

THE JOURNAL
OF
CANADIAN ART HISTORY



VOLUME I SPRING 1974 NUMBER 1

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

VOLUME I NUMBER 1 SPRING 1974

EDITORS:

Donald F. P. Andrus
Sandra R. Paikowsky

ADVISORY BOARD:

François M. Gagnon
Alan Gowans
J. Russell Harper
George Swinton
G. Stephen Vickers
Moncrieff Williamson

EDITORIAL OFFICE:

2135 Mackay Street, Montreal
Sir George Williams University
Province of Quebec, Canada H3G 1M8

SUBSCRIPTION RATES:

\$6.00 per year
\$15.00 for three years
\$3.50 per single copy

The Journal of Canadian Art History is published twice yearly by Owl's Head Press

The editors of The Journal of Canadian Art History gratefully acknowledge the assistance of the following institutions and individual donors:

Ministère de l'Éducation, Gouvernement du Québec
The Canada Council
Sir George Williams University
C. F. Carsley, Chancellor, Sir George Williams University
David J. Azrieli
Anne Baig
Murray G. Ballantyne
James N. Bellin
Harold Botnick
The Allan and Lucy Bronfman Family Foundation
Marjorie and Gerald Bronfman Foundation
Mrs. Jacob Elkin
Bram Garber
Walter Klinkhoff Gallery Inc.
The Steyning Foundation
Mr. and Mrs. Jack Tietolman
Cecil Vineberg, C.A.
Dr. I. Winkler

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

VOLUME 1 NUMBER 1 SPRING 1974

CONTENTS

EDITORIAL

ARTICLES

- L'utilisation des Maquettes et Modèles dans l'Architecture
Ancienne du Québec* Luc Noppen 4
- Pierre-Noel Levasseur: A Letter* Doreen Walker 12
- The 1935 Canadian Silver Dollar* Leslie L. Forsyth 15
- Un retour sur l'Oeuvre d'Adrien Hébert* Jean-René Ostiguy 19
- Les Gouaches de 1942 de Borduas* François Laurin 23
- A Visit to Martiques Summer 1908: Impressions
by William Brymner* Janet Braide 28
- INFORMATION FOR CONTRIBUTORS 33

COVER DESIGN BY BRUNO BOBAK

EDITORIAL

The publication in the Spring of 1974 of the first number of *The Journal of Canadian Art History* represents for the Editors the culminating event in a sequence whose origins are located in the Winter of 1970-71. Called upon at that time to deliver an extended series of lectures on Canadian art and architectural history, the editors were sharply reminded of the difficulties facing both professional scholars and students in this field.

Until very recently, and possibly still at this moment in many areas of the country, the business of collecting documentary material vital to a methodical and objective study of Canadian art history has often been conducted in a haphazard manner. It has been left to Federal and some provincial archives, a few public galleries and museums, some local historical societies and finally a scattering of rare and dedicated individuals to gather together important visual and literary sources.

Those publications which have appeared dealing with art, architecture and the related arts in Canada, have generally tended to reflect some of this haphazardness to a degree. One has had to rely in this area and with gratitude in a few cases, upon the particular interests of an individual or institution in the examination of selected problems drawn from this comparatively vast and often complex field.

In the universities and colleges across Canada it has been a rarity until quite recently to discover even a solitary undergraduate survey course dedicated solely to the study of Canadian art history. At the Graduate level of university studies the fingers of one hand are more than adequate to enumerate programmes devoted to this area alone. In the field of publications the decision to publish literature on Canadian art has often been based on its potential appeal as a "coffee-table" item i.e. long on lavish illustrations and short on informative, scholarly content. Articles dealing with Canadian art historical problems either are not published or must find their way into existing journals and bulletins in which they may appear as supportive additional material.

The Editors have conceived *The Journal of Canadian Art History* as a resource for all students of the field, professional or not. In part they feel that the Journal should function as a forum in which limited subjects can be explored and further opened up to discussion. In this context, a Correspondence Section should appear in the Fall 1974 number. In the study of Canadian art history there is not only the need for publication

of archival, biographical and descriptive information, but also for stylistic analysis of art and architecture. This problem has been too long overlooked and without this critical and constant questioning, the study of Canadian art will not reach full maturity. In addition it would seem reasonable to assume that Canadian art, above all, should not be considered in isolation, but must take into consideration the historical, social and economic events typical of the various regions within the country.

It is vital that if a substantial scholarly level is to be achieved and maintained, that the Journal receive the active support of all individuals and institutions who have a stake in the cultural past of Canada and therefore an interest in its future. This first number of the *Journal of Canadian Art History* is being distributed free of charge to public libraries, the libraries and fine arts departments of all Canadian universities and colleges and to Canadian art galleries and museums. We are able to do this largely through the generosity of the Ministry of Education of the Province of Quebec. Future numbers will rely heavily upon subscription sales.

In closing it remains for the Editors to thank those individuals who have contributed directly to this initial number through their contribution of articles for publication. Gratitude must also be extended to a small group of individuals who have provided us with the benefit of their experience in the production of similar ventures. The Editors especially acknowledge the assistance of Rosemary Hunter, Albert Jordan, Shelley Reeves, Brian Selwood and Audrey Williams.



Fig. 1. François Baillairgé, Notre-Dame, Québec, 1797.
Vue du maître-autel avant l'incendie de 1922
(Photo: Archives du Séminaire de Québec).



Fig. 2. Louis Thomas Berlinguet (1848) d'après le modèle en bois de Raphaël Giroux, Saint-Roch, Québec, 1848.
Intérieur de l'église démolie en 1914 (Photo: I.O.A.).

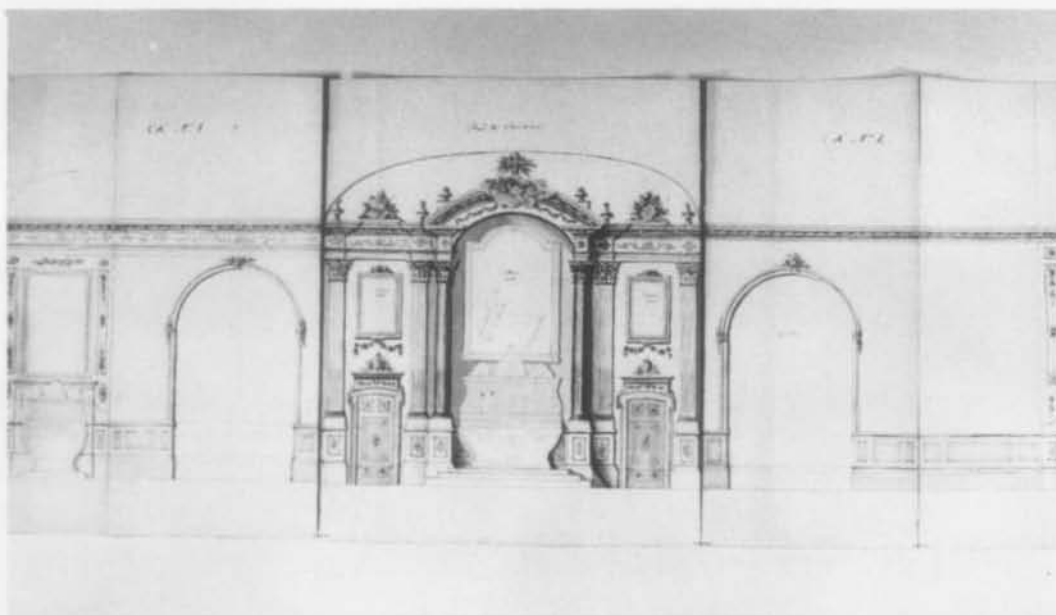


Fig. 3. Thomas Baillairgé, plan ou modèle en papier de
Hôtel-Dieu, Québec, 1828 (Photo: Archives de l'Hôtel-Dieu).

L'UTILISATION DES MAQUETTES ET MODELES DANS L'ARCHITECTURE ANCIENNE DU QUEBEC.

L'usage des maquettes ou modèles en architecture remonte à l'Antiquité classique. La Renaissance connut un regain d'intérêt pour de telles oeuvres dans la mesure où l'essentiel de l'architecture de cette période consistait à qualifier des formes les unes par rapport aux autres et à établir des proportions judicieuses, le tout en vue de situer l'homme en face ou dans un univers architectural ordonné. Seul un modèle réduit pouvait donner un aperçu assez exact de ce que serait l'édifice construit, les plans et élévations ne suffisant pas à exprimer les relations entre les composantes dans l'espace. Une fois faite cette démonstration au client, l'architecte pouvait ensuite utiliser le modèle pour indiquer aux hommes de métier quelques nouvelles techniques de construction, nécessaires à la bonne marche du chantier.¹

L'usage des modèles s'est répandu avec l'architecture de la Renaissance à travers l'Europe, au point où on a associé très rapidement ce procédé à la formation même de l'architecte oeuvrant dans le monde des formes classiques.²

Au Québec, sous le Régime Français, peu de mentions relatives à l'usage de modèles comme projets d'architecture ont été relevées jusqu'ici, et aucun modèle n'a été découvert. Par contre, les célèbres plans en relief de Gaspard Chaussegros de Léry (Québec, 1720 et Montréal, 1721) témoignent de l'activité des maquettistes d'après les données des architectes.³ Le cas des plans en relief est toutefois marginal dans cette étude où il est question de l'usage des modèles comme projets d'architecture. L'usage de ces relevés d'architecture était commandé par des impératifs militaires, ces plans en relief étant à la base de la technique de guerre; soit qu'on y prévoyait la défense d'une ville, soit qu'on envisageait de l'attaquer. Le plan en relief de Québec construit en 1808 par Jean-Baptiste Duberger est du même type. Il s'agit d'un relevé systématique des constructions existantes dans la ville de Québec.⁴

Selon les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, en 1695 "M. François de la Joue, habile architecte . . . fit en petit relief le plan de cette maison". Cette mention, retrouvée au hasard, témoignerait en faveur de l'existence de modèles architecturaux lors de la construction d'édifices, dès le Régime Français. Rien d'étonnant à cela si l'on considère le nombre et la qualité architecturale des édifices publics et religieux érigés

à Québec entre 1680 et 1700, témoins en Nouvelle-France de l'architecture monumentale européenne. Dans le domaine de l'architecture religieuse, les plans existants sont tellement sommaires⁶ que leur exécution devait nécessairement se baser sur ces données complémentaires que constituaient de tels modèles.

