

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Cover/Couverture: *Codex canadiensis*, vers 1675, p.37. The Thomas Gilcrease Institute of American Art and History, Tulsa, OK.

---

**THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY**

---

**ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN**

---

Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Études en arts, architecture et arts décoratifs canadiens

*Acknowledgments/Remerciements:*

The editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions/

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

Ministère de l'Éducation, Gouvernement du Québec  
Concordia University, Faculty of Fine Arts, Montréal  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, Ottawa

The editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$100.00 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription. In addition, unless otherwise indicated, the names of Patrons will be published on this page. Receipts for the purposes of taxation will be issued./

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don de \$100.00 minimum vaudra un abonnement de trois ans au donneur. En outre et sans avis contraire, le nom des Amis sera publié sur cette page. Des reçus pour fins d'impôt seront envoyés.

*Patron:* Robert Derome

<i>Address/Adresse:</i>	<i>Subscription Rate/Tarif d'abonnement:</i>
Concordia University/Université Concordia	\$14.00 per year/annuel
1395 ouest, boul. Dorchester, VA 422	(\$16.00 U.S. outside Canada/étranger)
Montréal, Québec, Canada	\$8.00 per single copy/le numéro
H3G 2M5	(\$10.00 U.S. outside Canada/étranger)
(514) 848-4699	

This publication is listed in the following indices / Index où est répertoriée la publication:

*Architectural Periodicals Index* (England),

*Art Bibliographies* (England),

*Art Index* (New York, U.S.A.),

*Arts and Humanities Citation Index* (ISI, Philadelphia, U.S.A.),

*Canadian Almanac and Directory* (Toronto, Ont.),

*Canadian Literary and Essay Index* (Annan, Ont.),

*Canadian Periodical Index* (INFO GLOBE, Toronto, Ont.),

*Current Contents / Arts & Humanities* (ISI, Philadelphia, U.S.A.),

*IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.)*,

*IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.)*,

*Point de repère (Répertoire analytique d'articles de revues du Québec)*,

*RILA* (Mass., U.S.A.).

*Design:*

Israël Charney

*Assistant:*

Richard Weston

*Proofreading / Révision des textes:*

Elise Bonnette / Denyse Roy /

Mairi MacEachern / Erika Bird /

Mary Shingler

*Word processing/Traitement de textes:*

Käthe Roth

*Typesetting/Composition:*

Logidec

*Printer/Imprimeur:*

Groupe Litho Graphique Inc.

*ISSN 0315-4297*

*Deposited with/Dépôt légal:*

*National Library of Canada / Bibliothèque nationale du Canada*

*Bibliothèque nationale du Québec.*

*Published twice yearly by/Publiées deux fois l'an par: Owl's Head Press.*

*Publishers/Éditeurs:*

Donald F.P. Andrus  
Sandra Paikowsky

*Editors/Rédacteurs:*

Donald F.P. Andrus  
Jean Bélisle  
François-M. Gagnon  
Laurier Lacroix  
Sandra Paikowsky  
John R. Porter  
Esther Trépanier

*Editorial Secretary/Secrétaire de rédaction:*

Rose Mary Schumacher

*Advisory Board/Comité de lecture:*

Mary Allodi  
Jacqueline Beaudoin-Ross  
Christina Cameron  
Alan Gowans  
Charles C. Hill  
Robert H. Hubbard  
Luc Noppen  
Jean-René Ostiguy  
Dennis Reid  
Douglas Richardson  
George Swinton  
Jean Trudel  
Luce Vermette  
Moncrieff Williamson  
Joyce Zemans

***Articles***

**Figures hors-texte:**

*Note sur l'Histoire Naturelle  
des Indes Occidentales*  
du père Louis Nicolas, jésuite

1    ***François-Marc Gagnon***

Résumé

15

**L'énigme du tabernacle  
des Soeurs Grises**

17    ***Cécile Langlois-  
Szaszkieicz***

Résumé

29

**The Concept  
of "Regionalism"  
in Canadian Art History**

30    ***Virginia Nixon***

Résumé

41

---

***Short Note / Note et commentaire***

*La source gravée de  
"L'Agonie au jardin des Oliviers"*  
d'Antoine Plamondon (1804-1895)

42    ***Yves Lacasse***

---

***Sources and / et Documents***

**Canadian Art History Theses and  
Dissertations /**  
**Mémoires et thèses en histoire de l'art  
canadien**

48    ***Loren Singer***

---

## **Reviews / Comptes rendus**

Martin Segger

*The Buildings of Samuel Maclure:  
In Search of Appropriate Form*

Terry Gail Guernsey

*Statues of Parliament Hill:  
An Illustrated History /  
Statues de la Colline du Parlement:  
Histoire Illustrée*

61 *Alan Gowans*

Rosalind M. Pepall

*Construction d'un musée des Beaux-Arts /  
Montréal 1912 / Building a Beaux-Arts Museum*

64 *Giles Hawkins*

Bernadette Driscoll

*UUMAJUT*

*Animal Imagery in Inuit Art*

67 *Cynthia Cook*

---

## **Publication Notice / Note de lecture**

H. Wayne Morgan, ed.

*An American Art Student in Paris:  
The Letters of Kenyon Cox, 1877-1882*

70 *Laurier Lacroix*

*A Letter to the Editors / Lettre aux rédacteurs*

*À Propos d'Ozias Leduc*

73 *Louise Beaudry*



fig. 1 Chaval Marin . . . et Rat des montagnes . . ., *Codex canadiensis*, vers 1675, p.40. The Thomas Gilcrease Institute of American Art and History, Tulsa, OK. (Photo: The Thomas Gilcrease Institute of American Art and History, Tulsa.)

---

# **FIGURES HORS-TEXTE**

## **NOTE SUR L'*HISTOIRE NATURELLE***

### ***DES INDES OCCIDENTALES***

### **DU PÈRE LOUIS NICOLAS, JÉSUITE**

Le sentiment que l'image introduit une rupture dans le texte qu'elle a pourtant fonction d'illustrer a toujours été très vif. Et comment pourrait-il en être autrement? N'avons-nous pas appris à lire bien après avoir appris à regarder? À telle enseigne que le cerveau doit d'abord traduire les mots lus en sons avant de pouvoir leur donner un sens. À telle enseigne qu'il existe chez les peuples qui pratiquent deux systèmes d'écriture—l'un, idéographique, l'autre, phonétique, comme c'est le cas des Japonais—des cas de dyslexie du système phonétique (*kana*) sans que l'habileté à lire le système idéographique (*kanji*) soit affectée<sup>1</sup>. On pourrait donc appeler l'effet de rupture ressenti au passage du texte à l'image, l'effet *kana-kanji*, si ce n'était expliquer l'obscur par le plus obscur encore. Il nous paraît plus utile de nous demander comment ce sentiment s'est exprimé dans notre littérature—à vrai dire, nous ne nous occuperons que de celle de la Nouvelle-France—quand elle s'est souciée d'illustrer ses textes par des images.

Il ne faut pas beaucoup pratiquer nos vieux auteurs pour remarquer la façon quelque peu naïve et insistante qu'ils avaient d'inviter le lecteur à suspendre son labeur pour regarder les images qui illustraient leurs textes: "... et de laquelle vous voyez cy dessus le pourtraict au naturel"; "... telle qu'en voyez icy la figure"; "Je vous ay fait icy effigier le pourtrait . . .", pour ne citer que trois exemples tirés de la *Cosmographie universelle* d'André Thevet<sup>2</sup>.

Nous y mettons moins de formes, nous contentant du "fig. 1, 2 ou 3" ou du "pl. I, II ou III", quand ce n'est pas du simple numéro en marge, comme si la présence des illustrations dans un texte allait de soi et ne valait pas la peine d'être soulignée outre mesure. Réduits à des formules quasi algébriques, ces renvois n'encouragent guère la réflexion sur les rapports de l'image au texte. Les textes plus anciens qui manifestent de l'étonnement devant le phénomène n'ont pas ce défaut, et les formules qu'ils emploient

pour introduire les images dans le texte révèlent déjà quelque chose de l'enjeu du passage d'un ordre à l'autre. Il nous semble donc qu'il y a quelqu'intérêt à s'arrêter à quelques-unes de ces formules.

Pour illustrer mon propos—sans jeu de mots!—j'ai choisi un texte de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle consacré à la flore, à la faune et aux autochtones du Canada. Il s'agit de l'*Histoire naturelle des Indes occidentales*, manuscrit dû à la plume du père Louis Nicolas, jésuite, et que l'on peut dater des environs de 1675. À première vue, ce texte pourrait sembler mal servir l'objectif que je me suis fixé. Dans son état actuel, il n'est illustré que par trois misérables petits schémas montrant respectivement: 1) la forme des bandes qui ornent le dos du tamia rayé; 2) le plan du terrier des rats sauvages; et 3) la manière dont les Indiennes "tortillent" les boyaux de l'orignal avant de les faire cuire<sup>3</sup>.

En réalité, le manuscrit de l'*Histoire naturelle* . . . , tel qu'on le trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale à Paris<sup>4</sup>, est amputé du cahier d'illustrations qui le complétait. Ce cahier existe toujours, mais il n'est même plus en France. Il est conservé à Tulsa (Oklahoma), au Thomas Gilcrease Institute of American Art and History. Paradoxalement, il est mieux connu que le texte qu'il était censé illustrer. Contrairement au texte de l'*Histoire naturelle* . . . , les illustrations ont été publiées en 1930 à Paris par le baron Marc de Villiers sous le titre: *Codex canadiensis ou Les Raretés des Indes*, mais à une époque où l'on n'avait pas encore fait la relation entre les deux. De Villiers avait cru pouvoir attribuer les dessins du *Codex* à Charles Bécart de Granville. Il n'en est rien. Ils sont, comme l'*Histoire naturelle* . . . , du jésuite Louis Nicolas dont les initiales paraissent sur la première page de son texte<sup>5</sup>.

Avec l'*Histoire naturelle* . . . augmentée du *Codex*, nous avons bien affaire à un texte richement illustré. Quelques pauvres figures dans le texte, mais un cahier entier de hors-texte! Cette distinction—figures dans le texte / figures hors-texte—a bien quelqu'incidence sur les formules de renvois aux images employées dans le texte, mais pas sur leur fonction essentielle qui est d'aider le lecteur à décrocher du texte pour lui permettre de s'adonner à la contemplation des images.

Si Louis Nicolas ne renvoie pas systématiquement à toutes les figures du *Codex*, il le fait assez souvent, et dans chacune des parties de son ouvrage, pour nous fournir assez d'exemples de ses façons de faire. C'est bien la preuve, pour le dire en passant, que non seulement les illustrations du *Codex* étaient destinées à illustrer l'*Histoire naturelle* . . . , mais aussi qu'elles

avaient très probablement Louis Nicolas lui-même pour auteur. Mais laissons ces problèmes d'attribution. Mon propos ici est différent. Je voudrais relever tout d'abord les formules employées par Louis Nicolas pour renvoyer son lecteur aux illustrations du *Codex*.

