns. What is essentially a view of broken walls and bomb craters in the watercolour, becomes in the oil a chilling and surreal composition in the manner of a metaphysical composition by the early twentieth century Italian artist, De Chirico. In the watercolour, two medieval statues on a left-hand wall blend into the composition. In the oil these figures contrast sharply with the brutalized buildings to become the only evidence of humanity in the scene. As such they increase the viewer's awareness of the inhumane results of battle. The change of title confirms the artist's altered intentions in the works. The title of the watercolour, *Bombed City*, is descriptive, while the title, *Dead City*, carries with it a host of complex associations.

Similar concerns are at the heart of Eric Aldwinkle's *Invasion Pattern* (CWM 10679), one of the more adventurous depictions of the D-Day landings as seen from the air. In it, a Mustang of No.39 (Reconnaissance) Wing, RCAF, flies over the beach at Graye-sur-Mer. Below the aircraft, landing craft disgorge men and equipment onto a shoreline striated by the activities of earlier assaults. The aircraft is identified as Allied by the black and white stripes on its wings and fuselage. The artist, however, has also chosen to focus on the patterns formed on the beach by the movement of men and arms. Thus, in this work, both artistry and accuracy are addressed. The Mustang is clearly recognisable for what it is, but the portrayal of the scene below demonstrates the artist's interest in the abstract forms and shapes of battle as seen from above. The title itself, *Invasion Pattern*,

d'abord des croquis en campagne, lesquels étaient par la suite «décorés» à l'aquarelle ou au pastel. Ce n'est qu'au retour à Londres ou, après la guerre, au Canada, que les toiles étaient complétées à l'huile, dans les ateliers. On s'attendait de ces tableaux de plus grandes dimensions qu'ils respectent aux aussi la vérité historique mais, pour plusieurs artistes, ils servaient de prétexte à aller au-delà du seul sujet et à expérimenter des formes d'art plus modernes.

Une toile de Will Ogilvie en donne un exemple frappant. En juillet 1944, ce dernier se trouvait à Caen où il fut un témoin privilégié de la destruction de la ville. Dans trois aquarelles réalisées sur place, il a su rendre l'inquiétant silence de la ville médiévale désertée et détruite. Une d'entre elles, «*La ville bombardée*» (MCG 13250) a plus tard été repeinte à l'huile et rebaptisée «*La ville morte de Caen*» (MCG 13314). La composition des deux versions demeure fort semblable mais Ogilvie a simplifié les formes et les couleurs de l'oeuvre, grâce à l'huile, afin d'en accentuer les qualités géométriques. Les ombres et les concavités sont devenues de simples motifs. Ce qui, dans l'aquarelle, était essentiellement une représentation de murs défoncés et de cratères laissés par les bombes est devenu, dans la version à l'huile, une composition glaciale et irréelle, à la manière métaphysique de Chirico, cet artiste italien du début du 20^e siècle. Dans l'aquarelle, deux statues moyen-âgeuses, sur un mur à gauche, se fondent dans le tableau. Sur la toile à l'huile, elles contrastent vivement avec les immeubles ravagés et constituent la seule trace d'humanité. Elles font mieux comprendre au spectateur la barbarie de la bataille. Le changement de titre prouve que les intentions de l'artiste face à son oeuvre ont changé. Le titre de l'aquarelle, «*La ville bombardée*» est descriptif tandis que celui de l'huile «*La ville morte*» sous-entend une foule d'associations complexes.

Eric Aldwinkle semble aux prises avec des préoccupations semblables lorsqu'il peint «*Modèle d'invasion-Normandie*» (MCG 10679), une des représentations les plus audacieuses des débarquements du jour J, tels que vus du haut des airs. Le tableau montre un appareil



Above Falaise

Robert S. Hyndman

Survol de Falaise

(CWM 14439)

also makes reference to both the military use of pattern for identification purposes and the artist's own interpretation of the scene as a pattern.