Après la Conquête, c'est le retour d'Europe de François Baillairgé qui marquera une étape importante dans l'évolution de la notion d'architecte. Formé auprès des Académies, cet architecte connut l'usage très répandu des modèles en France, notamment par la fréquentation des traités d'architecture. Un de ceux-là, *l'Architecture de Philibert de l'Orme* (1568) est conservé au Séminaire de Québec.⁷ L'auteur note dans trois chapitres l'intérêt pour l'architecte d'utiliser les modèles "qui seront de bois ou de papier, ou de chartre, ou d'autre matière".⁸ Ceux-ci permettent, selon Philibert de l'Orme, de mieux représenter le bâtiment "au naturel" que des portraits (perspectives) qui témoignent plus du talent du dessinateur que des qualités architecturales du projet. Cependant, comme le signale l'architecte français, il convient de multiplier les modèles:

"Je suis bien d'avis que vous faisiez un modèle général de toute l'oeuvre que vous désirez faire, pourvu qu'en après il en soit fait plusieurs autres des principales parties du dit oeuvre, afin que l'on puisse y voir et connaître les ornements et mesures d'une chacune chose à part."⁹

Ces commentaires n'auraient pas d'intérêt si le traité de Philibert de l'Orme n'avait pas été utilisé largement par François Baillairgé, comme en témoignent les nombreuses annotations datées qui y figurent. Quelques unes des remarques concernent précisément l'intérêt pour l'architecte d'utiliser les modèles architecturaux. Ainsi, dans un premier temps, Baillairgé confirme la connaissance qu'il avait de l'usage que faisaient les architectes français des modèles:

"A Paris, les colonnes de l'église Sainte-Geneviève, dire le Panthéon, dont M. Soufflot était l'Architecte, ayant soixante pieds de hauteur, Médan Hout Jeune (?) Architecte y étant avec moi (en 1780), il me dit qu'elles étaient plus grosses depuis le second tiers en montant à l'astragale que

vers leurs bases; que l'architecte avait fait faire un modèle en bois de la même grandeur sur lequel il avait fait divers traits jusqu'à ce qu'à l'oeil il eût trouvé une forme gracieuse; c'est l'optique".¹⁰

L'intérêt de François Baillairgé pour les modèles, en vue de corriger les formes en fonction de leur perception, est également démontré par d'autres notices. Par ailleurs, l'architecte s'intéresse aux modèles comme moyen d'expérimenter de nouvelles techniques de construction. Ainsi "pour comprendre et exécuter des traits de voûtes difficiles, il faut en tailler des modèles en petit".¹¹ De la même façon, le secret de la coupe des pierres sera dévoilé "par le moyen d'un solide qu'on coupera sous telle forme en autant de pièces qu'on le voudra".¹²

Outre ces données théoriques, la seule mention retracée jusqu'ici de l'utilisation d'un modèle par François Baillairgé, se retrouve dans le contrat de construction des voûtes en plâtre de Notre-Dame de Québec passé en 1820 entre la fabrique de Québec et John Cannon, entrepreneur maçon et plâtrier. Il y est dit que "le dit Sieur Cannon . . . s'oblige de faire la voûte quant à la forme et proportion suivant les modèles qui lui seront donnés par Monsieur Baillairgé, architecte".¹³ Ces modèles étant plutôt encombrants, nul doute que ces oeuvres ont dû être détruites depuis longtemps, tout comme l'ensemble des modèles que le même architecte dut probablement réaliser pour d'autres constructions.

On pourrait cependant retrouver l'image des modèles de François Baillairgé dans un type de sculpture architecturale; les maîtres-autels. L'architecte a, en effet, innové dans ce domaine en présentant des ensembles qui relèvent effectivement de la conception architecturale plutôt que de la sculpture. En effet, par son traitement architectural et par le rappel qu'il formule de Saint-Pierre de Rome, le maître-autel de Notre-Dame de Québec (1797), premier d'une série considérable, tient de la conception du modèle (Fig. 1). François Baillairgé a tenu à rappeler l'appartenance de cette oeuvre au domaine de l'architecture lorsqu'il écrivit en 1811:

"J'ai fait usage de ces sept divisions (proposées par Philibert de l'Orme) dans la composition du front du tabernacle du maître-autel de Québec en 1797, et dans celui de la nouvelle prison de cette ville en 1807, où elles ont très bien

réussies; c'est dommage qu'en ce dernier, les Commissaires n'aient fait retrancher les pilastres des ailes et leurs corniches; l'unité est rompue."¹⁴

L'architecte a donc expérimenté, sur un modèle en bois (le maître-autel), l'ordonnance qu'il reprend dix ans plus tard à la prison de Québec (Morrin College). Si, lors de la construction de la prison, François Baillairgé a été limité par les Commissaires nommés pour la surveillance des travaux, il est possible que lorsqu'il présenta un projet pour le Parlement de Québec en 1812 il ait repris les grandes lignes des concepts architecturaux annoncés par le maître-autel de Notre-Dame (avant-corps orné d'un portique, dôme central, ailes latérales en avancée), ce que ne manquera pas de faire son fils Thomas, lors de la construction du Parlement en 1830.

À la suite de son père, Thomas Baillairgé reprendra l'usage des modèles. Une des premières mentions que l'on retrouve à ce sujet concerne la fabrication de "modèles en bois, de tous les ordres d'architecture dont on s'est servi pour l'enseignement de cette science".¹⁵ En fait, il s'agit là d'une série de détails d'architecture, nécessaires à l'enseignement de l'abbé Jérôme Demers. Ces modèles, tout comme les dessins de Thomas Baillairgé, servaient à illustrer le *"Précis d'architecture"* de l'abbé Demers, écrit en 1828.

Lors de la construction de Notre-Dame de Montréal, l'abbé Demers propose aux marguilliers les plans de son protégé, Thomas Baillairgé. À cette occasion, il leur signale l'insuffisance de ces documents pour bien comprendre les vues de l'architecte et il leur fait savoir "qu'il serait bon de faire les modèles généraux et particuliers" pour conduire les travaux à la perfection.¹⁶ Fervent admirateur de James Gibbs, Thomas Baillairgé n'empruntait donc pas seulement les théories de cet architecte, mais également son mode de présentation des projets par le biais des modèles. Gibbs est, en effet, l'architecte qui a laissé plusieurs modèles de ses oeuvres, parmi les plus célèbres de l'histoire de l'architecture anglaise classique.¹⁷

Dans l'atelier de Thomas Baillairgé, l'usage des modèles semblait s'être généralisé, au point où la production de telles oeuvres devint une spécialité d'un des élèves. Ainsi "Louis Thomas Berlinguet excellait dans les colonnades et l'architecture en général . . . Raphaël Giroux dans les modèles . . ."¹⁸ L'exemple de Saint-Roch de Québec s'avère des plus

intéressants pour dégager l'utilité des modèles pour l'atelier de Thomas Baillairgé. Le 21 février 1848, les marguilliers de cette paroisse décidaient d'accepter "le modèle en bois de M. Giroux, comme plan général de décoration pour l'église". De plus, un comité est formé pour "faire mettre sur papier le plan adopté comme ordre de décoration".¹⁹ Ainsi, Raphaël Giroux propose un modèle de l'intérieur de l'église et dresse les plans sur papier une fois le projet accepté. En fait, le modèle sert d'une part à influencer favorablement les marguilliers, peu habiles dans la lecture des plans et élévations, et d'autre part, à indiquer précisément la correspondance entre le décor architectural intérieur de l'édifice et son aspect extérieur, chose difficile à rendre par de simples élévations. Une vue de l'ancien édifice montre d'ailleurs la complexité de cet aménagement intérieur (Fig. 2).

Si aucun modèle en bois d'un intérieur ne nous est parvenu, il demeure néanmoins que certains plans sur papier que nous connaissons, ont été utilisés comme modèles, dans la mesure où on les pliait, pour leur donner la forme de l'édifice. C'est le cas du plan du retable de la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Québec, dressé par Thomas Baillairgé en 1828, qui se plie selon les contours de cette chapelle (Fig. 3).

Raphaël Giroux continua de proposer ses idées par le biais de modèles en bois après le décès de Thomas Baillairgé, survenu en 1859. Une photographie ancienne montre l'architecte à côté d'un de ses modèles (Fig. 4). L'oeuvre présente les caractéristiques de l'architecture néo-gothique (tour centrale, ouverture d'après un tracé en ogive, pinacles), nouvellement implantée au Québec. C'est au contact de Charles Baillairgé, neveu de Thomas, que Raphaël Giroux prit connaissance de ces formes, notamment lors de la construction de la chapelle des Soeurs de la Charité à Québec en 1855.