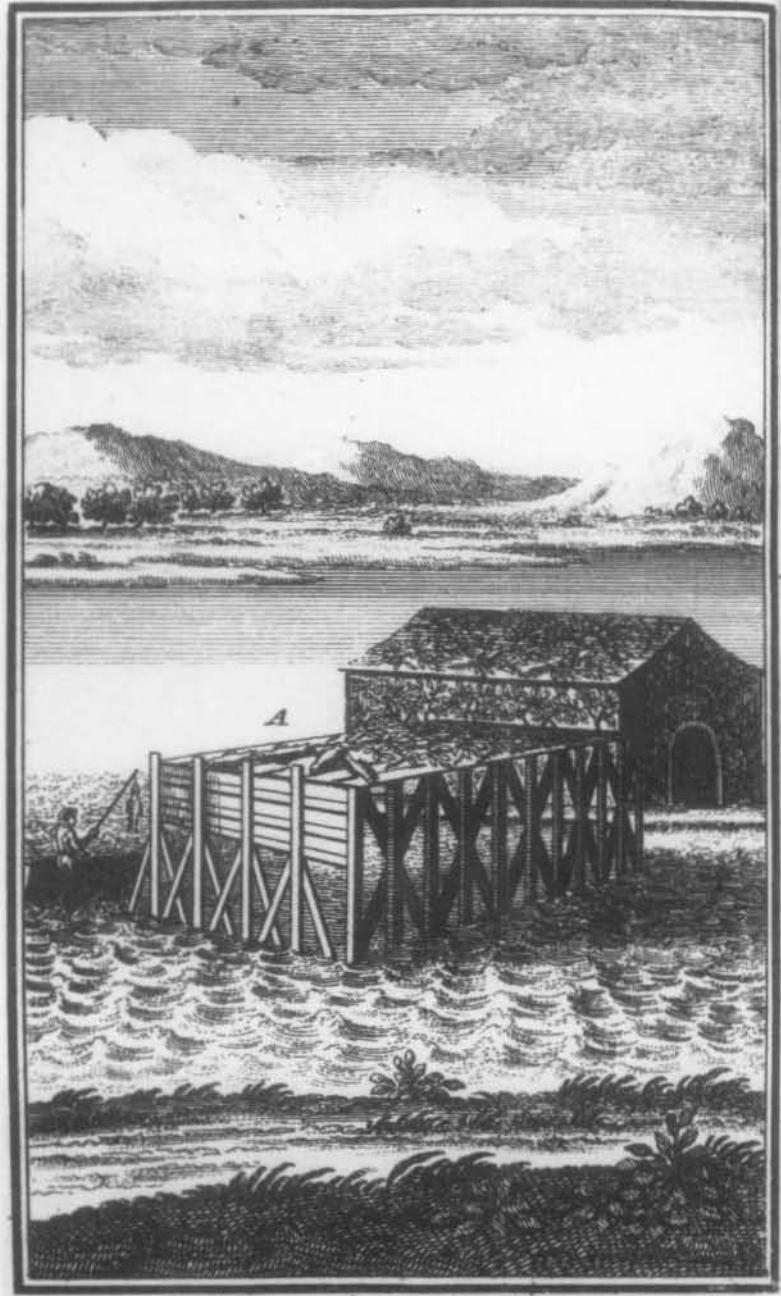
Dans la section qui porte sur les plantes, on ne peut relever qu'un renvoi de ce genre. Sa description du "citron" de Virginie (folio 11) se termine par la simple indication: "j'en donne la figure"<sup>6</sup>.

La section sur les mammifères est plus riche. On y trouve tout d'abord les figures dans le texte que nous avons déjà signalées. Les marques dorsales du tamia rayé sont déclarées (folio 49) ressembler "a la figure que je marque icy" et la demeure du rat être "faite sous la terre de la figure que je represente icy" (folio 55).

Quand, à propos du "chat sauvage", il veut situer son lecteur sur la localisation de la "nation des chats", il le renvoie (folio 66) à sa "carte generale". Il ne s'agit plus alors d'une figure dans le texte, mais d'une carte du *Codex* qui, même à cet endroit, fait figure d'une sorte de hors-texte, puisqu'elle est insérée, sans numéro de page, entre les pages 4 et 5.

Du caribou, Louis Nicolas assure (folio 81) que "la figure que j'en donne le represente parfaitement au naturel"<sup>7</sup>. Il consacre ensuite un paragraphe au "grand Boeuf sauvage ameriquain que les Barbares nomment Pichikiou" (folio 87). Il affirme en avoir fait "le portrait". Mais on peut se demander, vu le contexte de cette affirmation, s'il s'agit d'une description littéraire ou d'un dessin. Même équivoque à propos de sa description de l'original: "Je pense", déclare-t-il tout d'abord (folio 91), "que pour bien commencer il sera bon que je donne d'abort la figure de ce celebre animal". Mais, comme il conclut deux pages plus loin: "Voila le portrait exterieur de l'elan", on peut penser que par "figure" il entendait moins le dessin de la page 36 du *Codex* que la longue description littéraire de l'*Histoire naturelle*... Par ailleurs, c'est évidemment dans la section consacrée à l'original que se trouve le schéma que nous signalions plus haut sur la manière indienne d'enrouler les intestins de l'animal pour les faire cuire. Pour introduire son schéma, Louis Nicolas dit simplement (folio 94) que les femmes procèdent "de la maniere dont je donne ici la figure".

Avec le "rat musché", nous revenons au cas des renvois à des dessins hors-texte. Fier de sa représentation du rat musqué, Louis Nicolas déclare tout bonnement (folio 109) qu'il en donne "le portrait par une figure ou j'ay a mon avis aussi bien rencontré qu'on le puisse pour bien representer l'animal". Il s'agit d'une figure originale<sup>8</sup> ou, du moins, je ne lui connais aucune



*A. Endroit où on jette dabord la morue.*

fig. 2 *Endroit où on jette dabord la morue*, gravure tirée de Bacqueville de la Potherie, *Histoire de l'Amérique septentrionale*, 1722, t. I, p.17. Université de Montréal. (Photo: Université de Montréal.)

source iconographique antérieure. Louis Nicolas avait représenté moins l'animal vivant que sa peau montée sur un cerceau de bois, usage qu'il avait pu observer au Canada.

La section consacrée au "tygre marain"—entendez le phoque—l'amène à en décrire la peau et les nombreux usages qu'en font les Inuits, entre autres, la fabrication des kayaks.

... ils en font des canots construits d'une maniere si commode et si seure qu'on ne put iamais perir dans ces sortes de Bateaux. J'en donne la figure et la description dans mon traité des figures. (Folio 122)

Louis Nicolas désignait donc comme son "traité des figures" ce que nous appellons le *Codex canadiensis*! Par ailleurs, la figure à laquelle il faisait allusion se trouve en page 17 du *Codex*.

"La figure que je donne de ce monstre le faira plus connoitre que ma pleume", dit-il à propos du "michipichi" (folio 123). La figure qui se trouve à la page 39 du *Codex* démontre qu'il s'agissait du morse. Particulièrement fier de son dessin—qui n'était qu'une copie<sup>9</sup>—Louis Nicolas avouait le préférer à sa "description" écrite: "L'animal étant fort monstrueux, seroit plutôt connu par la figure que j'en donne que par ma description grossière". Il a raison. Sa description est non seulement farcie d'erreurs, elle n'est pas très claire.

... il a environ 3 Brasses de long cét a dire 18 pieds de Roy de long tandue; il est gros approporation de tout son corps, qui est couvert d'une peau velue a pû près comme celle du tygre marain; il a 4 pieds comme le castor et sa queüe rapporte un pû a celle de cet animal; il semble qu'il a la tête plus grosse que la proportion de son corps ne demanderoit; et elle est fort extraordinaire; ses dents sont monstrueuses, et particulièrement 2 qu'il a a la machoire d'en haut; elles ont près de 2 pieds de long toutes quarrées, for pointues et aussi belles que le plus fin yvoire. (Folio 122)

Du "cheval marin" dont il est question immédiatement après, Louis Nicolas ne fournit pas de description écrite.

Comme cet animal est fort connu et que tout le monde en parle après ce qu'en on dit les écrivains, je me contente d'en donner la figure fort exacte . . . (Folio 123)

Cette assurance a quelque chose de comique, car l'illustration "fort exacte" en question (fig. 1) représente un animal fabuleux venu tout droit de la