Another watercolour by Aldwinkle from the same period, *Air Battle* (CWM 10627), is a quite lyrical depiction of an ultimately doomed conflict in the sky. Against an intensely blue background, a burning aircraft descends through a cat's cradle of vapour trails interspersed with bursts of flak. What has fascinated the artist is the beauty and drama

de reconnaissance Mustang de la 39^e Escadre de IARC qui survole la plage, à Graye-sur-Mer. On aperçoit en contrebas des péniches qui débarquent hommes et équipement sur une plage marquée des cicatrices des assauts précédents. On constate aux bandes noires et blanches peintes sur ses ailes et son fuselage que l'avion appartient aux alliés. L'artiste a cependant choisi de mettre l'accent sur les motifs qu'ont dessinés sur la plage les mouvements des hommes et des armes. Se retrouvent conjugués à la fois le talent artistique et la fidélité au sujet. Le Mustang

of the scene, which he has presented in a swiftly delineated watercolour sketch. In the heat of airborne battle there is no time for accurate observation for the action is fast and soon over. It is this atmosphere of intense and short-lived activity which has been caught by the artist in a synthesis of abstract forms. In this work Aldwinkle has heeded Walter Abell's injunction and recognised the limitations of the "formal and official" to create a powerful and evocative image of aerial combat.

Above Falaise (CWM 14439) by Robert S. Hyndman provides a significant contrast to *Air Battle* in many ways. In it Spitfires engage in a dogfight with Messerschmitt 109s over Normandy. Unlike Aldwinkle, Hyndman had flown a tour with No.411 Squadron, RCAF, before becoming an official war artist. He was therefore familiar with the progress of such encounters and less caught up in the visual beauty of his material. Based on personal experience he is able to capture the details of the combatants while at the same time expressing on canvas the speed at which events took place. The tension of the moment is created by compositional means, particularly in the way the aircraft fly towards each other, their noses almost touching in the centre of the painting. This strong horizontal movement is offset by the burning plane whose trail of smoke provides a diametrically opposite vertical emphasis.

Watercolour studies driven by much the same ethos were painted by another war artist attached to the air force, Paul Goranson. *Dogfight over the Beachhead* (CWM 11355) is one example. Another artist, George Broomfield, elected to remain a serving officer in the air force rather than become an official war artist but sketched under special arrangements. A watercolour and chalk study of a camouflaged Typhoon in the midst of harvest time entitled *July, Normandy, 1944 (Hun Recce Plans above)* (CWM 14396) is typical of his work. Everyday life is contrasted with the realities of a war which is represented by the vapour trails in the sky.

est facilement identifiable à ses caractéristiques, mais la représentation de ce qui se passe à terre démontre l'intérêt de l'artiste pour les formes et volumes abstraits du combat aperçu à vol d'oiseau. Le titre même, «*Uété normand, 1944*», renvoie aussi bien à l'emploi que font les militaires des motifs à des fins d'identification qu'à l'interprétation que donne l'artiste de la scène comme motif.

Une aquarelle réalisée au cours de la même période par Aldwinkle et intitulée «*Combat aérien*» (MCG 10627) nous livre une représentation passablement lyrique d'un affrontement aérien qui finira mal. Dans un ciel d'un bleu profond, un appareil en flammes pique du nez dans des tramées de condensation striées d'éclairs de la DCA. L'artiste a été fasciné par la beauté et l'intensité de la scène, qu'il s'est dépêché d'esquisser en une aquarelle. Un combat aérien se déroule trop rapidement pour qu'on ait vraiment le temps de l'observer à fond; c'est l'atmosphère à la fois intense et éphémère qui s'en dégage qu'Aldwinkle a voulu rendre dans une synthèse de formes abstraites. Ce faisant, il a suivi les conseils de Walter Abell et dépassé les limites du «formel et de l'officiel» pour offrir une évocation puissante d'un affrontement aérien.

«*Survole de Falaise*» (MCG 14439), de Roberts. Hyndman, contraste fortement avec «*Combat aérien*» et ce à plusieurs égards. On y voit des Spitfire et des Messerschmitt 109 se livrer des combats acharnés au-dessus d'une tête de pont. Contrairement à Aldwinkle, Hyndman a servi avec le 411^e Escadron de l'ARC avant de devenir artiste officiel aux armées. Il connaît par conséquent mieux le déroulement de ce genre d'affrontements et est moins pris par la beauté visuelle du sujet. De par son expérience personnelle, il est à même de saisir les détails de l'action tout en rendant avec ses pinceaux la vitesse à laquelle elle se déroule. La tension du moment est reproduite par des effets de composition, en particulier le vol des appareils qui se retrouvent presque nez à nez au centre de la toile. Ce fort mouvement horizontal est brisé par la course descendante de l'appareil en flammes d'où s'échappe un panache de fumée s'élevant à la verticale.

The war artists who were present in Normandy were not to know how the campaign would develop. As a result, their work captures the changing feelings of the participants as the battle continued. The tremendous relief that must have been felt when the D-Day assault actually commenced is captured in a work by Tom Wood, who served with the Navy. In *D-Day* (CWM 10558) the atmosphere is almost festive as landing craft of the 262nd Canadian Flotilla bring infantry into Bernières-sur-Mer, their signal flags flapping gaily in the breeze. In the distance, a horizontal cloud of smoke and the tiny shapes of other landing craft interspersed with shell-fire, provide minimal evidence of the death and destruction the landing could entail.