Un autre modèle en bois, non moins intéressant, nous est connu. Il s'agit du projet pour la construction de l'église Chalmers-Wesley, à Québec (Chalmers Free Scottish Church) (Fig. 5). L'édifice construit en 1852, par l'architecte George Browne, est très semblable au modèle proposé (Fig. 6) à l'exception de quelques détails, notamment le nombre et la disposition des ouvertures en façade.²⁰ Ce modèle est intéressant car il a présidé à la construction d'un des premiers édifices néo-gothiques à Québec. Le modèle, tout comme l'édifice, se ressentent fortement des oeuvres réalisées à Londres sous les auspices des commissaires préposés à la construction des nouveaux édifices religieux, dans la première moitié

du XIX^e siècle, et qui ont assuré la percée de l'architecture néo-gothique dans la période victorienne. Les architectes impliqués dans ces constructions devaient soumettre leurs plans sous la forme de modèles, dont on pouvait interchanger des éléments. Ainsi, la plupart des clochers de ces oeuvres étaient mobiles (comme celui du modèle de Chalmers) et se prêtaient à échange. De cette première architecture néo-gothique, il existe d'autres modèles en dehors du Québec. Parmi ceux-là, les miniatures de la cathédrale anglicane de Fredericton et de l'église de Saint Andrews (N.B.) méritent d'être mentionnées.²¹

La formation plus poussée des architectes et une plus grande spécialisation dans les techniques de construction chez les entrepreneurs amèneront la disparition de la production de modèles. Les plans deviennent plus nombreux et surtout plus détaillés devant l'introduction de normes plus précises et de procédés technologiques nouveaux dans la construction (plâtre, fonte, béton). De plus, l'architecture victorienne privilégiera les formes pittoresques de l'architecture, mieux rendues par le dessin, au détriment des volumes et de masses équilibrées du classicisme.

On continuera cependant de produire quelques modèles, mais dans des cas bien particuliers. Ainsi, lorsque Mgr Bourget décide en 1870 de reconstruire sa cathédrale dans l'ouest de Montréal, il choisit le modèle de Saint-Pierre de Rome, qu'il fait reproduire en miniature par deux architectes: le père Joseph Michaud et Victor Bourgeau. Ce dernier avait déjà présenté des modèles en bois, notamment pour la décoration intérieure de Notre-Dame de Montréal en 1857. Les deux hommes reçurent comme mandat de se rendre à Rome et de rapporter au Québec une maquette. Faute de moyens, le projet avorta et le père Michaud dut produire le modèle dans son atelier au Séminaire de Joliette, d'après des relevés qu'il avait faits à Rome²² (Fig. 7). Cette oeuvre devait, par ses dimensions et sa qualité, reconcilier aux vues grandioses de l'évêque les opposants au projet, plutôt que de servir comme guide lors de la construction. Le modèle démontrait également les modifications apportées au projet de Montréal par rapport à Saint-Pierre de Rome: une simplification des formes détaillées de l'extérieur. Enfin, on réussit à recueillir, autour du modèle exposé, des fonds pour la construction de l'édifice. Un modèle sera réalisé aux mêmes fins en 1922, lors de la reconstruction de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré, par les architectes Roisin et Audet.

Cet aperçu rapide démontre la fréquence et le sens de l'utilisation des modèles comme projets dans l'architecture du Québec. S'il est probable que le Régime Français ait connu l'usage de ces intermédiaires entre l'architecte et son oeuvre, le nombre de références et les exemplaires existants ou connus par la photographie, témoignent de l'utilisation très large de ce procédé au XIX^e siècle. Liée à la formation des architectes, la production de modèles témoigne d'une conception architecturale académique, dans laquelle peu de place est laissée à l'improvisation. Le retour d'Europe de François Baillairgé et l'arrivée au pays d'un grand nombre d'architectes étrangers sont autant de facteurs qui ont contribué au renouvellement des formes architecturales, stagnantes depuis la Conquête. Une fois établis au Québec, ces artistes ont évolué et l'utilisation des modèles, tout comme le renouvellement des formes et des matériaux utilisés témoignent de leur souci constant de perfectionnement et de progrès.

LUC NIPPEN
PROFESSEUR D'ART ANCIEN DU QUÉBEC
DÉPARTEMENT D'HISTOIRE,
UNIVERSITÉ LAVAL.

Notes:

¹ Au sujet de l'usage des modèles dans l'architecture européenne, voir: John Wilton-Ely, "The Architectural Model," *Architectural Review*, no. 142, 1967, pp. 27-32.

² Les modèles les plus célèbres sont ceux de Saint-Pierre de Rome par Antonio da Sangallo le Jeune (Musée du Vatican) et Saint-Paul de Londres par Sir Christopher Wren.

³ Lire à ce sujet: René Beaudry, "Les plans en relief de Québec, Montréal et Louisbourg," *Revue d'Hist. Am. Fr.*, Vol. XVI, no 2, sept. 1962, pp. 213-218 et Pierre Mayrand, "Les plans en relief de la Nouvelle-France," *Revue d'Hist. Am. Fr.*, Vol. XXII, no 1, juin 1968, pp. 17-24.

⁴ Voir à ce sujet: Gérard Morisset, "La maquette de Jean-Baptiste Duberger," *Technique*, avril 1952, pp. 219-227. Les modèles en bois conservés aux Archives nationales du Québec sont du même ordre: il s'agit de reconstitutions faites d'après des plans.

⁵ *Trésors des Communautés religieuses de la ville de Québec*, (catalogue), Musée du Québec, 1973, pp. 14-15.

⁶ C'est le cas des plans proposés par Claude Baillif en 1684 pour Notre-Dame de Québec (conservés aux Archives du Séminaire de Québec).

⁷ B.S.Q., *Architecture de Philibert de l'Orme*, Paris, Chez Frédéric Morel, 1568, 284 pp. (signature de François Baillairgé, 1784).

⁸ Ibid., p. 22.

⁹ Ibid., p. 23.

¹⁰ Ibid., p. 172.

¹¹ Ibid., p. 61.

¹² Ibid.

¹³ *AJQ*. Greffe du notaire Ant. A. Parent, no 1609, 25 novembre 1820. Marché entre la fabrique de Québec et John Cannon.

¹⁴ *AJQ*. loc. cit., p. 235.

¹⁵ Louis de Gonzague Baillairgé, *Étude sur la famille Baillairgé*, Joliette, 1891, (Art. III).

¹⁶ I.O.A., *Dossier Thomas Baillairgé*. Correspondance entre l'abbé Jérôme Demers et les marguilliers de Notre-Dame de Montréal.

¹⁷ Voir à ce sujet l'article de John Wilton-Ely (n. 1).

¹⁸ Louis de Gonzague Baillairgé, op. cit., Article II.

¹⁹ Archives de la paroisse Saint-Roch de Québec. Livre des délibérations V, (1847-1892). Résolution du 21 février 1848.

²⁰ Au sujet de cet architecte, lire: A. J. H. Richardson, "Buildings in the Old City of Quebec," *APT Bulletin*, Vol. II, nos. 3-4, 1970, pp. 76-77. Le modèle de cette église, découvert par C. R. Anderson, architecte, dans un entresol de l'église était à l'Université Laval jusqu'à tout dernièrement. Jugé encombrant et inutile par les autorités, il fut cédé au Musée nationale à Ottawa.

²¹ Communication de C./R. Anderson, architecte.

²² Au sujet du père Michaud, c.s.v., et de la maquette de la cathédrale de Montréal, voir: A. C. Dugas, "Le plan miniature de la cathédrale de Montréal et le R.P. Michaud," *l'Action Populaire* (Joliette), 8 juin 1923; G. Ducharme, "La maquette de la cathédrale de Montréal," *Technique*, Vol. 16, no 2, février 1941; Noël Paquette, "Le père Michaud, architecte de la cathédrale de Montréal," *l'Étudiant* (Joliette), Vol. VI, mai-juin 1942, p. 2.



Fig. 4. Raphaël Giroux dans son atelier
(Photo: Coll. Albert Giroux, Saint-Casimir).



Fig. 5. George Browne, Chalmers-Wesley,
Québec, 1852 (Photo: Coll. Luc Noppen).



Fig. 6. Modèle de l'église Chalmers-Wesley
(Photo: Luc Noppen).



Fig. 7. R. P. Michaud, modèle de la cathédrale
de Montréal, après 1870 (Photo: Archives
des Clercs Saint-Viateur, Rigaud).



Fig. 1. Pierre-Noël Levasseur, retable of the Ursuline Chapel, Quebec (Photo: Léopold Désy).



Fig. 1. (See p. 15) Emmanuel Hahn, reverse of 1935 Canadian Silver Dollar (Photo: The Royal Canadian Mint).

PIERRE-NOEL LEVASSEUR: A LETTER

Amongst the vast holdings of the Archives Nationales du Québec, District de Montréal, is a simple document of timeless appeal: a letter from Pierre-Noël Levasseur,¹ prominent member of a leading woodcarving family of eighteenth century Quebec, to François Filiau Dubois,² of Montreal. The letter, which was first published by E.-Z. Massicotte in 1931,³ is dated July 15, 1745, and concerns the apprenticeship of Levasseur's son, René-Michel, to the Montreal sculptor, Dubois.

A rare human document, Levasseur's letter reveals most clearly and poignantly the strained relationship which existed at the time between father and son. In addition, it gives evidence of certain aspects of the apprenticeship system as it was practiced in Quebec. One may assume that it was not uncommon for a young member of a woodcarving family to be apprenticed to a master in another studio or workshop; and one may also discern that the relationship of master to apprentice was an extremely personal one. Although Pierre-Noël was deeply resentful of his son's leave-taking, he movingly requested (and seemingly expected) of Dubois, to watch over the conduct of René-Michel like a father: "as though he belonged to you".