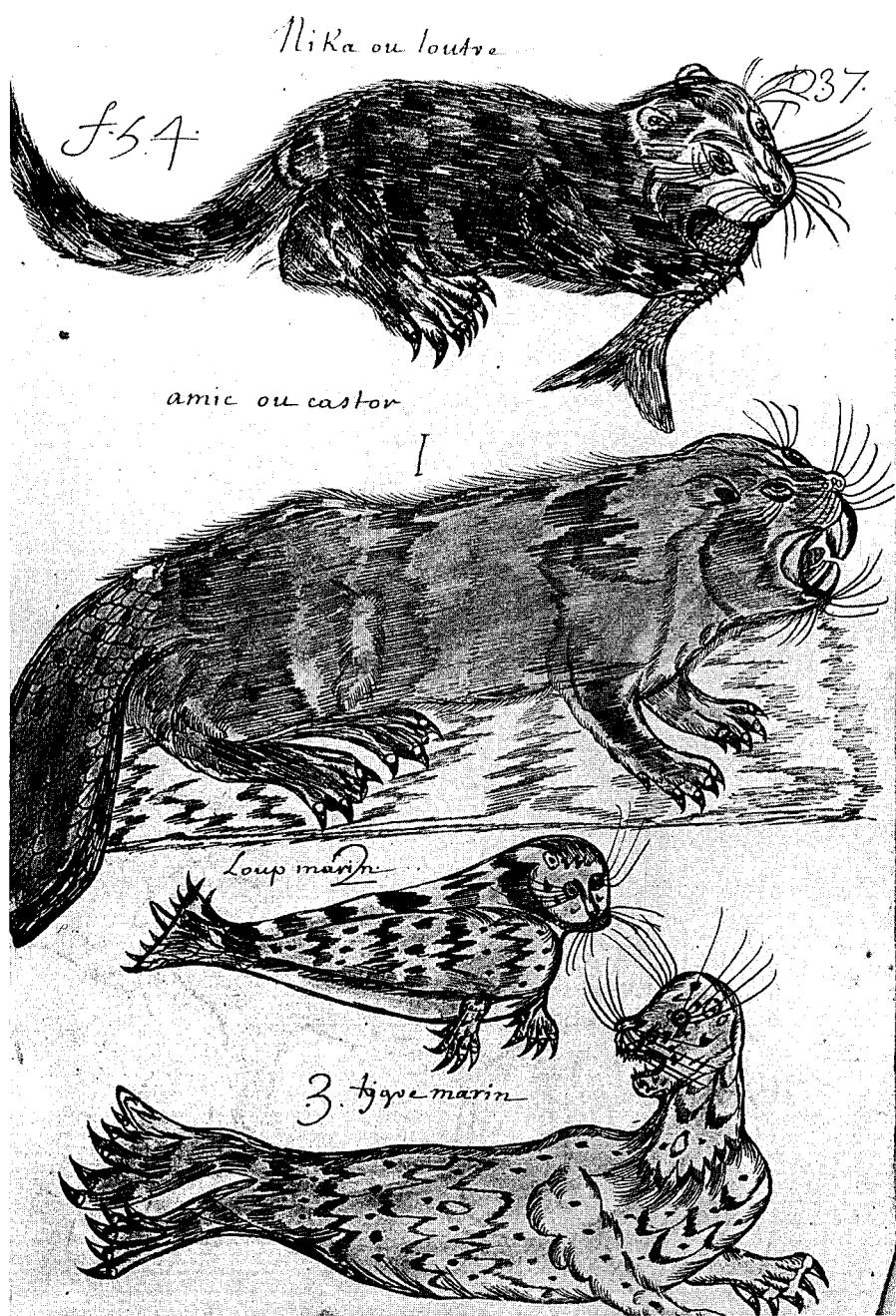


fig. 3 Nika ou loutre . . . , *Codex canadiensis*, vers 1675, p.37. The Thomas Gilcrease Institute of American Art and History, Tulsa, OK. (Photo: The Thomas Gilcrease Institute of American Art and History, Tulsa.)

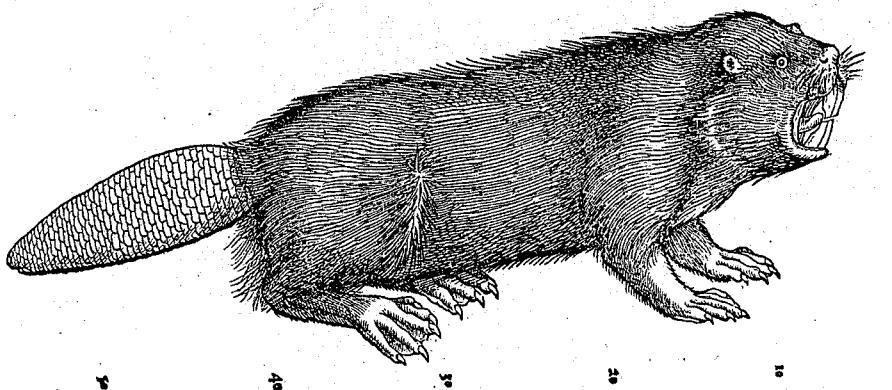


fig. 4 **Castor**, gravure tirée de Konrad Gesner, *Historia Animalium*, vol. IV, 1558, folio 336. Bibliothèque nationale, Paris. (Photo: Bibliothèque nationale, Paris.)

mythologie antique, l'*hippocampus*, à tête de cheval et à queue de poisson qui était censé tirer le char de Neptune et de Galatée.

Les références aux figures d'oiseaux ne sont pas toujours claires. L'expression: "l'oyzeau que je represente icy . . ." (folio 132) s'applique-t-elle à la description littéraire de l'"oyzeau bigarré de porc epic" ou à la figure de la page 42 du *Codex*? Le "portrait [de] l'oyzeau sans nom" (folio 133) est-il le portrait littéraire qui en est fait dans l'*Histoire naturelle* . . . ou sa figure, toujours en page 42 du *Codex*? Les deux sens ne s'excluent d'ailleurs pas.

Une fois au moins, dans la section consacrée aux oiseaux, la référence à un dessin du *Codex* est sans équivoque. Il s'agit du "bec crochu".

Cét oyzeau au Bec crochu, tel que ie le represente da[n]s mes figures, est si Beau, qu'il est charmant pour la difference de ces couleurs, si bien variées, qu'il n'y a, a mon Avis, point de pinceau assés delicat, ny de couleurs assés vives pour le bien representer. (Folio 134)

Dans ce cas, la Nature défierait l'art, aussi bien la peinture que la littérature d'ailleurs, car notre auteur n'arrive guère à parler de cet oiseau sinon pour décrire le curieux bec qui lui a valu son nom.

On passe ensuite aux poissons. Il faut sans doute considérer comme un renvoi implicite à une figure la notation qui suit sur le "petit" et le "grand poisson blanc".

Les autheurs latins ny françois n'en dizent mot, ny n'en donnent point la figure, non pas même Rondelet<sup>10</sup> qui a fait état

de nous donner connoissances de quantité de poissons et de marine et d'eau douce. (Folio 177)

Par contre, un peu plus loin, l'auteur fait allusion directe à une figure, moins d'un poisson que d'un instrument qui sert à le capturer: "Je donne la figure du filet dans mes figures" (folio 181). C'est une indication précieuse. Il s'agit de l'un des rares renvois, avec l'allusion au kayak inuit relevée plus haut, à la partie du *Codex* qui est consacrée aux autochtones canadiens. On sait que la partie de l'*Histoire naturelle* . . . qui devait porter sur les Indiens, ou n'a jamais été rédigée, ou s'est perdue depuis.

Enfin, à propos de la morue, Louis Nicolas déclare (folio 186): "J'en donne la figure fort recherchée".

Tels sont les renvois aux figures du *Codex* que l'on peut relever dans l'*Histoire naturelle* . . . Ils nous semblent témoigner de trois choses essentiellement: de la nécessité, de l'importance et des limites de l'illustration.

Tout d'abord, signalons la nécessité de l'illustration dans les traités d'histoire naturelle de l'époque et, spécialement au début, dans les traités de botanique. Quand, au XVI<sup>e</sup> siècle, on se mit à relire les Anciens sur ce sujet—Théophraste, Dioscoride, Pline, pour ne nommer que les principaux—on buta très vite sur le difficile problème de l'identification des plantes mentionnées dans leurs écrits. Non seulement leurs descriptions étaient souvent fort sommaires, leur intérêt étant moins de décrire les plantes que d'en indiquer les usages, mais la flore qu'ils décrivaient n'avait pas grand'chose à voir avec celle du nord de l'Europe. Aussi, pour lire leurs textes avec fruit, il devenait impératif d'identifier correctement les plantes dont ils parlaient. Comment procéder? Deux voies étaient possibles: ou partir de leurs textes et aller dans la Nature pour y chercher des correspondances; ou, au contraire, partir de la Nature, la décrire attentivement et souhaiter que, de temps en temps, il soit possible d'identifier des plantes familières avec celles mentionnées par les Anciens. Ou pour parler comme Foucault: partir des choses pour aller aux mots. Cette seconde approche était moins périlleuse en effet. C'est celle qu'on finira par adopter avec Otto Brunfels et ceux qui l'ont suivi, pour m'en tenir aux seuls herboristes. En 1530, Brunfels titrait d'une manière tout à fait caractéristique son grand ouvrage publié à Strasbourg: *Herbarum Vivaee Eicones*. Non plus le nom des plantes, mais leurs figures (*eicones*), l'image étant le substitut immédiat de la chose, à telle enseigne qu'il les déclare vivantes (*vivaee*). Avec Brunfels, s'ouvrirait donc une ère nouvelle de la botanique. Son livre était "the first book issued with good figures of plants"<sup>11</sup>. C'était aussi le premier

livre de botanique à se détacher de la lettre des Anciens pour s'attacher à leur esprit. *Naturam sequere*. On sait que cet adage stoïcien, d'abord formulé pour enjoindre l'Homme à obéir à sa nature, c'est-à-dire à sa raison, était devenu la règle de conduite aussi bien des artistes que des savants de la Renaissance.

Louis Nicolas partageait tout à fait ces vues, lui qui, je l'ai montré ailleurs<sup>12</sup>, n'avait que du mépris pour ceux qu'il appelait "les gens de cabinet" et que de l'admiration pour les "voyageurs" qui ne craignaient ni les souffrances ni les fatigues pour aller voir sur place toutes les "curiosités" de la nature. C'est dans ce contexte, en tout cas me semble-t-il, que certaines de ses remarques, citées plus haut, prennent tout leur sens. Ainsi, pourquoi parler d'une "figure fort recherchée" à propos de son dessin de la morue en page 63 du *Codex*, sinon parce que ses contemporains qui mangeaient dévorément leur filet de morue tous les vendredis n'en avaient jamais vue que salée. C'est un fait que l'iconographie ancienne de ce poisson, pourtant essentiel à l'économie canadienne, n'était pas très développée. Plutôt que de représenter le poisson lui-même, les auteurs tels que Nicolas Denys ou Bacqueville de la Potherie illustraient leur texte par des vues de séchoir à morue (fig. 2) ou par des instruments qui servaient à la conserver. Rien d'analogique, en tout cas, à l'iconographie du castor.

De la même manière, quand il signale que ses deux "poissons blancs" ne sont pas dans Rondelet, il manifeste non seulement une volonté de signaler l'existence d'une espèce inconnue en Europe, mais d'ajouter au catalogue des poissons représentés par l'image.

Il faudrait citer enfin, dans le même sens, l'extraordinaire passage de l'*Histoire naturelle* . . . où il rapporte le nom de "plus de 30 écrivains dans lesquels je n'ay rien trouvé de ce que j'ay avancé", à propos des plantes. Il est vrai qu'il ne mentionne pas explicitement les figures à cet endroit, mais on pourrait comprendre que les dix-huit plantes représentées au *Codex* ne se trouvent pas

. . . dans Cantacuzene de Constantinople, dans Ruel, dans Matthiol [Pietro Andrea Gregorio Mattioli], dans Valere Cordre [Valerius Cordus], Dalechamp [Jacques Dalechamps], Hypocrate, Galien, Strabon, Eustate, Dioscoride, Belon [Pierre Belon du Mans], Theophrase [pour Théophraste?], Demoulin le medecin [Jean Des Moulins], Pline le maistre des naturalistes, Cloace, Macrobe, Scaliger [Jules-César Scaliger ou son fils, Sylvius], Columelle, Gesner [Konrad Ges-

ner], Gaze, Hemolae, Tragus [Hieronymus Block], Bahuin disciple d'Esculape [Jean Bauhin], Feste [Festus], Pallade [Palladius], Fusche [Leonhard Fuchs], Dodon [Rembert Dodons], Phocion, Diodore de Cicile, Cornare [Jean Hagenbut dit Janus Cornarius], Lacuna, Jonston [Thomas Johnson?], Aldroüan [Ulysse Aldrovandi], Rondelet [Guillaume Rondelet] et plusieurs autres . . . (Folio 46)

Par ailleurs, les renvois de l'*Histoire naturelle* . . . aux figures du *Codex* manifestent toute l'importance que les anciens naturalistes attachaient aux illustrations de leurs livres. Il ne s'agissait pas pour eux d'une simple addition pour agrémenter leur texte. Avant le *Systema Naturae* de Linné, donc avant 1735, l'image constitua le seul langage véritablement universel en histoire naturelle. Ce n'est que lorsqu'une plante ou un animal ont été fidèlement représentés par une figure, qu'on ne peut plus hésiter sur le sens du mot qui les désigne. Chacun peut les reconnaître et les désigner dans la langue de son choix. Bien plus, grâce à l'illustration, il devient possible de constater des ressemblances entre des plantes ou des animaux que l'on croyait différents, parce que nommés différemment, ou, bien sûr, l'inverse.