Paul Goranson, un autre artiste aux armées rattaché à l'Aviation, a réalisé des études à l'aquarelle dans un même esprit. George Broomfield, quant à lui, nous a donné «*Combat au-dessus de la tête de pont*» (MCG 11355). Il a préféré demeurer officier dans l'aviation plutôt que devenir artiste officiel aux armées, mais il a pu bénéficier d'un statut spécial pour réaliser des croquis. Une étude à l'aquarelle et au pastel d'un appareil Typhoon camouflé au milieu des récoltes intitulée : «*Normandie, juillet 1944 : Hun en reconnaissance*» (MCG 14396) nous donne un bon exemple de son style. Le quotidien est perturbé par les réalités de la guerre évoquées ici par des tramées de condensation dans le ciel.

Survivors, Normandy, Off Le Havre Survivants au large du Havre
Anthony Law (CWM 10310)



Nevertheless, that same day, Harold Beament witnessed the consequences of the assault. In *Embarking Casualties on D-Day, HMCS Prince David* (CWM 10024) he depicts the bringing on board of a wounded serviceman. The artist exploits the high viewpoint afforded him by his presence on the converted Canadian National Steamship. He contrasts the safety and security of the larger area of the heavily populated ship with the tiny empty LCT on the grey waves below. In *Survivors, Normandy, off Le Havre* (CWM 10310), Anthony Law describes another tragic incident where sailors are rescued after their motor torpedo boat was severely damaged by enemy gunfire and caught fire. As a serving officer at the time (and not an official war artist) Law was only able to make brief sketches after the incident. In this composition the artist exploits colour to intensify the drama. The blue and orange shades contrast quite violently with each other and underline the seriousness of the original action and its consequences. As the artist later commented, "It's a product of my vivid imagination."³

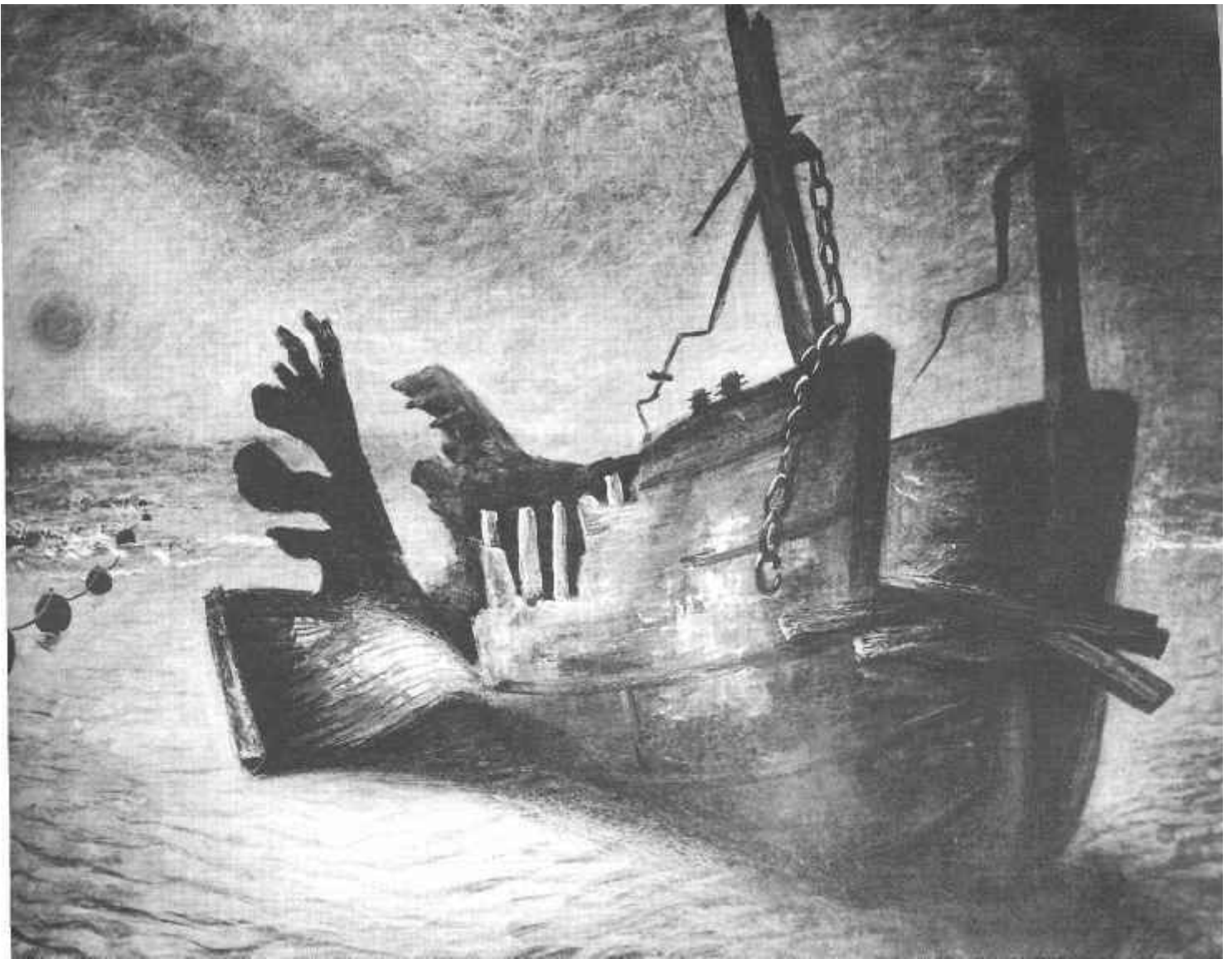
Three other artists depicted the Canadian Navy during the Normandy campaign: Leonard Brooks, Michael Forster and Jack Nichols. Forster produced the most modernist works of all the war artists. His *Vestiges of Mulberry, Arromanches* (CWM 10229) is one of a number of mixed media compositions which show his indebtedness to the newer art styles which emerged in Britain in the 1930s and found expression in their war art programme in the work of artists like Paul Nash. Nichols, too, was stimulated by artistic precedents but absorbed his influences to create powerful paintings and drawings focusing on human suffering and confusion in wartime. In *Normandy Scene, Beach in Gold Area* (CWM 10523), the soldiers' faces express their emotions on encountering the dislocation and misery of local families in the aftermath of battle. A piece of bleached, skeletal driftwood to the lower right evokes the presence of death.