To those who have been familiar with this letter, its engaging quality as a personal and social document has undoubtedly been recognized. Interest in it, however, must surely increase with the recent findings of Jean Trudel, and the subsequent release of hitherto unpublished material concerning the career of Pierre-Noël Levasseur.⁴

Prior to the 1972 publication of the Trudel monograph on the Ursuline Chapel, Quebec, it had generally been accepted that Noël Levasseur (older cousin of Pierre-Noël), working possibly in conjunction with his sons, was responsible for the splendid retable.⁵ Trudel has established with certainty, however, that Pierre-Noël Levasseur was the artist responsible for the renowned work. Trudel includes in his monograph a copy of the contract, dated June 13, 1730,⁶ made between the Ursuline Sisters and Pierre-Noël Levasseur, and explains in his text that the contract had not been notarized, and for this reason has only just recently come to light (Fig. 1).⁷

The creative stature of Pierre-Noël increases substantially with the recognition that he was responsible for the Ursuline altar wall. To many,

the retable of the beautiful Chapel is not only the outstanding creation of the art of French Canada prior to 1759, but is furthermore one of the supreme masterpieces of Canadian art. A personal document of Pierre-Noël's, such as the letter of 1745 which follows,⁸ must therefore assume added significance.

DOREEN WALKER
UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

To Monsieur François Filiau Dubois Esq. Joiner, Montreal.

Quebec, July 15th, 1745

Sir:

I have the honour of replying to this (letter), which you gave me pleasure in writing (and) by which you inform me that my son is with you. I thank you for the kind welcome that you have given him for our sake. My wish is that he be firm in his will to learn woodworking with you. I give my consent that he be employed by you according to the conditions stated in your letter which I am returning, and which you will show to (him), the one who will carry out the aforementioned employment; and that you will treat him and support him as a good head of a family. I leave to your discretion to give him his keep or thirty pounds a year. I trust that you will give him some moments to read, write and draw, and that you will watch over his behaviour as though he belonged to you, in order that he goes often to the Churches and (takes part in) the sacraments, and does not associate with drunkards and libertines. If he needs paper to write and draw, I will send it to him as soon as I know that he will be staying with you and that you will give me good evidence of his diligence. I beg you to put yourself in my place in this instance, to speak to him as a father, to make him aware of the right that I have to forget him in order to punish him for the displeasure he has given me up to the present time. He is leaving me at a time when I am alone and when I need help. He

could learn with me all he could learn elsewhere, and some things more. He has never wanted to profit from my advice nor from that of his mother. I hope that God will grant him the grace to be wiser in the future, and that he will profit from your (advice) and that of your wife to whom I take the liberty of entrusting him. I beg of you to hide from him the affections which I still have for him, and let him know only the resentment (I harbour) for his bad behaviour towards me. I await news from you upon the first occasion and remain respectfully yours.

Sir,

Your very humble servant, Levasseur,
Sculptor

Notes:

¹ The letter is signed "Levaffeur sculpteur". For information concerning Pierre-Noël Levasseur see: Gérard Morisset, "Pierre-Noël Levasseur (1690-1770)," *la Patrie*, Novembre 9, 1952. Morisset confirms that René-Michel is the son of Pierre-Noël and gives reasons for confusion concerning identity of the latter in connection with certain documents. The birth certificate of Pierre-Noël drawn up in Quebec November 28, 1690, bears the name of Noël (the name also of Pierre-Noël's older cousin); and Morisset adds that on occasion the artist signed as Louis-Noël, as well as more commonly Pierre-Noël. It is noted also that in church accounts the sculptors of the Levasseur dynasty were recorded frequently in the imprecise way as "des Vasseurs". In this article Morisset prophetically poses the question: "Retrouverons-nous d'autres ouvrages de Pierre-Noël Levasseur?"

² The letter is addressed to "François Filiau Dubois", but in the contract drawn up by Simmonet (see n. 3) Dubois signs as "françois filiau dubois". Concerning this woodworker Ramsay Traquair, *The Old Architecture of Quebec*, Toronto, The Macmillan Company of Canada Limited, 1947, p. 299, states: "This was probably François Filiau who carved an Easter Candlestick for Longue Pointe Church (M) in 1788". In the same note Traquair states: "In 1745 François Noël Levasseur apprenticed his son René Michel, then twenty-two years old, to François Filiau Dubois for four years for the purpose of learning "la menuiserie". François-Noël is the son of Noël (1680-1740).

³ E.-Z. Massicotte, "Le Sculpteur Levasseur et sa Famille," *Le Bulletin des Recherches Historiques*, Vol. XXXVII, No. 8, August, 1931, pp. 496-499. Both the letter of Levasseur to Dubois and the subsequent contract that was drawn up by the notary Simmonet, dated September 8, 1745, and signed by Dubois and René-Michel, were published by Massicotte. In the contract of apprenticeship (Archives du district de Montréal) one reads, "René Michel Le Vaffeur, fils de Sr Noel Levaffeur", (see n. 1).

⁴ Jean Trudel, *Un Chef-d'Oeuvre de l'Art Ancien du Québec: La Chapelle des Ursulines*, Quebec, Les Presses de l'Université de Laval, 1972.

⁵ An early example: E. R. Adair, "French Canadian Art," *The Canadian Historical Association*, 1929, p. 95, states (with reference to Noël Levasseur, b. 1680): "But Noël Levasseur's masterpiece is the great altar and retable of the Ursulines at Quebec which he, assisted by his sons, carved in the years 1732-1736".

⁶ Jean Trudel, *Un Chef-d'Oeuvre de l'Art Ancien du Québec: La Chapelle des Ursulines*, p. 100 (Annexe 3): "Marché entre les dames Ursulines et Pierre-Noël Levasseur".

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ The translation is from a photostat copy of the original document which was written in French. Additional punctuation has been included for the sake of clarity.

THE 1935 CANADIAN SILVER DOLLAR

In Canadian numismatic history, the 1935 silver dollar design is the watershed between colonial and Canadian imagery. The unprecedented inclusion of a dominant Canadian theme was, however, neither sudden nor unexpected in light of the Canadian temper of the 30's — a period of increasing national realization. The year 1935 marked the silver jubilee of George V's reign, and the Canadian silver dollar commemorates that event. The design for the reverse of the coin was executed by Emmanuel Hahn, the Toronto sculptor. Because of the popularity of the Hahn design, it continues to appear on the silver dollar. Until the issue of this coin, Canadian coins bore only the traditional features: the bust of the monarch, a descriptive inscription in Latin *GEORGIVS V DEI GRATIA REX ET IND: IMP*, the name of the country, a wreath of leaves,¹ the date and of course, the value of the token. Such iconography reflected the Imperial colonial ties of the Canadian nation; coins from other British colonies followed the same pattern.²

The 1935 silver dollar obverse retains the traditional bust of the King, however the reverse is uniquely Canadian: a voyageur, an Indian, a canoe laden with provisions, an islet with trees, the Northern Lights. The well clad voyageur contrasts vividly with the muscular torso of the Indian but there is no conflict. They travel in an idyllic calm; only gentle waves ripple the water. The men do not battle the elements of nature; they do not wrestle with the indomitable forces of a tempestuous sea. They are in harmony with the landscape and thus contribute to the compositional balance and stability of the coin. Strong vertical and horizontal divisions, pivoted about the central tree, give the coin a structural tranquility. The figures too belong to a timeless, stable world; these are not specific characters en route to a particular locale (Fig. 1).

The classical vision of man in an ordered world is promised by the stability and balance of the composition but this promise is not fulfilled in the individual elements which depict a magnificent and awful nature. The trees are bent dramatically by stormy winds; the Northern Lights flicker in the sky overhead. The eclectic nature of the elements is obvious. The windblown tree implies a violent storm with rough waves and an overcast sky; certainly there should be no visible aurora. Hahn selected and abstracted from nature to produce a universal image of exploration, travel and trade that is Canadian in character and setting.

Emmanuel Hahn (1881-1957), R.C.A. was, for many years, associated with the Ontario College of Art as were many members of the Group of Seven. Hahn shared with them a love for the northern country; he even spent his honeymoon there in 1926. Elements of the coin design suggest the specific influence of the Group, not only in subject but also in style. Witness the windblown tree in the central background; it is reminiscent of trees painted by the Group (c.f. *Stormy Weather*, *Georgian Bay* (1920) by Frederick Varley). Hahn has presented the tree in a low relief with broad plain areas and little minor detail.³ It would appear that the Group of Seven had been recognized as a new Canadian school as early as the 1920's. In 1925, Newton Mactavish comments:

It is held by some observers that there is, even now, a Canadian School of Art and that its centre is the Group of Seven.⁴

Hahn's subject and style are not only consistent with his personal interests but are also in the current Canadian tradition.

The 1935 silver dollar proved to be an auspicious beginning for Canadian coin design. Redesigned pennies, nickels, dimes, quarters and fifty cent pieces followed, presenting a new range of images: the beaver, maple leaf, schooner, caribou and Canadian coat of arms.

The appearance of these images in the 1930's is indicative of a growing Canadian ethos. Many national institutions that are now an integral part of Canada's social, economic and cultural identity were established during that decade. By 1931 British control of the Mint had been relinquished and the Royal Canadian Mint became a branch of the Department of Finance. In 1934, the Bank of Canada was created and given exclusive responsibility for issuing paper money.⁵ The Canadian Broadcasting Corporation had been established in 1932 and in the same year the Earl of Bessborough organized the Dominion Drama Festival. The Governor General's Literary Awards began in 1936 and in 1939 the National Film Board was established.