Aussi bien, il ne faut pas solliciter beaucoup les écrits des anciens naturalistes pour leur faire dire que l'illustration vaut plus que le texte dans leur domaine. Ainsi Gesner déclarait, dans son *De rerum fossilium* . . . (1565), que ses illustrationsaidaient à "reconnaitre plus facilement des objets qui ne peuvent être décrits très clairement en mots"<sup>13</sup>. Louis Nicolas, on l'a vu, abondait dans le même sens. Il déclarait explicitement, à propos du morse: "La figure que je donne de ce monstre le faira plus connoître que ma pleume". Dans le cas du "cheval marin", il se dispense même tout à fait de sa plume et se "contente d'en donner la figure . . ."

Mais, en même temps, et ce sera ma troisième et dernière remarque, ces renvois aux figures témoignent aussi des limites de l'illustration, non pas tant par rapport aux mots, que par rapport à la Nature qu'elle avait mission de représenter. Il n'est "point de pinceau assés delicat, ny de couleurs assés vives" pour la bien dépeindre. Il est un curieux passage de l'*Histoire naturelle* . . . où Louis Nicolas exprime quelque chose de son impuissance à bien mener la tâche iconographique qu'il s'était fixée. Ce passage se trouve au seuil de son traité des oiseaux.

Cet avec bien de la passion que ie souhaiterois d'avoir icy un peu de ce Beau génie, et un peu de cette forte idée avec laqu'elle on dit que les bons peintres, les philosophes, et les

poetes naissent; ou bien plutôt je voudrois bien avoir été assés heureux pour avoir profondément imprimé dans mon imagination tous les agreeables melanges des figures, et des pleumages que j'ay remarqué dans une infinie varieté de tres Beaux oyzeaux qu'on voit, et sur la mer, et sur les lacs, sur les rivières, et sur la Terre, et enfin sur les arbres de l'Amerique; je fairois un des plus agréables tableaux qu'on puisse imaginer.

(Folio 129)

C'est un texte étrange, parce que la théorie de la peinture implicite ici n'est pas précisément celle d'un peintre qui peindrait sur le motif. Louis Nicolas ne fait pas de l'observation la qualité maîtresse du peintre naturaliste. Il donne plutôt cette place à l'imagination, entendue comme une sorte de mémoire visuelle capable de se donner des impressions assez vives des spectacles de la nature pour pouvoir les rendre à partir de ces impressions. On croirait lire Descartes qui, au début du *Discours de la méthode* (1637), déplorait lui aussi son manque d'imagination.

... j'ai souvent souhaité d'avoir la pensée aussi prompte, ou l'imagination aussi nette et distincte, ou la mémoire aussi ample ou aussi présente que quelques autres.

Louis Nicolas partageait avec son temps cette idée qu'avant d'être la faculté d'inventer de nouvelles formes, l'imagination est celle de produire des images en fixant dans l'esprit les spectacles de la nature d'une manière telle qu'elle puisse se les redonner à voir par la mémoire. On était persuadé que la création de nouvelles formes n'était, en fait, que l'association de formes déjà connues et emmagasinées dans l'esprit. Comme dira Hume à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: "When we think of a golden mountain, we only join two consistent ideas, 'gold' and 'mountain,' with which we were formerly acquainted"<sup>14</sup>.

Comme on concevait par ailleurs l'art, moins comme la capacité d'inventer des formes nouvelles que d'imiter la nature, cette faculté de fixer dans l'esprit les impressions ressenties devant la nature pouvait paraître essentielle. Louis Nicolas était persuadé que "les bons peintres" en étaient mieux pourvus que le commun des mortels.

Que cette psychologie de l'art n'ait pas grand rapport avec la réalité, tout lecteur d'E.H. Gombrich en conviendra:

The forms of art, ancient and modern, are not duplications of what the artist has in mind any more than they are duplications of what he sees in the outer world. In both cases they

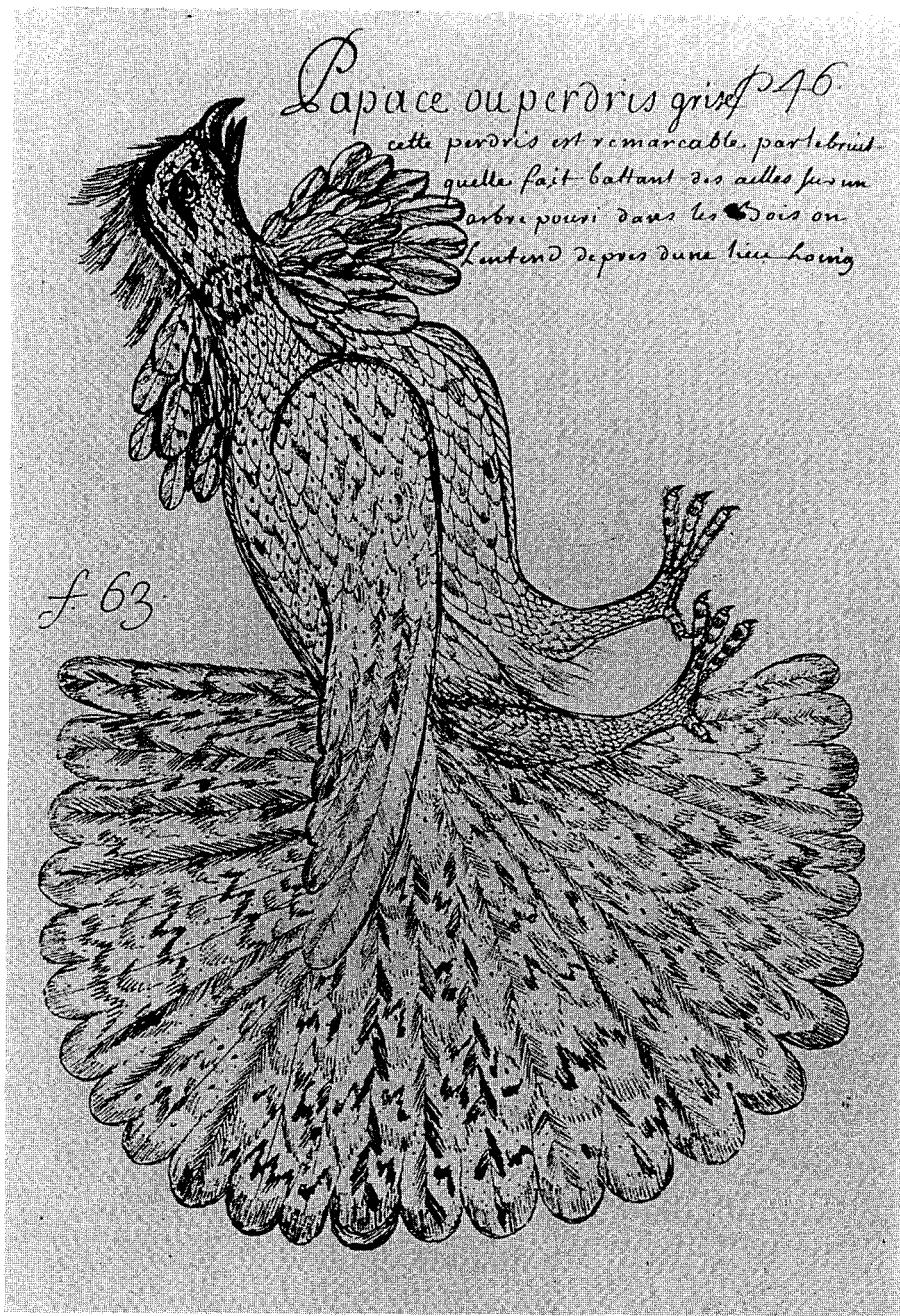


fig. 5 Papace ou perdrix grise . . . , *Codex canadiensis*, vers 1675, p.46. The Thomas Gilcrease Institute of American Art and History, Tulsa, OK. (Photo: The Thomas Gilcrease Institute of American Art and History, Tulsa.)

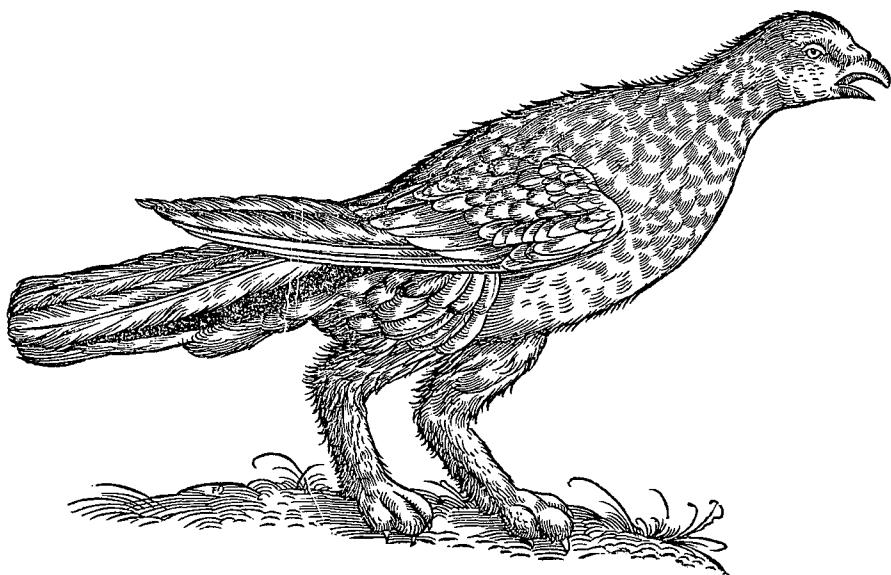


fig. 6 Ptarmigan, gravure tirée de Konrad Gesner, *Historia animalium*, vol. III, 1555, 1585, folio 577. Dover Pictorial Archive Series. Dover Publications, Inc., 1971, N.Y. (Photo: Dover Publications, N.Y.)

are renderings within an acquired medium, a medium grown up through tradition and skill—that of the artist and that of the beholder<sup>15</sup>.