T.R. MacDonald was attached to the Army but never painted in Normandy. Nevertheless, his portrait of General Crerar

Les artistes de guerre envoyés en Normandie ne pouvaient évidemment pas savoir quelle tournure le conflit prendrait. Leur travail reflète donc les sentiments changeants qui animaient les participants à mesure du déroulement de la bataille. Tom Wood, qui a servi dans la Marine, a, dans «*Le jour J*» (MCG 10558), saisi l'immense soulagement que les combattants ont dû ressentir lorsque l'ordre de passer à l'action fut enfin donné. L'atmosphère semble presque à la fête lorsque les péniches de débarquement de la 262^e Flottille canadienne, pavillons battant gaiement au vent, amènent l'infanterie à Bernières-sur-Mer. Au loin, un nuage horizontal de fumée, de minuscules silhouettes de péniches et des éclairs d'obus rappellent malgré tout que la mort et la destruction sont peut-être au rendez-vous.

Ce jour-là, Harold Beament est à même de constater de visuelles conséquences néfastes de l'assaut. Passager du NCSM *Prince David*, bâtiment converti de la Compagnie nationale de navigation du Canada, il est présent quand on commence à ramener des soldats blessés à bord du navire et il dépeint la scène dans : «*Le rapatriement des morts et des blessés le jour J à bord du Prince David NCSM*» (MCG 10024). Il fait contraster le sentiment de sécurité qu'engendre l'animation sur le pont-promenade du gros navire avec celui de désolation qui se dégage de la petite barge vide, ballottée par les flots gris. Dans «*Survivants au large du Havre*» (MCG 10310), Anthony Law décrit un autre épisode tragique, le sauvetage de matelots dont la vedette lance-torpilles a été bombardée et mise à feu. Law, qui était officier en service (et non artiste de guerre) n'a pu tracer que des croquis sommaires, après coup. Il a recours à la couleur pour donner plus d'intensité à l'ensemble. Les nuances de bleu et d'orange s'opposent assez violemment les unes aux autres pour faire ressortir encore plus la gravité du sujet. Comme Law l'a déclaré par la suite : «C'est le fruit de mon imagination fertile.»³

Trois autres artistes, Leonard Brooks, Michael Forster et Jack Nichols, ont produit des tableaux représentant les forces navales canadiennes pendant la campagne de