The era saw a growing pride in things Canadian. The literature and painting of the time reflected the national preoccupation with social and economic values.

Poets and prose writers alike turned away from the techni-

cal experimentation of the twenties towards the exploration of social and economic themes.⁶

Russell Harper writes that the artists:

. . . began to observe their own immediate environment.⁷

The continuing emphasis on Canadianism during the Depression is also found in the popular media i.e. the radio and the newspapers. The C.B.C. sponsored lectures on Canadian literature and frequently broadcast readings of Canadian poems and stories. Such programs as *Yukon King* conveyed the Canadian idiom into the home on a more popular level. *Yukon King*, the strongest lead dog of the North West, roamed the Canadian frontier, a land of howling winds peopled by noble mounties who battled for freedom, justice and the Crown.

James Llewellyn Frise, a cartoonist for the *Star Weekly* gave the nation *Birdseye Centre* inhabited by Old Archie, Pigskin Peters, the giant Jack and Archie's pet moose. Many saw in *Birdseye Centre*, a familiar small Canadian town, drawn only a little larger than life.

Such was the atmosphere of the 30's but the design for the silver dollar was more than a simple reflection of current attitudes. Traditionally, the function of images on currency is to set forth in visual symbolic form a statement of the convictions of the state. The symbol functions as a guarantee of the value of the token and should therefore be a valid image. Although governments and legislation may change radically, coinage need not record these surface changes. Only the fundamental shifts in ideology are stated.

It is generally found that monetary change follows some time after political revolution. People cannot immediately forego the coinage they are used to and even when this has no longer a *raison d'être*, it is still continued or is imitated as nearly as possible.⁸

New symbols placed on coins often lack the authority of the older images. Historically, two images, one old and one new, presented simultaneously have been used to indicate symbolically the support of the old order for the new.⁹ Clearly the 1935 silver dollar is such a

statement. On the reverse is an image of Canada; on the obverse the conventional symbol of Royal Authority which stands in silent support of Canadian nationalism.¹⁰ The Emmanuel Hahn design was created in a climate of active social, economic, political and artistic ferment out of which came a new awareness of the Canadian identity. The coin is a statement of that identity.

LESLIE LERENA FORSYTH
LONDON, ONTARIO

Notes:

¹ The exceptions are the 1920 design for the penny and the 1922 design for the nickel in which individual maple leaves were used.

² The 1923 one half anna coin from India is similar to the Canadian coins from the same period. Even the wreath of leaves surrounding the value and the date would pass for the maple leaves on the Canadian version.

³ This is a sharp contrast with the Early Canadian designs which feature high relief and much minor detail.

⁴ Newton Mactavish, *Fine Arts in Canada* (Toronto, 1925), p. 154.

⁵ It, of course, gave opportunity for a standardized issue of coinage and bills that was Canadian in design. However, it didn't become a reality until the 1950's when the bills issued by the chartered banks were withdrawn from circulation.

⁶ Desmond Pacey, "The Writer and his Public," *Literary History of Canada*, ed., D. F. Klinck (Toronto, 1965), p. 487.

⁷ J. Russell Harper, *Painting In Canada* (Toronto, 1966), p. 325.

⁸ C. F. Keary, "The Coinage of Christian Europe," *Coins and Medals in History and Art*, ed., S. Lane Poole (Chicago, 1968), p. 39.

⁹ The Ostrogoths and Vandals continued to issue coins in the Roman traditions but incorporated monograms of their own devise.

¹⁰ Only in the recent issues of the ten (1971) and five (1972) dollar bill have the dominant statements of monarchical power been removed in the lower denominations.

UN RETOUR SUR L'OEUVRE D'ADRIEN HEBERT

L'exposition Adrien Hébert organisée par la Galerie nationale du Canada en 1971 avait pour but de mieux faire connaître un artiste dont la contribution principale à la peinture québécoise se situe entre 1923 et 1953. Limitée à trente peintures et cinq dessins ou gravures, elle présentait le désavantage des petits formats, celui de n'offrir que de très brefs aperçus sur les phases intermédiaires dans la production de l'artiste. En fait, l'exposition comportait une véritable déficience dont on s'excusait par un sous-titre; on négligeait le début et la fin de la carrière de l'artiste pour mieux centrer l'attention sur "trente ans de son oeuvre".

Ces faiblesses n'ont pas échappé au critique montréalais, le docteur Paul Dumas dans sa chronique artistique du 21 septembre 1971.¹ Celui-ci a eu raison d'insister sur l'importance des années 1918 à 1924 pour la compréhension de l'art d'Adrien Hébert. L'apport de son témoignage personnel était de bon ton et nous lui sommes reconnaissants d'avoir précisé comment bon nombre de portraits Cézanniens, ceux de Léo-Pol Morin, de Robert de Roquebrune, de Pierre Dupuy, etc., "avaient fort scandalisé les bourgeois du temps" lors de leur exposition à Montréal en 1919.²

Le docteur Paul Dumas regrettait également que l'exposition n'ait rien montré des premières oeuvres d'Adrien Hébert. Il est bien entendu qu'il s'agissait là d'une lacune. Espérons que le présent article contribuera à la combler même s'il s'inspire d'une connaissance encore limitée de cette période initiale qui va de 1909 à 1923.

Tout en reconnaissant l'importance des premiers travaux d'un artiste on doit admettre la nécessité de choisir tout d'abord ceux qui représentent des aspects stables de sa personnalité. Or Adrien Hébert a mis du temps à trouver la sienne véritable. Si l'on excepte les deux années où tout jeune il suit les cours de dessin du Monument National, il consacre sept ans à ses études académiques, soit cinq ans (1906-1911) sous William Brymner, à l'Art Association of Montreal, et deux ans (1912-1914) à Paris, à l'Ecole des beaux-arts de cette ville. De plus, une anecdote voudrait que l'artiste aurait détruit presque tout le contenu de son exposition à la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1916.

Entre 1909 et 1919, Adrien Hébert participe sept fois au Salon du Printemps de l'Art Association of Montreal et quatre fois au Salon de l'Académie. De tous ces envois nous ne connaissons que les titres. Deux



Fig. 1. Adrien Hébert, *Le Pont de L'Île Bélaire*, vers 1916, huile sur toile sur carton, 10½" x 13⅞", Coll. J.-R. Ostiguy, Ottawa.



Fig. 2. Adrien Hébert, *Faunes et nymphes*, vers 1919, huile sur toile, 30¼" x 48", Coll. M. et Mme Ernest Rolland, Montréal.



Fig. 3. Adrien Hébert,
L'église de Sainte-Rose par clair de lune, vers 1919, huile sur
toile, 22" x 16". Coll. M. et Mme Ernest Rolland, Montréal.



Fig. 4. Adrien Hébert,
Le Château Bouthiller par clair de lune, vers 1925, huile sur
toile, 30 $\frac{1}{2}$ " x 30 $\frac{1}{2}$ ". Coll. M. et Mme Ernest Rolland, Montréal.

d'entre eux³ cependant sont accompagnés de la mention: "panneau décoratif".

Par ailleurs, deux caractéristiques principales se dégagent des quelques petits tableaux vus ici et là dans diverses collections montréalaises: un fort penchant pour les toiles nocturnes et aussi, chose curieuse, pour les scènes de la mythologie grecque. Citons quelques exemples. D'abord une petite aquarelle datée de 1915 intitulée *l'Idole brisée*. Elle représente un berger en pleurs agenouillé aux pieds de l'idole mutilée de sa tête. Hormis le côté badin de la scène on croirait à une esquisse pour une murale à la manière de Puvis de Chavannes. Aussi un très beau coucher de soleil probablement de 1915-1916 mettant en vedette le vieux pont de l'Ile Bélair, un tableau autrefois dans la collection Geoffrion et dont il existe quelques variantes (Fig. 1). Ce ne sont pas des tableaux nocturnes proprement dits mais on y sent l'approche de la nuit comme dans plusieurs sujets gaspésiens datés de 1917. Leur exécution rappelle le "style pochade" des tableaux sombres de Kerr-Xavier Roussel.

Le catalogue du Salon du printemps de 1919 montre qu'Adrien Hébert expose des tableaux de plus grandes dimensions qu'auparavant et les prix qu'il en demande doublent ou triplent. *Une nuit un faune appelait* est un tableau perdu, mesurant environ cinquante pouces par soixante. Il ressemblait, nous dit son ancien propriétaire au tableau que nous reproduisons ici sous le titre *Fraunes et nymphes* (Fig. 2). Ce dernier aurait été inspiré par l'audition du *Prélude pour l'Après-midi d'un Faune* de Debussy au Palace en 1918. Les grands arbres du décor nocturne appartiennent aux paysages des environs de l'Ile Bélair nous assure Mme Ernest Rolland, la soeur de l'artiste. La scène est imprégnée d'un doux mystère comme il arrive souvent chez les Nabis. La même année l'artiste peint un autre tableau d'inspiration musicale: *Le vaisseau fantôme*; grande composition semi-abstraite d'un impressionnisme descriptif inhabituel chez lui.