L'espèce de mémoire photographique que Louis Nicolas imaginait être le fait des "bons peintres"—si je puis me permettre cet anachronisme!—ne leur aurait servi de rien, s'ils n'avaient pu tabler sur les réussites de leurs devanciers pour arriver à se représenter *comment* peindre ce qu'ils avaient dans l'esprit—ce que Gombrich appelle "tradition and skill". Mieux, Louis Nicolas lui-même n'avait pas procédé autrement. On a pu vérifier<sup>16</sup> que les animaux du *Codex* sont inspirés de l'*Historia animalium* de Gesner (figs 3 et 4). C'est plus évident dans la section consacrée aux mammifères, malgré quelques exceptions dont le rat musqué déjà signalé. Certes, au moment où l'on peut supposer que Louis Nicolas exécutait les dessins du *Codex*, il était déjà de retour en France. Il n'avait donc plus la nature canadienne sous les yeux. Mais, eut-il pu travailler sur le motif—après tout il n'est pas impossible qu'il ait fait quelques croquis au Canada—je doute qu'il ait pu se passer de son Gesner, au moins pour lui fournir des modèles à imiter. Cela ne lui enlevait pas le droit de modifier à l'occasion le schéma de Gesner. Ainsi, la perdrix, en page 46 du *Codex* (fig. 5) semble bien prendre son point de départ de la figure d'un "ptarmigan" (lagopède) dans Gesner

(fig. 6), sauf qu'on chercherait en vain dans le modèle la magnifique queue que Louis Nicolas lui a ajoutée. Mais, sur la voie d'une meilleure approximation de la réalité, Gesner était un intermédiaire obligé.

Aussi, quand Louis Nicolas émettait l'opinion qu'à son avis il n'était "point de pinceau assés délicat, ny de couleurs assés vives pour (...) bien representer" l'oiseau au bec crochu, il reflétait les limites de la tradition dans laquelle il opérait. Une couleur aux reflets changeants comme la couleur dite gorge-de-pigeon n'était pas imitable avec les ressources techniques de son temps. En réalité, il faudra que le phénomène d'irisation soit mieux connu, grâce aux travaux de Newton en particulier, avant que l'on puisse même envisager d'imiter par l'art un effet de ce genre.

Nous voilà bien loin de notre point de départ. Parti des simples formules de renvois aux figures dans *l'Histoire naturelle des Indes occidentales* du père Louis Nicolas, nous avons été amené à dire quelque chose des rapports de l'art et de la science au XVII<sup>e</sup> siècle. L'histoire naturelle est en effet l'un des genres littéraires où le problème des rapports du texte à l'image ne peut être évité. Mais ce n'est pas le seul. L'illustration des fables, des contes, des romans, ou, plus près de nous, la bande dessinée pose aussi un problème analogue, sauf que, plutôt que des rapports de la science et de l'art, c'est des rapports des arts entre eux qu'elle nous aurait amené à traiter. Il y a fort à parier que, dans ce cas, l'imaginaire aurait joué un plus grand rôle que dans ces humbles approximations de la réalité que sont les illustrations scientifiques.

François-M. Gagnon  
Université de Montréal

#### Notes

<sup>1</sup> F.E. BLOOM, A. LAZERSON et L. HOFSTADTER, *Brain, Mind, and Behavior*, W.H. Free-man and Company, N.Y., 1985, pp. 214-217.

<sup>2</sup> Voir S. LUSSAGNET, *Les Français en Amérique pendant la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Le Brésil et les Brésiliens par André Thevet. Choix de textes et notes*, P.U.F., Paris, 1953, respectivement aux pages 105, 150 et 161.

<sup>3</sup> Respectivement aux fol. 49, 55 et 94.

<sup>4</sup> Sous la cote Fr. 24225 (Ancien Oratoire. 162).

<sup>5</sup> Sur le problème de l'attribution et de la datation du *Codex*, voir A.-M. SIOUI, Qui est l'auteur du *Codex canadiensis?*, *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. VIII, no 4, 1979, pp. 271-279.

- 6 Elle se trouve en page 25 du *Codex*.  
 7 Elle se trouve en page 34 du *Codex*.  
 8 Elle se trouve en page 38 du *Codex*.  
 9 Il s'inspirait directement d'une gravure de l'*Historia animalium* publiée de 1551 à 1558 par le grand naturaliste suisse, Konrad Gesner. Sur cette dérivation, voir F.-M. GAGNON, "Fragment de bestiaire. La bête à grand'dent", *Cahiers des arts visuels au Québec*, n° 28, hiver 1986, pp. 3-7.  
 10 Guillaume RONDELET (1507-1566), auteur d'une célèbre *Histoire entière des poissons, composée premierement en latin, divisée en deux parties, avec leurs portraits au naïf*, Lyon, 1558.  
 11 Voir R.G. HATTON, *Handbook of Plant and Floral Ornament . . .*, Dover Publications, Inc., N.Y., 1909, 1960, p.64.  
 12 F.-M. GAGNON, "Experientia est rerum magistra. Savoir empirique et culture savante chez les premiers voyageurs au Canada", *Questions de culture*, 1, 1981, pp. 47-61.  
 13 Cité dans M.J.S. RUDWICK, *The Meaning of Fossils. Episodes in the History of Paleontology*, Neale Watson Academic Publications Inc., 1976, p.6.  
 14 C.W. HENDEL, *An Inquiry concerning human understanding with a supplement: An Abstract of a Treatise of Human Nature*. David Hume, The Bobbs-Merrill Company Inc., Indianapolis-N.Y., 1955, p.27.  
 15 *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Londres, 1960, 1972, p.314.  
 16 Voir Dorothée SAINTE-MARIE, *Les Raretés des Indes ou Codex canadiensis, premier recueil illustré de la flore et de la faune de la Nouvelle-France*, Mémoire de maîtrise, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal, 1980.

## Résumé

# FIGURES HORS-TEXTE NOTE ON *HISTOIRE NATURELLE DES INDES OCCIDENTALES* OF FATHER LOUIS NICOLAS, JESUIT

Based on the text of the *Histoire Naturelle des Indes Occidentales*, c. 1675, by Louis Nicolas, S.J., this note is an analysis of the relationship between his text and the imagery contained in the *Codex Canadiensis*. It is proposed that the drawings for the *Codex* were, in fact, done by Father Nicolas and that the formulae he used demonstrate that he was well aware of the necessity, importance, and limitations of illustrations in discussion of seventeenth-century natural science.



fig. 1 Philippe Liébert, **Maître-autel des Soeurs Grises**, avant 1788, sculpture sur bois peint et doré à la feuille d'or, coll. des Soeurs Grises, Montréal. (Photo: Benjamin Chou, Montréal.)

---

## L'ÉNIGME DU TABERNACLE DES SOEURS GRISES

L'ancien tabernacle du maître-autel de la chapelle des Soeurs Grises de Montréal est couvert de plusieurs couches de peinture qui ne réussissent pas à en cacher la richesse (figs 1 et 2). Il est recouvert de blanc avec quelques applications à la feuille d'or sur les hauts-reliefs de l'ornementation. La forme harmonieuse de l'ensemble baroque, aux proportions essentiellement classiques, dégage un effet à la fois rythmique et reposant.

Le premier étage possède deux gradins. Les extrémités du premier s'ouvrent comme deux mains présentant une offrande. Les prédelles sont couvertes d'entrelacs finement découpés pareils à la décoration que l'on peut voir dans les salons de Versailles et dans certaines églises provinciales françaises<sup>1</sup>. Le sculpteur interrompt cette décoration très fouillée par une seule crête-de-coq placée sur le deuxième gradin, près de la custode. Ce motif sert à relier l'ornementation de cet étage aux rocailles des reliquaires qui couronnent le tout en flambée. Au milieu du premier étage, la custode avance en saillie, flanquée de volutes placées sur des cubes<sup>2</sup>. Ce qui reste de la vigne qui encadrait la porte révèle un coup de gouge raffiné et sensible. Sur la porte de la custode, le Christ ressuscité est placé devant des nuages presque entièrement effacés par les nombreuses couches de peinture (fig. 3). Il tient la main levée vers le ciel, mouvement qui est répété par la croix qu'il porte dans la main gauche et qui nous invite à lever les yeux vers l'étage de la monstrance<sup>3</sup>.

Cet étage, sur lequel reposait l'ostensoir, est composé de trois sections. La partie centrale est ajourée, découvrant dans le fond en demi-cercle une gloire de rayons dorés, dans le style jésuite. Cinq têtes d'anges encerclent cette gloire au-dessus de laquelle se trouve un triangle, symbole de la Trinité, avec l'inscription Jéhovah en hébreu. Une colonne palmiforme occupe chaque côté de l'espace concave où on pouvait déposer l'ostensoir<sup>4</sup>. Depuis des siècles, le palmier était utilisé couramment dans l'iconographie



fig. 2 Philippe Liébert, **Tabernacle du maître-autel des Soeurs Grises**, avant 1788, coll. des Soeurs Grises, Montréal. (Photo: Benjamin Chou, Montréal.)



fig. 3 Philippe Liébert, **Custode, détail du tabernacle du maître-autel des Soeurs Grises**, avant 1788, coll. des Soeurs Grises, Montréal. (Photo: Québec, Québec, Inventaires des biens culturels (QQIBC), Montréal, Crèche d'Youville A-5.)

chrétienne comme symbole de victoire du bien sur le mal, et aussi comme symbole de la vie immortelle. De chaque côté de la monstrance, le décor est disposé symétriquement. Il y a, à chaque extrémité, un panneau agrémenté d'un trophée composé d'objets liturgiques sculptés en haut-relief. À côté de ceux-ci se trouve une niche décorée d'une demi-coquille et d'un piédouche. La niche du côté droit loge un saint Joseph sans le lys habituel et celle du côté gauche, une petite statue en bois de saint Jean de la Croix, dévotion héritée des Frères Charon<sup>5</sup>. Les fleurs (tournesol et rose) qui décorent les panneaux encadrant la monstrance ressemblent à celles qui ornent les portes du salon de Vénus à Versailles, ainsi qu'aux guirlandes sculptées inspirées des dessins de Chippendale.