Vestiges of Mulberry, Arromanches *Vestiges du Mulberry, Arromanches*
 Michael Forster (CWM 13151) (CWM 13795)

(CWM 13151), who commanded the First Canadian Army in 1944, contributes to the visual history of the period and place. George Pepper was another artist attached to the Army, and his *Tanks Moving Up for the Breakthrough* (CWM 13795) commemorates the events of August 8 when Sherman tanks supporting the 2nd Canadian Division prepared for Operation "Totalize," an all-out attack that was intended to cut off the retreat of German forces near Falaise. The silhouette of the tanks against the brilliantly coloured sunset evokes the drama of the impending action. In this composition, historical accuracy and artistic vision are effectively combined.

Normandie. Forster s'est avéré le plus «moderne» de tous les peintres de guerre. Dans «*Vestiges du Mulberry, Arromanches*» (MCG 10229), une de ses compositions mixtes, on sent l'influence des nouvelles tendances apparues en Grande-Bretagne dans les années 30 et qu'on retrouvera dans l'art «guerrier» grâce à des artistes comme Paul Nash. Nichols a lui aussi subi des influences, qu'il a assimilées pour créer des oeuvres puissantes parlant de la souffrance et des bouleversements qu'entraîne la guerre. Dans «*Scène de Normandie : une plage dans le secteur Gold*» (MCG 10523), les visages des soldats témoignent de leurs émotions à la vue des familles du lieu, durement éprouvées par

The Canadian War Artists' Committee's "Instructions to War Artists" was sensitive to artistic vision when it stated that war artists were "to record and interpret vividly and veraciously according to [their] artistic sense." Their works were further expected to "be worthy of Canada's highest cultural traditions, doing justice to History." Unlike the British programme, and indeed Canada's own First World War programme, the Canadian War Memorials, there seems to have been no underlying political agenda other than to record. The elements of propaganda and commemoration in the other programmes do not appear to have any counterpart in the Canadian project. The result is a body of work, particularly in the case of the Normandy campaign, whose legacy is a fair and accurate record of events, gently coloured by a sensitivity to freedom of style and opinion.

NOTES

1. Canadian War Artists' Committee, Instructions for War Artists, March, 1943, Mark Schaefer, Ontario.
2. Walter Abell, "Canada at War," *Maritime Art*, February/March 1942, p. 75.
3. Joan Murray, *Canadian Artists of the Second World War*, Oshawa: The Robert McLaughlin Gallery, 1981, p.74. (Exhibition catalogue).

Laura Brandon is the Curator of War Art at the Canadian War Museum. She studied Canadian Art History at Queen's University.

les combats. Dans le coin inférieur droit, un morceau de bois d'épave blanchi, squelettique, évoque la mort.

T.R. MacDonald était rattaché à l'Armée mais il n'a jamais peint en Normandie. Son portrait «Le lieutenant-général H.D.C. Crerar, C.B., D.S.O.» (MCG 13151), commandant de la Première Armée canadienne en 1944, n'en vient pas moins enrichir les archives visuelles de l'époque et du lieu. Georges Pepper, un autre artiste de l'Armée, veut avec sa toile «Chars prêts à l'assaut» (MCG 13795), commémorer les événements du 7 août, alors que des Sherman, en appui de la 2^e Division canadienne, se préparaient à l'opération TOTALIZE, une attaque concertée ayant pour but de couper la retraite des forces allemandes près de Falaise. La silhouette des chars se découpant sur un coucher de soleil lumineux rend bien le drame imminent. L'oeuvre combine efficacement précision historique et vision artistique.

Dans ses «Instructions aux artistes aux armées», le Comité canadien des artistes aux armées se montrait sensible à la vision artistique lorsqu'il indiquait qu'on devait «consigner et interpréter le sujet de façon vivante et véridique, selon son sens artistique.» Il fallait de plus que les oeuvres soient «à la hauteur des meilleures traditions culturelles canadiennes et respectent l'histoire.» Contrairement au programme britannique et, de fait, au programme canadien lors de la Première Guerre mondiale—Souvenirs de guerre canadiens—le programme instauré pour la Deuxième Guerre, ne semble pas avoir comporté d'objectif sous-jacent; montrer ce qui se passait était le seul but fixé. On ne retrouve pas dans le projet canadien les éléments de propagande et de commémoration présents dans les autres programmes. On obtient ainsi une collection dont les oeuvres, en particulier celles relatant la campagne de Normandie, constituent un rappel juste et fidèle des événements, légèrement marqué au coin du respect de la liberté de style et d'opinion.