Voilà donc que se présente à nous un Adrien Hébert sombre et romantique, aimant les éclairages nocturnes (Fig. 3), un artiste peu commun qui cherche à meubler son ambiance à l'aide de la mythologie. L'année suivante encore, en 1920, Hébert expose une *Bacchanale* au Salon de l'Académie. Est-ce là le signe d'une pure surimpression de la culture européenne sur la réalité canadienne? Bien des artistes de Toronto auraient pu le penser à l'époque, mais il faut remarquer tout de suite que pour Hébert et son milieu cela paraît tout autrement. C'est un signe de

liberté véritable aux yeux du critique montréalais exilé à Paris, Fernand Préfontaine. Écoutons ce qu'il dit en 1923 de son confrère et ancien collaborateur à la revue *le Nigog*: "On lui doit cependant quelques grandes compositions où, dans des paysages accueillants, s'ébattent des nymphes et des faunes. Et ce sont des tableaux charmants, où se glissent toujours une pointe d'humour assez amusante. L'art d'Adrien Hébert dénote une liberté d'esprit très rare au Canada . . ."4

De quelle liberté d'esprit veut-on parler au juste? Peut-être faudrait-il relire les célèbres débats publiés dans la revue *le Nigog* à propos du régionalisme et de la pensée universelle, mais il semble bien qu'il s'agit tout simplement de cette liberté permettant de choisir soi-même ce qui semble convenir à sa propre évolution.

Adrien Hébert a vécu une jeunesse protégée avec des vacances d'été au chalet de son père à l'Île Bélair près de Sainte-Rose. Louis-Philippe Hébert a construit là sa résidence d'été dès 1906. Il a aménagé à la française une belle propriété qui regarde sur la Rivière des Prairies et ses étangs fleuris. Il l'a fait chaude et accueillante, y a planté des peupliers de lombardie et l'a baptisée *l'Enclos*. Comment alors ne pas convenir de la nécessité pour le jeune artiste de reconnaître à *l'Enclos* une ambiance qu'il a connue à Paris dans les tableaux que Monet et Roussel ont peints peu avant la première guerre mondiale.

C'est dans ce petit coin de paradis, à *l'Enclos*, ou tout près sûrement, qu'Adrien Hébert a pu imaginer ces tableaux mythologiques d'une esthétique un peu folle à prime abord, mais que l'on rattache volontiers à l'esthétique du bonheur dont parle René Huyghe⁵ à propos des Nabis. Mais l'esthétique du bonheur, l'esthétique de la bourgeoisie, ne saurait trop longtemps demeurer agreste et paysanne dans la société canadienne française de Montréal. Au fond, il s'agissait pour Hébert d'une fantaisie, d'une tentation ridicule, et l'artiste choisira bientôt la vie citadine pour sujet principal de son oeuvre. Comme l'exposition rétrospective Adrien Hébert l'a fait voir, l'activité du Port de Montréal retient toute son attention pendant plusieurs années à compter de 1924.

Pourtant Adrien Hébert s'échappe encore quelquefois du tohubohu de la grande ville, du commerce et de l'industrie qu'il a appris à admirer, des jeux de civilités qu'il aime bien. C'est dans le calme village de Sainte-Rose où à l'Île Bélair qu'il renoue parfois avec le mystérieux. D'abord vers 1925, à l'occasion d'un rêve portant sur le bonheur de vieilles familles en peignant le *Château Bouthiller par clair de lune* (Fig. 4),⁶

une grande habitation qui fait face à l'*Enclos* de l'autre côté de la Rivière des Prairies et que l'artiste aperçoit de la fenêtre de sa chambre à coucher, en mezzanine de son atelier d'été. Et cela donne un Cézanne nocturne. Puis au cours des années trente peut-être, en faisant le portrait de son frère Henri lisant sous la lampe dans ce même atelier.

Ainsi donc, ces quelques tableaux de jeunesse d'Adrien Hébert nous auront été utiles. Nous comprenons à travers eux le sens de ce recours aux modèles français, en l'occurrence Cézanne, Monet, et Roussel, que prônaient les amis de l'équipe du *Nigog* en 1918. Mais nous pouvons aussi les aimer pour ce qu'ils révèlent de l'originalité de l'artiste qui refusait de s'en tenir au paysage comme on le pratiquait partout autour de lui. En ce sens, et par le fait d'un effort constant pour introduire le personnage et autres signes de l'activité humaine dans le paysage canadien, ne voit-on pas comment Adrien Hébert ressemble à son aîné de tout près de dix ans, Clarence Gagnon. Il reste encore à mieux étudier les quinze dernières années de la production de l'artiste décédé en 1967. Cette période nous est encore plus mal connue que la toute première.

JEAN-RENÉ OSTIGUY
RESEARCH CURATOR
THE NATIONAL GALLERY OF CANADA

Notes:

¹ Paul Dumas, "Exposition rétrospective d'Adrien Hébert," *l'Information médicale et paramédicale*, Montréal, le 21 septembre 1971, pp. 18-19.

² Paul Dumas mentionne l'exposition de la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1924, ne s'agit-il pas plutôt de celle qui eut lieu au Cercle Universitaire en 1919?

³ Salon du Printemps 1915, no. 164 et 1916, no. 131.

⁴ F.P. (Fernand Préfontaine) "Quelques maîtres de l'élite canadienne — Le sculpteur Louis-Philippe Hébert," *Le Monde Nouveau (Le Canada)* numéro spécial, Paris, 1er au 15 août 1923, p. 42.

⁵ Voir René Huyghe et Jean Rudel, *L'Art et le monde moderne*, Paris, Larousse 1970, 1 vol. I, p. 54.

⁶ Collection M. et Mme Ernest Rolland, Montréal.

LES GOUACHES DE 1942 DE BORDUAS

Vers la fin de décembre ou le début de janvier 1942, Paul-Émile Borduas décide de se consacrer temporairement à un nouveau médium pictural: après s'être procuré pots de gouache et feuilles de papier, il entreprend toute une série de peintures à son atelier de la rue Mentana à Montréal; en moins de quatre mois il réalise près de soixante gouaches¹ et en encadre quelques-unes, sous verre,² qu'il transporte par la suite à son logement sur la rue Napoléon. Vers la fin de l'hiver, probablement en mars, il reçoit chez lui des amis, dont le critique d'art Maurice Gagnon; ce dernier, surpris par la production artistique inattendue du peintre (Borduas s'était limité jusqu'ici à l'huile), songe à organiser une exposition des peintures récentes:³ les dates sont fixées et la salle de jeu de l'Ermitage est choisie: il s'agira pour l'artiste de sa première exposition individuelle.

Avec l'aide des frères Jacques et Guy Viau,⁴ Borduas procède à l'accrochage de quarante-cinq gouaches qu'il numérote successivement selon les dimensions des oeuvres et non leur moment d'exécution; entre-temps sont imprimés les cartons d'invitation qui seront envoyés surtout aux amis, et sur lesquels apparaît le texte suivant:

Maurice Gagnon présente
les oeuvres surréalistes de
Borduas
du 25 avril au 2 mai
2 heures à 6 heures
Vernissage le 25 avril à 4 heures
Foyer de l'Ermitage
3510 chemin de la Côte-des-Neiges⁵

Rapidement les journaux francophones⁶ se saisissent de l'événement et le communiquent au public: tout d'abord *Le Canada*, dès le 22 avril,⁷ puis *La Presse* le lendemain⁸ et enfin *Le Jour*⁹ et *Montréal-Matin*¹⁰ la journée même du vernissage. L'exposition s'avère un succès: comme le notera Maurice Gagnon dans un article postérieur, cette "exposition conquiert d'emblée et, ce qui n'est pas négligeable et fort exceptionnel chez nous, presque tous ces tableaux trouvaient acquéreur".¹¹ Un autre article, paru dans la revue *Mayfair*, viendra préciser cette réflexion de Ga-

gnon: "At his first show in Montreal in 1942, 37 out of the 45 paintings exhibited were sold".¹² En considérant que les gouaches se vendaient entre \$35.00 et \$75.00, il s'agit également pour Borduas d'un certain succès financier, du moins pour l'époque, et ce même si près de la moitié des tableaux ont été donnés . . .

Nous n'entendons pas ici nier l'importance des gouaches à l'intérieur de l'évolution artistique de Borduas: cette idée a été avancée clairement dès 1962 par Evan H. Turner dans le catalogue de l'exposition *Paul-Emile Borduas 1905-1960*,¹³ et par la suite par Guy Robert¹⁴ et Léo Rosshandler.¹⁵ Nous ne voulons pas non plus nous arrêter sur le processus créatif des gouaches, sur les règles dites de "l'automatisme" que Claude Gauvreau¹⁶ et François Gagnon¹⁷ se sont attardés à expliquer, mais plutôt nous interroger sur le caractère "abstrait" des gouaches.