Des seize colonnes corinthiennes qui séparent les panneaux et les niches, six reposent sur des motifs de brûle-parfum ou d'urnes ornées de têtes d'oiseaux (fig. 4), qui semblent avoir été conçus spécifiquement pour l'endroit où ils sont placés. L'inspiration pour ces motifs moulés en mastic, technique rare dans les œuvres de cette époque au Québec, montre une préférence pour les grotesques comme ceux qu'on peut observer sur les vases de l'architecte et décorateur écossais, Robert Adam (1728-1792)<sup>6</sup>.

L'harmonie dans le dessin du tabernacle se poursuit dans l'entablement composé de trois parties, afin d'accueillir les deux niches séparées au centre par la demi-rotonde. La corniche et la frise sont décorées de modillons en forme de cubes en miniature et d'une rangée de feuilles d'acanthe moulées alternant avec des boutons de fleurs. Une bordure supérieure agrémentée de fleurs plus larges surmonte cette partie. Le tout est couronné de reliquaires de style rocaille encadrant chacun une gerbe de blé dans un médaillon encerclé de crêtes-de-coq et de flammes. Les guirlandes de fleurs projettent les reliquaires vers le haut plutôt qu'elles ne les soutiennent. Le baldaquin, par son amplitude, occupe la portion centrale la plus élevée (fig. 5). Ses courbes répètent le mouvement des volutes qui flancquent la custode, des entrelacs dont les lignes s'entrecroisent sur les prédelles, des piédouches, des coquilles qui nimbent les saints, de l'encadrement des niches, du demi-cercle de la monstrance et des guirlandes de fleurs. Du Christ ressuscité au sommet de la croix, nous sommes transportés vers le symbole de la vie éternelle.

Ce tabernacle pose encore beaucoup de problèmes aux chercheurs qui voudraient confirmer qu'il est bel et bien l'œuvre de Philippe Liébert (1733-1804). Aucun document de l'époque ne démontre que le sculpteur aurait été payé pour cette œuvre magnifique par les Soeurs Grises<sup>7</sup>. Par



*fig. 4* Philippe Liébert, **Motif décoratif sur les supports des colonnes à l'étage de la custode du tabernacle du maître-autel des Soeurs Grises**, avant 1788, moulé en mastic, peint et doré à la feuille d'or, coll. des Soeurs Grises, Montréal. (Photo: Cécile Langlois-Szaskiewicz, Montréal.)



*fig. 5* Philippe Liébert, **Détail du baldaquin à l'étage du couronnement du tabernacle du maître-autel des Soeurs Grises**, avant 1788, sculpture sur bois, peint et doré à la feuille d'or, coll. des Soeurs Grises, Montréal. (Photo: Cécile Langlois-Szaskiewicz, Montréal.)



fig. 6 Philippe Liébert, Détail du tabernacle du maître-autel de l'église de Repentigny, 1761. (Photo: Centre de conservation du Québec, Ministère des Affaires culturelles.)



fig. 7 Philippe Liébert, Monsieur Étienne Montgolfier (1712-1791) supérieur des Messieurs de Saint-Sulpice, avant 1791, huile sur toile, avant la restauration récente de Robin Ashton, coll. des Soeurs Grises, Montréal. (Photo: Cécile Langlois-Szaszkiewicz, Montréal.)



fig. 8 Philippe Liébert, Monsieur Étienne Montgolfier (1712-1791) supérieur des Messieurs de Saint-Sulpice, avant 1791, huile sur toile, après la restauration récente de Robin Ashton, coll. des Soeurs Grises, Montréal. (Photo: Benjamin Chou, Montréal.)

ailleurs, comment confirmer la date de 1790 qu'on avance habituellement pour cette oeuvre<sup>8</sup>, quand rien ne vient l'appuyer dans les livres de comptes des religieuses? Plus mystérieuses encore seraient les circonstances qui entourent l'acquisition de ce tabernacle par les Soeurs Grises de l'Hôpital-Général du Vieux Montréal. Une fois de plus, aucun document qui les puisse éclairer.

Il nous semble cependant que tous ces silences de la documentation ne sont pas sans explications. Nous voudrions résumer, dans le présent article, celles qui nous ont paru s'imposer lors de la préparation de notre mémoire de maîtrise à l'université Concordia<sup>9</sup>.

### ***L'attribution à Philippe Liébert***

L'attribution de ce tabernacle à Philippe Liébert repose essentiellement sur la tradition. Depuis la responsable de la Chronique des religieuses, jusqu'aux plus célèbres historiens d'art, comme Ramsay Traquair, Russel Harper, Gérard Morisset, Michel Cauchon, John Porter et Jean Bélisle, tous s'accordent pour attribuer cette oeuvre à Liébert<sup>10</sup>.

Il est vrai que les rapports de Liébert avec les Soeurs Grises semblent avoir été particulièrement nombreux. En 1768, Marguerite d'Youville commandait à Liébert le portrait du fondateur de la communauté, feu Monsieur Normant, décédé en 1759<sup>11</sup>. À la mort de la Mère d'Youville, on sollicitait encore Liébert pour esquisser au plus vite le pastel de la mère fondatrice, au matin du 24 décembre 1771<sup>12</sup>. En 1796, Liébert signait un bail avec les religieuses. Le libellé de ce document confirme qu'il occupait les lieux depuis un certain temps<sup>13</sup>.

Non seulement les religieuses possèdent ce tabernacle et le tombeau qui l'accompagne, mais aussi un autel latéral consacré au Sacré-Coeur, une crédence et un *Portrait de M. Étienne Montgolfier* (figs 7 et 8), autant d'oeuvres attribuées à Philippe Liébert. Pouvons-nous supposer qu'il existait entre l'artiste et les religieuses des liens privilégiés?

La documentation que nous possédons sur sa production de tabernacles nous fournira un deuxième argument, celui de son expertise. Depuis 1761, en effet, les livres de comptes témoignent de sa renommée comme sculpteur. À Repentigny, non seulement son nom apparaît dans les Livres de comptes<sup>14</sup>, mais l'artiste prend la peine de signer son oeuvre, "FAI PAR PHI. Liébert Fcupiteur" (fig. 6). Il reçoit aussi des paiements de la fabrique de l'Assomption<sup>15</sup> pour des tabernacles. Ils faisaient partie d'une plus vaste production de mobilier religieux et de décoration intérieure d'églises.

Néanmoins, son potentiel artistique ne se révèle vraiment que dans sa production ultérieure débutant en 1788 à l'église Saint-Martin<sup>16</sup>—si on veut en croire les livres de comptes de la fabrique. Entre 1776 et cette date, le nom de Philippe Liébert disparaît de la documentation originale de l'époque. À partir de 1788 nous voyons apparaître une collection importante de mobilier religieux dont aucune pièce, cependant, n'a révélé la signature du sculpteur. Son nom est épelé avec des graphies différentes dans les livres de comptes, lorsqu'il n'en est pas absent. Ainsi, à Sainte-Anne-de-Varennes<sup>17</sup>, on parle d'un certain Lambert qui, cependant, n'a jamais été identifié<sup>18</sup>. En 1789, à Saint-Jacques-de-l'Achigan, le curé paye 484 livres pour un tabernacle sans indiquer qui en est le sculpteur<sup>19</sup> alors que l'oeuvre lui est attribuée. Liébert aurait exécuté quelque dix tabernacles entre 1788 et 1804. C'est une production énorme pour un sculpteur qui semble ne pas avoir eu d'apprenti<sup>20</sup>. Enfin, les comparaisons entre l'oeuvre, soi-disant de Philippe Liébert, et celle de ses contemporains mettent en lumière une expertise dans le style, la conception et l'iconographie de la sculpture comme on n'en avait jamais vue auparavant dans la colonie<sup>21</sup>. Ses innovations, telles qu'elles se manifestent dans le tabernacle décrit plus haut, sont remarquables et se distinguent par l'homogénéité de leur style de la production inégale des sculpteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### *La date de fabrication*

La véracité de la date 1790 ne peut être établie dans les Livres de comptes de la communauté. Après les avoir consultés à maintes reprises, nous pouvons affirmer que Philippe Liébert n'a jamais reçu de paiement des religieuses en 1790. Le nom de Philippe Liébert n'apparaît qu'à de rares occasions dans leurs documents. D'abord en 1768, il est indiqué que les religieuses lui ont payé 36 livres pour le portrait de M. Normant<sup>22</sup>. Son nom apparaît au bas du bail de 1796. Par contre, la signature de la résiliation de ce bail en 1804<sup>23</sup> correspond à celle que l'on peut voir sur le reçu du capitaine Williams daté de 1774<sup>24</sup>.

Il faut chercher ailleurs que dans les livres de comptes pour dater la réalisation de ce tabernacle par Philippe Liébert. Certains incidents de sa vie, découverts dans les "Continental Congress Papers" aux Archives publiques du Canada, révèlent que le sculpteur quitta le Canada en 1776 pour participer à la guerre de l'Indépendance américaine<sup>25</sup>. En avril 1783, il était démobilisé du "Invalid Regiment of Pennsylvania"<sup>26</sup>. L'historien Allan Seymour Everest nous apprend que Philippe Liébert occupe un terrain

dans l'État de New York pendant deux ans<sup>27</sup>. Il serait donc possible qu'il soit revenu à Montréal dès 1785. Il aurait eu le temps, entre son retour et 1788, date des premières commandes documentées après cette interruption, de sculpter le tabernacle. La qualité supérieure de la technique de sculpture sur bois et le choix des motifs qui créent un ensemble incomparable donnent à penser que le sculpteur a consacré beaucoup de temps à expérimenter dans cette oeuvre ses nouvelles idées et ses nouvelles techniques. Nous pouvons supposer aussi que Philippe Liébert l'aurait ultérieurement utilisée comme prototype, car les tabernacles de maîtres-autels qu'il fabrique par la suite présentent tous des ressemblances avec elle, sans toutefois en égaler la grande qualité. Ces considérations laissent supposer que ce tabernacle aurait été fabriqué entre 1785 et 1788.

### *L'acquisition par les Soeurs Grises*

Pour comprendre comment les religieuses sont devenues propriétaires de ce tabernacle, il faut avoir une idée de la situation politique après la Conquête. Peut-on supposer l'existence d'une complicité entre Philippe Liébert, les Soeurs Grises et un troisième personnage indispensable à l'intrigue, Monsieur Étienne Montgolfier, p.s.s. (1712-1791), supérieur des Sulpiciens, grand vicaire, aumônier et confident des communautés religieuses (figs 7 et 8)?