Depuis 1942, dix-neuf peintures de l'Ermitage ont été présentées au public et aux critiques d'art à l'occasion d'exposition d'oeuvres de Borduas,¹⁸ dont seize lors de l'exposition déjà mentionnée de 1962, ce qui ne totalise qu'un peu moins du tiers de la série entière des gouaches. Malgré ce fait Turner écrivait dans son catalogue que les tableaux de 1942 allaient "du représentatif à l'abstrait le plus complet" (p. 28, col. 2), et Rosshandler, plus récemment, que *Portrait de Mme G* précédait "de quelques mois la grande explosion libératrice des quarante-cinq gouaches abstraites montrées à Montréal en 1942".¹⁹

Cette façon de la critique contemporaine de concevoir les gouaches ne doit pas surprendre: déjà en 1942 ces peintures étaient qualifiées d'abstraites; Robert Elie affirmait, dans un article sur l'exposition, qu'il "serait vain de chercher le sujet dans ces oeuvres qui ne représentent rien d'immédiatement reconnaissable",²⁰ alors que Jean Vallerand, dans *Le Canada*, soulignait que Borduas traduisait un art "sans attache à aucun sujet",²¹ "un art pictural dégagé de toute volonté de représentation" (Ibid.). Charles Doyon, de son côté, parlait d'une "abstraction réduite"²² pour désigner les gouaches, et le public du *Montréal-Matin* pouvait lire que les peintures exposées n'avaient, dans l'ensemble, "aucune prétention à une forme quelconque".²³

En réalité la critique de 1942 n'était pas prête pour une telle exposition: elle y voyait avant tout une "expression bien moderne de l'art" (Ibid.) et se sentait obligée d'expliquer les gouaches . . . alors qu'elle s'interrogeait surtout sur la valeur de l'abstraction en peinture: "Le compositeur n'entend pas peindre, ni représenter, ni raconter: la musique se suffit à

elle-même. Pourquoi le peintre n'aurait-il pas pareillement le droit de se refuser à la représentation? Une rose représente-t-elle quelque chose? Non. Cela l'empêche-t-il d'être belle?" (Vallerand). Chaque critique se servira d'une autre forme d'art, la musique, pour justifier sa perception des gouaches; les tableaux de 1942 deviendront ainsi "une symphonie dont on jouit sans en chercher la signification" (*Exposition Borduas au Vieux Colombier*), une "fugue de Bach ou une sonate de Mozart" (Elie, col. 4), ou encore "la musique d'un beau texte lu par un grand tragédien" (Ibid.). Qui plus est, certains se serviront de la poésie comme médium de traduction de leur lyrisme: si chaque gouache est un "vaste chant poétique",²⁴ pourquoi alors ne pas se laisser emporter en tentant de les décrire: "terre rouge, terre de danger liée en gerbes écroulantes; aventurines aux éclats radieux et sulfureux d'oiseaux; ciels d'orage aux folles misères exacerbées; chevelure de feu, tronçons superbes, toilettes délirantes, gouffres avivés et inexorables; verge d'or vert, jaune et bleu ou orgues pépianthes; (. . .) fringale de geyser tombante en fluidité surfine; aubes sentimentales des flammes denses d'avenir (. . .)".²⁵

Les tableaux de l'Ermitage ont été l'objet d'une fascination générale; comme ils ne s'inséraient pas dans le cadre académique de la majorité des oeuvres contemporaines, chacun a cru sentir en eux les signes d'une prochaine révolution artistique; pour l'un ce changement profond relevait d'une recherche nouvelle, chez Borduas, de l'instinct pur, pour d'autres de sa poursuite des valeurs de l'enfance, de la liberté, du surréalisme, de l'abstraction, de la musique, de la poésie, de l'automatisme, de l'impulsion ou du rêve, et quoi encore . . . Aussi contradictoire que cela puisse s'avérer, on a perçu malgré tout, au travers des gouaches, des visages, des objets, des animaux: taureau, coq, cheval, éléphant, félin, etc.²⁶ L'objet se "montrait" réel, mais l'ensemble "paraissait" abstrait.

Une analyse thématique des cinquante-trois gouaches photographiées nous a dirigé vers des conclusions plus précises: seize compositions (30%) traduisent, par leur nombre certes variable d'éléments de référence à la réalité, une thématique humaine, plus particulièrement celle du visage, vingt-six (49%) proposent, au moins partiellement et de profil, l'animal ou le poisson, et sept (13%) des sujets particuliers mais concrets: grotte, phare, nature morte, scène d'intérieur, etc. Seulement quatre gouaches (8%) peuvent, à la rigueur, être qualifiées d'abstraites, voire uniquement de cubistes . . . Ainsi la

Composition No 45: à première vue une abstraction de formes géométriques, mais un visage cubiste se distingue nettement en soulevant le côté gauche vers le haut, d'où le titre de Doyon: "Le rêveur violet" (Ibid., col. 2), (Figs. 1-4).

Faisant allusion aux gouaches et se référant à une discussion antérieure avec Borduas, de Tonnancour écrivait en 1942: "Ce terme d'abstraction ne vous plaît pas; il ne me satisfait pas non plus. C'est un pis aller . . . Mais le terme est une convention généralement acceptée et peut-être vaut-il mieux le garder pour éviter plus de confusion".²⁷ Cette confusion était sans doute possible l'année de l'exposition des gouaches, mais aujourd'hui, avec le recul du temps, l'est-elle encore? Tout de même!

FRANÇOIS LAURIN
DÉPARTEMENT D'ART VISUELS
ET DE THÉÂTRE
UNIVERSITÉ D'OTTAWA

Notes:

- ¹ Des recherches antérieures nous ont permis de retracer cinquante-huit gouaches; de ce nombre cinquante-trois ont été photographiées (consulter notre Mémoire de Maîtrise en dépôt à l'Université de Montréal).
- ² Borduas réalisait lui-même la coupe du papier (d'où les dimensions toujours différentes des gouaches), du verre, des cartons de fond ainsi que l'encadrement.
- ³ Précisions provenant d'une conversation de l'auteur avec Mme Paul-Emile Borduas, 7 août 1972.
- ⁴ Conversation de l'auteur avec Mme Suzanne Viau, 13 avril 1972.
- ⁵ Dossier Borduas, Centre d'Études en Art canadien, Université de Montréal.
- ⁶ Des trois journaux anglophones consultés, soit *The Montreal Daily Star*, *The Montreal Daily Herald* et *The Gazette*, aucun ne consacre une seule ligne à cette exposition.
- ⁷ "Exposition à l'Ermitage," *Le Canada*, 22 avril 1942, p. 6, col. 2.
- ⁸ "Une exposition de toiles de Borduas," *La Presse*, 23 avril 1942, p. 19, col. 2.
- ⁹ Charles Doyon, "L'Actualité Artistique," *Le Jour*, 25 avril 1942, p. 6, col. 6-7.
- ¹⁰ "Exposition de peinture au Foyer de l'Ermitage," *Montréal-Matin*, 25 avril 1942, p. 6, col. 3.
- ¹¹ Maurice Gagnon, "Un peintre, Borduas," *La Revue Moderne*, 24, no. 10 (février 1943), p. 17.
- ¹² "Eight Quebec Artists," *Mayfair*, XVIII, no. 11 (novembre 1944), p. 82.
- ¹³ Musée des Beaux-Arts de Montréal, 11 janvier-11 février; Galerie Nationale du Canada, 8 mars-8 avril; Art Gallery of Toronto, 4 mai-3 juin; p. 28, col. 2.
- ¹⁴ *Borduas*, P.U.Q. (Montréal, 1972), p. 48.
- ¹⁵ "Borduas: notes biographiques," *M*, 4, no. 2 (septembre 1972), p. 11.
- ¹⁶ "L'Épopée automatiste vue par un cyclope," *La Barre du Jour*, nos. 17-20 (janvier-août 1969), p. 50.
- ¹⁷ "Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas," *ibid.*, pp. 217-218.
- ¹⁸ Sur un total de plus de cent soixante expositions individuelles ou collectives qui nous sont connues.
- ¹⁹ "Une oeuvre charnière de Borduas," *M*, *ibid.*, p. 7.
- ²⁰ Pierre Daniel (alias Robert Elie), "Peintures ravissantes de Paul-Emile Borduas," *La Presse*, 25 avril 1942, p. 55, col. 4.
- ²¹ "Borduas expose des gouaches à l'Ermitage," *Le Canada*, 27 avril 1942, p. 3, col. 1.
- ²² "L'exposition suréaliste (sic) Borduas," *Le Jour*, 2 mai 1942, p. 4, col. 1.
- ²³ "Exposition Borduas au Vieux Colombier," *Montréal-Matin*, 28 avril 1942, p. 6, col. 5.
- ²⁴ Maurice Gagnon, *Peinture Moderne*, Ed. Valiquette (Montréal, 1943), p. 108.

²⁵ Ibid., "Borduas," *Amérique Française*, no. 6 (mai 1942), pp. 12-13.

²⁶ Voir surtout l'article de Doyon en date du 2 mai (reproduit en partie dans Robert, pp. 50-51, mais avec plus de vingt-cinq erreurs de citation).

²⁷ Jacques de Tonnancour (sic), "Lettre à Borduas," *La Nouvelle Relève* (août 1942), pp. 612-613.



Fig. 1. Paul-Emile Borduas, *Composition No. 45*,
gouache sur papier 10½" x 14½".
Coll. Mlle Simone Borduas, Pointe-Calumet.



Fig. 2. Paul-Emile Borduas, *Composition No. 24*,
gouache sur papier, 23" x 17½".
Coll. Mme Rolande Séguin Poirier.



Fig. 3. Paul-Emile Borduas, *Composition No. 42*,
gouache sur papier, 10" x 14½".
Coll. particulière.



Fig. 4. Paul-Emile Borduas, *Composition No. 41*,
gouache sur papier 13⅜" x 10⅞".
Coll. particulière.



Fig. 1. William Brymner, *Summer Landscape Martiques*, n.d., oil on canvas, 18½" x 26¾".
Coll. Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario (Photo: Lloyd Bloom, Hamilton, Ontario).

A Visit to Martiques Summer 1908: Impressions by William Brymner

William Brymner, Edwardian master of the School of the Art Association of Montreal, is referred to by his chroniclers as a dedicated teacher. It was undoubtedly one of his greatest pleasures to get away from the school to paint and one of his chief regrets when he had to return.¹ In summer holidays he lived in the neighbourhood of Montreal, or travelled to the far reaches of the St. Lawrence River Valley, to the east and west coasts of Canada, to the British Isles or to favourite haunts in Northern Europe and the Mediterranean. In 1908 he chose Martiques, a fishing village in the south of France. His impressions of this visit are recorded in manuscript papers held in a private collection.² They are an excellent example of the truth about William Brymner: that he was as clever at creating literary impressions of his experiences as he was at creating images in paint and watercolour.