Tous d'origine française, ils sympathisaient sur le sort humiliant de la colonie aux prises avec la domination britannique<sup>28</sup>. Rappelons que la nomination de M. Montgolfier comme évêque de Québec fut refusée deux fois par les gouverneurs anglais<sup>29</sup>. Il fut forcé de se plier à leur autorité. Quand, en 1776, Benjamin Franklin arrive avec les Américains et qu'ils occupent l'île de Montréal, un certain Moïse Hazen reçoit de l'argent de Philippe Liébert pour organiser des troupes rebelles canadiennes<sup>30</sup>. Cette somme est comparable à celle que les religieuses hospitalières de Saint-Joseph de l'Hôtel-Dieu ont donnée aux messieurs du séminaire pour "l'acquis des pauvres" en janvier 1777 (fig. 9). M. Montgolfier l'aurait-il remise à Philippe Liébert? Ces coïncidences remarquables nous portent à supposer que M. Montgolfier et Philippe Liébert auraient été complices de cette intrigue.

Dès son retour de la guerre de l'Indépendance américaine, Philippe Liébert dut se cacher pour se protéger des règlements en vigueur à l'époque<sup>31</sup>. En effet, les rebelles appréhendés étaient emprisonnés. Pouvons-nous supposer de nouveau que M. Montgolfier, fidèle ami, aurait organisé un gîte

Janvier 1777		
<i>pour aequit des pastres payé aux Meilliers du Seigneur</i>		
la soume de	- - -	2 600\$
pour aequit des pastres a la Sacristie celle de	- - -	900\$ - - 1
pour un don fait a l'Eglise la soume de	- - -	256\$
pour 82 Cordes de bois a different pris	- - -	905\$
pour 28 cordes a different pris	- - -	305\$
pour 12 pots d'huile a brûler pour l'Eglise	- - -	40\$
pour Sciage de 50 l de bois	- - -	45\$ - - 11
pour 2 Vellles de pain a 4\$ 16	- - -	11\$ - - 3
pour 38\$ de beurre fondu a 10 5	- - -	72\$ - - 10
pour 14 fourrees de pain a 2\$. payé au boulanger 68\$	- - -	- - -
pour remougez des cheminées payé	- - -	12\$
pour 16 unot d'avoine a 10 15	- - -	28\$ - - -
pour 4 oyes et 3 dinde	- - -	28\$ - - -
pour 2 unot de fèves a 6\$	- - -	12\$
pour 10 pots de lait a 15	- - -	3\$ - - 15
pour 8. Oie de balat a 12	- - -	4\$ - - 16
Soume total de les dépense du present mois Janvier de 5 280\$ - - 8	- - -	- - -
cinq mille deux cent quatre-vingt livres huit sols arrêté le dernier jour dit mois de janvier mil sept cent sixante six sept soixant et trois francs	- - -	- - -
<i>Signé Soeur Marguerite Langlois</i>		

fig. 9 Page de janvier 1777 du Livre de dépenses qui commence le 1<sup>er</sup> juillet 1744, Archives des religieuses hospitalières de St-Joseph, Montréal. (Photo: Benjamin Chou, Montréal.)



fig. 10 La boulangerie de l'ancienne maison des Soeurs Grises. (Photo: Bibliothèque nationale du Québec, don de M. Birch 25/10/21.)

pour Liébert chez les Soeurs Grises qui logeaient sur la Pointe-à-Callières, en dehors des murs de fortifications? Et pendant son séjour au-dessus de la boulangerie (fig.10), aurait-il peint un *Portrait de M. Montgolfier*, plus résigné dans son âge avancé, et aurait-il sculpté le tabernacle en attendant des commandes qui ne viendront qu'en 1788 (et de paroisses situées en périphérie de l'île de Montréal)? Que Philippe Liébert donne ce tabernacle et tant d'autres objets aux Soeurs Grises en signe de reconnaissance de leur aide généreuse serait tout à fait plausible dans ces circonstances.

Les arguments que nous avons apportés pour supporter l'attribution du tabernacle du maître-autel des Soeurs Grises à Philippe Liébert ne sont pas définitifs, mais nous avons essayé de les placer dans une nouvelle perspective. De fait, nous avons tenté d'interpréter une suite de "silences" d'une période troublée de l'histoire canadienne. Cependant, il est possible que des recherches plus approfondies apportent une réponse plus satisfaisante à cette énigme. Sans comprendre exactement les circonstances dans lesquelles les religieuses sont devenues les propriétaires de ce magnifique tabernacle, nous pouvons imaginer une entente mutuelle: la générosité des unes ayant été récompensée par le don de l'autre. Nous ne pouvons que déplorer le manque de données dans les livres de comptes et la pénurie de documents de l'époque, qui s'expliqueraient toutefois, par la nature des faits apportés. S'ils nous laissent entrevoir une histoire incomplète, celle-ci n'est pas dénuée d'intérêt car elle touche un des sculpteurs canadiens les plus remarquables.

Cécile Langlois-Szaszkiewicz  
Montréal, Québec

#### Notes

<sup>1</sup> Bernard TEYSSÈDRE, *L'Art au siècle de Louis XIV*, Paris, Le Livre de poche, 1967, pp. 183-191. Richard GLAZIER, *A Manual of Historic Ornament*, New York, Van Nostrand Reinhold Co., 1983, p.32

<sup>2</sup> Nous pouvons en voir de semblables dans une table faite par Matthias Lock, vers 1740. *New International Illustrated Encyclopedia of Art*, New York, Greystone Press, 1968, pp. 1782-83.

<sup>3</sup> Parmi les nombreux prototypes de ce genre de composition, Philippe Liébert a pu s'inspirer de la gravure, *La Résurrection*, faite au XVII<sup>e</sup> siècle par Estienne de Gantriel et tirée d'un breviaire aujourd'hui conservé aux Archives des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. Les Ursulines de Québec possèdent une composition similaire dans la gravure de Manuel Salvador Carmona, *La Résurrection*,

copiée en 1755 du tableau de Carle Van Loo (1705-1765), rep. dans En Collaboration, *Le grand héritage, l'Église Catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, p.163.

<sup>4</sup> TEYSSÈDRE, *op. cit.*, pp. 16-17. Voir les colonnes de l'Arc de Triomphe du carrefour de la Fontaine Saint-Gervais, monument construit pour commémorer l'entrée triomphale du roi Louis XIV à Paris en 1660. Thomas CHIPPENDALE, *The Gentlemen and Cabinet Maker's Director*, New York, Dover, 1966. Voir le lit du roi George III (1738-1820).

<sup>5</sup> Conversation avec soeur Georgette Séguin, 3 mai 1985.

<sup>6</sup> Robert et James ADAM, *The Works of Architecture of Robert and James Adam*, London, Tiranti, 1931. Voir aussi Robert ADAM, *The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian in Spalato in Dalmatia*, London, the author, 1764, plate XXXVIII, plate XXXV.

<sup>7</sup> Archives des Soeurs Grises de Montréal (QMASGM), *Livre de Recettes et dépenses*, du 4 sept. 1749 au 31 décembre 1779. QMASGM, *Journal de Recettes et Dépenses*, du 11 janv. 1777 au 30 sept. 1832.

<sup>8</sup> QMASGM, *Ancien manuscrit*, n° 3-1970. QMASGM, *Ancien journal*, vol.1 (1688-1857), p.297.

<sup>9</sup> Cécile LANGLOIS-SZASZKIEWICZ, *Philippe Liébert et le tabernacle du maître-autel de l'Hôpital-Général des Soeurs Grises*, Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Concordia University, 1985, 203 pp.

<sup>10</sup> Gérard MORISSET, *Philippe Liébert*, Québec, Collection Champlain, 1943. Ramsay TRAQUAIR, *The Old Architecture of Quebec*, MacMillan, 1947. Russel HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1981. Michel CAUCHON, *Dictionnaire biographique du Canada*, PUL, 1983, vol. V. John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La Sculpture ancienne au Québec*, Montréal, Éditions de l'homme, 1986, p.188.

<sup>11</sup> QMASGM, *Livre de Recettes et dépenses*, du 4 sept. 1749 au 31 déc. 1799, p.331.

<sup>12</sup> Albertine FERLAND-ANGERS, *Mère d'Youville*, Montréal, Beauchemin, 1945, p. 34.

<sup>13</sup> QMASGM, *Bail à vie*, le 8 aoust, 1796: "Le bout d'une Maison, qui est dans leur Enclos, que le dit Sr Preneur a Déjà Séparé et reparée et y est résidant . . ."

<sup>14</sup> Inventaire des biens culturels, Ministère des Affaires culturelles (QQIBC), Repentigny, Assumption, *Livre de comptes II, 1756-1877*, en date de 1761, au fol. 22v et de 1762, au fol. 26r.

<sup>15</sup> QQIBC, L'Assomption, Église (Archives de la Fabrique), *Livres de comptes I, 1742-1809*, en date de 1760, fol. 21.

<sup>16</sup> QQIBC, Église St-Martin, Île Jésus, *Livre de comptes I, 1787-1800*.

<sup>17</sup> QQIBC, Varennes, Église, *Livre de comptes (1780-1834)*.

<sup>18</sup> Communication téléphonique de Jules Bazin, 9 février 1985.

<sup>19</sup> QQIBC, St-Jacques-de-l'Achigan, *Livre de comptes et de délibérations de la paroisse de St-Jacques-de-l'Achigan (1772-1854)*, en date de 1789 au fol.9.

<sup>20</sup> Dans toutes nos recherches, nous n'avons rencontré aucune indication suggérant que Philippe Liébert aurait eu des apprentis.

<sup>21</sup> Les Levasseur et les Baillaigé de Québec pratiquent un style beaucoup plus architectural. Les Lenoir, Cirier, Labrosse et Haguenier, dans la région au sud-ouest de Québec, produisent des pièces d'un style plus disparate et plus lourd.

<sup>22</sup> QMASGM, *Livres de Recettes et Dépenses*, du 4 sept. 1749 au 31 déc. 1779, p.331. Le 20 septembre 1768, suite au Dixième Chapitre de Dépenses pour la nourriture et l'entretien des pauvres et de la maison "payée à éliebert pour le tableau de Mr normand . . . 36".

<sup>23</sup> QMASGM, *Bail à vie par les Dames Soeurs de L'hôpital General de Montreal à Sr Ph. pe Liebert et son Epouse 2e Expedition[?] des Dames Bailleresses un emplacement dans l'enclos de l'Hôpital, Pointe à Callières le 8 Aoust 1796*.

<sup>24</sup> Archives nationales du Québec à Montréal, dossier *Philippe Liébert*, document daté "Montreal, 12th February 1774", reçu du Capitaine Edward Williams pour 18 jours de travail de peinture dans un théâtre.

<sup>25</sup> Thomas H.S. HAMERSLY, *Complete Army & Navy Register of the United States of America from 1776-1887 . . .*, N.Y., 1888, p.32.

<sup>26</sup> W.T.R. SAFFELL, *Records of the Revolutionary War*, Philadelphia, Evans, 1860, p.222.