Keenly observant, he had a sardonic wit and considerable ability as a raconteur. His edited perceptions of that summer of 1908 follow, together with some comments about the work which resulted from his visit.

Grand Café du Soleil
Martiques, 20 July, 1908

Martiques is a fishing village, or rather a town, for it has seven thousand inhabitants, on a salt water lake called Etang de Berre. It is situated at the entrance to a sort of strait leading from the lake to the Mediterranean, three miles away . . . The inhabitants have had *messieurs les peintres* with them for so many generations that they, or their works, have long ceased to be objects of curiosity to them. You are for this reason, left in peace but treated at the same time with great respect, which speaks well for the character of the painters who have frequented the place for the last fifty or more years. Besides this freedom from annoyance . . . you are so sure of getting sunlight day after day that you can count on going on with the same subject for nearly as many days as you like at the same

hour and know that you will have practically the same effect to work from . . .

Most villages much frequented by artists are associated with some man's name whose work has made them known. In the case of Martiques the man is Ziem. He lived in (the town) for a great many years and much of his work was done here. He used its canals and houses and boats to paint scenes from Constantinople and Venice. He even went so far as to put up a small mosque with minaret and all complete, which still stands in his garden. He also kept a gondola, I am told, in the water opposite his house. He thus avoided the necessity of travel and painted quietly at home . . . which reminds me that J. D. Watson, at one time a well-known English illustrator, only needed a fisherman's boots before him in order to make a drawing of a fisherman in any position desired.

All this is not as absurd as it sounds. Ziem had drawings and studies of Constantinople and Venice and in painting his pictures he only required to refer to the facts of nature, such as how a light, colour, or shadow is reflected in water. He would find that the reflection of an object in light is darker than the light itself and that the reflection of a shadow is lighter than the shadow reflected and whatever other modifications it undergoes, as well at Martiques as at Constantinople or Venice. Away from the place too, an artist is less hampered by small facts and is able sometimes better to realise his impressions as a whole. Delacroix makes the remark in his Journal that he does not understand how a man can paint landscape in the country. You can't see a tower when standing at its base you only see some of the stones. However, in making sketches and studies you don't worry about such things but try to find a place that will stay quiet while you paint it and where you are not too bothered by the curious . . .³

. . . (One of the artists) was Mr. Roberti, who had got this year a third medal in the Salon. He is doing impressionist yoke-of-egg looking landscapes. He changes his subject every hour, as an effect, he says, can last no longer. Mr. Amiel does not like the impressionists so explains that Mr. Roberti's medal was got for figure work and not landscape. Mr. Casimir Raymond is further along and is painting watercolour of a very watery kind. He is still, at ten o'clock, working on what he began at half past six in the

morning to the indignation of the true painters who work only in oil and not longer at a time than the effect lasts . . . (why should he change) every hour forsooth? Why should he change till his work's done? . . . Mr. Ducres, who is said to be very rich and therefore merely an amateur . . . paints everything in light purples, even a black boat . . . Mr. Olivier has had a certain success lately with his picture in Paris. His successes were painted on mill board with blue lines appearing here and there around his buildings, so he continues to paint on mill board with blue lines appearing here and there . . .⁴

. . . There then is over there a young lady of Toulon (who) won a scholarship from that town which takes her to *Ecole des Beaux Arts* in Paris. She is alone and professional and paints in oils while two charming young ladies from Marseilles paint in watercolours and are amateurs. This you know for the mother of one of them is with them. This is well for them, as when a girl working at literature or art in France is without a mother or other protector, it is considered by gentlemen generally that they can say anything to her that should not be said to a young girl . . .

. . . Mr. Dragon from Toulon . . . draws his subject with a camera claire, to save time he says, but really we all know (it is) because he could not do it otherwise.

The costumes of all these people are very varied. Mr. Roberti is dressed from head to foot in blue jeans, Olivier in khaki, while (a) Mr. Clement, who is walking about over there in search of the subject he never finds, is dressed in most immaculate white. All three suits have jackets buttoned up to the throat and what are known as *la hussard* trousers, very wide at the tip and tapering to the ankle where a strap and buckle hold them tight. (In addition) there are sporting costumes, very English, knickerbockers as for golf. Nearly everyone is so much in earnest and works so hard that you would really suppose they were all engaged in some serious occupation.

At present the only known work of Brymner's "serious occupation" at Martiques is now owned by the Art Gallery of Hamilton, Ontario. *Summer Landscape, Martiques*,⁵ (Fig. 1) an oil on canvas may well be the same work as another from this visit, titled *Mid-Day Le cours Martiques*,

well documented and reviewed, but its location, medium and measurements not known. *Summer Landscape* does not seem to have been reviewed or shown between 1908 and 1916. However in 1916 at the Thirty-Third Annual Spring Exhibition of the Art Association of Montreal, *Mid-Day Le Cours Martiques* was shown and was reported in the Montreal Star under the following heading:

SPRING PICTURES POORER THAN FOR
SOMETIME IN THE PAST

*Brymner has never exhibited any picture which is more pleasing than Mid-Day Le Cours Martiques. It is a brilliant handling of sunlight and shadows and overhanging trees, the pink tinted wall, the vehement splashes of sunlight and the spaces of grateful shade are done with a certainty and authority that convince.*⁶

B.K. Sandwell reporting on the same exhibition deplored the whole show saying he regretted the fact that "practically without exception the pictures appear to have been painted while the artists were sane and sober . . . Where oh where are the Lymans, the Jacksons, the Hewtons . . . and the rest of the clan who used to assault our unprotected eyes . . . does an artist cease to be a cubist when he ceases to be a cub?" With Brymner he was more gentle: "*Mid-Day Le Cours Martiques* is an excellent example of this painter's latest treatment of high sunlight and rich shadow . . ."

Confusion concerning *Mid-Day Le Cours Martiques* is increased by the fact that we do not know the medium and that a watercolour titled *Le Cours Martiques* was shown in the Twenty-Fifth Spring Exhibition of the Art Association of Montreal in 1909. At this time the art critic of the Montreal Star considered Brymner's watercolour to be "redolent of the quaintness and sunlight of southern France."⁸ In 1910 at the Twenty-Sixth Spring Exhibition, a watercolour titled *At Martiques* was shown. It was in good company with works by Lyman, Morrice, Watson and A.Y. Jackson, the latter exhibiting for the first time with the Art Association of Montreal.⁹ Perhaps either, or both, of these watercolours were studies for *Summer Landscape* (or *Mid-Day Le Cours Martiques*) to be painted later.

Summer Landscape is a fine example of Brymner's best work in the early

1900's. Strong, fresh and filled with colour it is one of the few paintings by this artist which shows some influence from James Wilson Morrice, Brymner's close friend and on occasion in those years, one of the ten or so to be seen around Benscoon Quai at Etang de Berre, Martiques.¹⁰

JANET BRAIDE
MONTREAL, QUEBEC.

Notes:

¹ Brymner, William to Clarence Gagnon, 24th October, 1906. One of many references which recur throughout Brymner's correspondence.

² Manuscript, July 1908, private collection. This article is an excerpt from the larger unpublished manuscript.

³ Often Brymner would join as many as ten painters sitting in the shade of the Benscoon Quai and in a letter of July 25th, 1908, he describes them. Mr. Amiel, sixty-five years old and a retired banker had once had business with a Mr. "Oorquhart" from Montreal. Amiel and his wife had settled in Martiques and he was "like a boy in spirits" and worked "with the greatest enthusiasm."

⁴ Visits are made "from one camp to another". Olivier asks Amiel "Who is that young man who paints everything green? I paint red; you paint blue, M. Ducre purple and Roberti yellow and still each painting seems to look like the thing. Well Well!"

⁵ Oil on canvas, n.d., signed lower left: Wm. Brymner, 18½ x 26¾ Art Gallery of Hamilton, Ontario: 66.43.22

⁶ *Montreal Star*, March 24th, 1916.

⁷ *Scrapbook*, the Art Association of Montreal, 1903-1929, April 1st, 1916, p. 251.

⁸ *Montreal Star*, March 27th, 1909.

⁹ Art Association of Montreal; *Exhibition Catalogue* #6, p. 95.

¹⁰ National Gallery of Canada for the Bath Festival; *James Wilson Morrice 1865-1924*, Exhibition Catalogue, Chronology, p. 13.

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

1. Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.
2. Permission to reproduce photographs, personal letters etc., must be obtained by the author prior to submission.
3. All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively. Please allow for 250 words per single page.
4. Please sign the manuscript with your full name and the name of the institution with which you are associated.
5. If the manuscript is printed, the original copy will not be returned.
6. Indicate by underlining, the names of art works, titles of books, periodicals etc.
7. The form of footnotes and bibliographies should follow the examples of the Modern Language Association Style Sheet. Care must be taken in the citing of references, and the author must assume full responsibility for accurate footnotes and bibliography.
8. Photographs submitted should be 8" x 10" glossy prints in black and white only. Please retain negatives of the photographs in case of loss or damage. Photographs will be returned. Please submit original photographs whenever possible. If reproductions are used, please cite source.
9. Drawings are to be done with India ink on white paper.
10. Clearly indicate the artist, title, location and medium on gummed labels attached to the back of each photograph and drawing.
11. Submit a separate list of numbered illustrations to accompany the article whenever warranted.