<sup>27</sup> Allan Seymour EVEREST, *Moses Hazen and the Canadian Refugees in the American Revolution*, N.Y. Syracuse University Press, 1976, pp. 125 et 139.

<sup>28</sup> Marcel TRUDEL, "La servitude de l'Église catholique du Canada français sous le Régime anglais," dans *Société canadienne d'Histoire de l'Église catholique*, Rapport 30, 1963, pp. 11-33.

<sup>29</sup> Dom Guy-Marie OURY, *Mgr Briand, Évêque de Québec et les problèmes de son époque*, Solesmes, Éditions de Solesmes, 1985, pp. 85, 228-229.

<sup>30</sup> "A son ExCellence Le Générale Mifflin

Président Du Congrès

Le Cap<sup>tn</sup>. Olivié, et Le Cap<sup>tn</sup>. Liebert, Habitans Du Canada, ont L'honneur De vous Représenter Quils y ont Formée En mille Sept Cent soixante seize Des Compagnies a Leur Frais avec grande sollicitation du Générale Hazen et avec Promesse Qui Nous Rendroit Notre argent—Dans Peu De tempt—Deux mois après, Les soldats ont voulu avoir Leurs Quarante Francs—Par mois, Comme il Leurs avoit été Promit—ou sans Quoy Il Poseroit Les armes,—Et a L'Instance du Docteur FranCLin a Montréal Nous Les avons Payée, et Nous avont servi depuis Le Commencement—De la guere Jusqu'à La Fin avec Fidelité sans Rien demander, nous voyant dans un Pays Etranger sans apuy—D'auCun Parent—Ny Esperance de Retourner Dans nos Propres Bien, Quoy que Médiocre Il Fesoit—toute Notre Félicité, Ainsi, Nous Prient L'honoralte Congres, de Nous Faire Payer, Car nous somment Dans La Necessité Pour—soutenir Nos Familles, nous ne Parlont Pas de Notre Paye Qui nous est dûe nous demandont L'argent Que L'on nous afait De Boursser avec tant D'Instance Et de Promesse

vos tres Humbles Et obéissant  
Serviteur O Livié Ph. Liebert

[Indorsed:] N.24

Petition capt Olivie &  
Leibert canadian Officers  
of Hazens regim<sup>t</sup> for  
paym<sup>t</sup> of money advanced  
n acc<sup>t</sup> US.  
Read Feb<sup>Y</sup> 6.1784

Referred to Mr Chase  
Mr Williamson  
Mr Partridge

Feb<sup>Y</sup> 26 returned the  
enclosed certificates to  
Capt. Olivie"

Archives publiques du Canada, Continental Congress Papers, n° 42, vol.6, p.85(a).

<sup>31</sup> Douglas BRYMNER, *Rapport sur les Archives du Canada*, Ottawa, 1888, p. XVI. Pierre du CALVET, *Appel à la justice de l'état*, Londres, S.I.E., 1784, pp. 151-157.

*Résumé*

## THE GREY NUNS' TABERNACLE: AN ENIGMA

The old tabernacle from the main altar originally situated in the chapel of the Grey Nuns in Old Montreal, is covered with many layers of paint which, however, do not conceal its magnificent structure. Original in conception and innovative in decoration, its design embodies a Classical order within a Baroque ensemble. It is sculpted in wood, painted and accented with highlights in gold leaf. This tabernacle is an enigma for art historians who have been unable to confirm its attribution to Philippe Liébert (1733-1804). This attribution is supported by the chronicles of the Grey Nuns, although, according to the receipt books of the religious community, the sculptor was never paid. Other evidence supports this attribution and there is no reason to believe at this time that anyone else could have been its author.

Another concern is the accuracy of 1790 as the date of fabrication. Unpublished material from the Continental Congress Papers in the Public Archives of Canada reveals that the tabernacle could have been made at an earlier date, possibly between 1785 and 1788, and used as a prototype for the sculptor's subsequent production.

Lastly, how the Grey Nuns became the owners of this tabernacle is another mystery. The British domination after 1760 and the American War of Independence (1775-1783) were difficult times for the people who chose to remain in Quebec. Philippe Liébert may have sought refuge with the Grey Nuns and donated the tabernacle and other artifacts to show his appreciation. Insufficient documentation precludes a full understanding of this period in the oeuvre of one of Canada's most talented sculptors.

---

## THE CONCEPT OF "REGIONALISM" IN CANADIAN ART HISTORY

The term "regionalism" has been frequently used in connection with Canadian art of the 1930's and 1940's. In some cases, its employment suggests an interest in creating a category of Canadian regional art. In almost all instances the word is used with a decided lack of precision. This article will examine the use of the term "regionalism" as it has been applied to Canadian art of the thirties and forties in an attempt to isolate some of the factors that have conditioned its usage, so curiously vague, in Canadian art writing. The discussion is directed not at regionalism as such, but purely at the term as applied to painting of the thirties and forties in English-language texts.<sup>1</sup> Most of the texts cited were written subsequent to that period.

Three observations emerge from an examination of a selection of periodical articles, art-history text books, monographs, exhibition catalogues and other works published between 1948 and 1984. First, the English-Canadian use of the term as applied to art of the thirties and forties derives from American art discourse. Initially, the word appears to have been used to compare or relate Canadian painting to American Regionalist painting, that movement of the thirties that rejected European-style modernism in favour of American rural subjects depicted with a distinctive kind of mannered heroism. Although the American connection becomes attenuated, at times to the point of invisibility, it nonetheless continues to shape the implicit definitions used by most English-Canadian writers on art.<sup>2</sup>

The second observation is that the meaning ascribed to it tends to vary with the attitude of the writer toward figuration in art. Writers who approve of figurative art, or who are sympathetic toward a broad range of artistic expression, tend to see regionalism in a positive light. Those who see art in terms of an evolutionary process striving towards an apex situated in

an international context and manifested in non-figurative forms, tend to view it negatively.

The third observation is that the term, despite its frequent occurrence, never set down solid roots in Canadian art writing. It has served as a multi-purpose descriptive adjective; it has expressed forcefully, if not always clearly, a writer's feelings about certain kinds of art; and it has been used as a weapon in the battle between figurative and non-figurative art, usually as a code word for inferior. But it has not acquired a stable meaning of its own.

In his article "Canadian Painting, Sculpture and Print Making" which appeared in the *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* in 1948, Charles Comfort is quite specific about the connection between Canadian and American regionalism. He views regionalism as a continent-wide movement:

In North America regionalism and the renaissance in mural art were among the tendencies that caught and held the imagination of a continent. These movements have not survived the war to carry on effective leadership today.

The movement . . . represented an enlightened effort to re-establish the contact between the artist and the larger community. . . .

In Canada itself regionalism may be said to have been active in the Provincial media societies, the Maritime Art Association, the Ontario Society of Artists and similarly organized groups on the prairies and the Pacific coast. . . . The characteristic tendency in Canada during this period, as will be shown, was not regionalism but rather the federation of such groups.<sup>3</sup>

The vague wording of the last paragraph, in which an aesthetic movement moves toward conflation with a political one, introduces the note of imprecision that will dog the word henceforth. Comfort does not leave the reader with a clear meaning for the term in the Canadian context.

R.L. Hubbard, in his 1963 survey text *The Development of Canadian Art*, clearly identifies regionalism as an American phenomenon. In statements such as this assessment of L.L. FitzGerald, he expresses his sense of its limitations:

FitzGerald never attempted to vulgarize his art into a mid-Western regionalism such as flourished in the United States

under Benton, Curry and Grant Wood. His later drawings . . . show an art too mathematical and personal to become illustrative.<sup>4</sup>

A more neutral view of regionalism is shown in his treatment of Carl Schaefer whose works "by their romanticism . . . provide a Canadian parallel to the work of the American regionalist painter Charles Burchfield."<sup>5</sup> But a few pages later, the term is used as one of outright censure in the description of Clarence Gagnon's *Street Scene, Quebec at Night*: "Somewhat more of an illustration than any of Morrice's street scenes; it incorporates 'regionalism' as against the universalism of Morrice."<sup>6</sup> Hubbard consistently emphasizes the values of universality and progress, referring for instance to "the combination of universality and personal integrity which is perhaps a sign of our growing cultural maturity."<sup>7</sup>

While Hubbard sees regionalism in a negative light, Russell Harper uses the term to refer to a quality in art that he perceives as valuable. The difference may lie in the fact that Hubbard views regionalism as a stylistic category whereas Harper sees it in terms of a quality of response to a region, the place being painted. His attitude is consistent with his interest in the local, social and human contexts of art.

Harper's *Painting in Canada*<sup>8</sup> is the first Canadian text to employ the term not as a passing comment, but to systematically illuminate certain aspects of Canadian painting of the thirties. "Regionalism in the Thirties" receives a chapter to itself. Harper derives his definition from American Regionalism; he begins the chapter by citing as a common factor in both countries the shift away from the study trip to Europe, a characteristic that is emphasized in standard American descriptions of American Regionalism:

This shift in interest had begun before the Depression, possibly because of wartime and post-war travel restrictions, but shortage of money accelerated it. The rift between experimental European painting and Canadian trends widened. More frequent parallels could be made between Canadian and American painting, particularly in the regional spirit which was vigorous both north and south of the border.<sup>9</sup>

However, Harper stops short of ascribing to the Canadians the populist ideological character frequently associated with American Regionalism. Regionalism is not described as a reaction against French art, or against anything else for that matter. He portrays it in terms of an *attraction*

rather than a *reaction*. Artists who couldn't afford to travel to faraway and exotic regions began, he says, "to observe their own immediate environment:"

They glanced at it, then re-examined it in the greatest detail and after meditation found unexpected wonder and significance in what lay immediately at hand.<sup>10</sup>

Notice the use of the word "meditation." In describing each artist, Harper uses language that suggests an intimate, in some cases almost mystical, absorption in a particular region:

[Carl Schaefer] disciplined himself strictly, painting and re-painting his grain fields, but each time trying to give them a more penetrating look, and each time achieving an inner glow which transforms the grain into a living object.<sup>11</sup>

Two men [Muhlstock and Hébert] were looking with keen intensity at the Montreal city scene...<sup>12</sup>

Jack Humphrey was always strongly rooted in the Saint John district of New Brunswick, just as Schaefer was in the Hanover district. Humphrey's windows looked out from high up over Saint John, a city where his ancestors lived for generations.<sup>13</sup> From them he could see the box-like frame houses of this city, where for more than thirty years he recorded dilapidated streets, leaning houses on their rocky eminences, waterfront piers, and boats tied to the wharves. Humphrey examined them with the same loving care that Schaefer gave to the wheat fields, and is a regional artist in the same sense.<sup>14</sup>

Harper's assessment of Goodridge Roberts repeats the theme of the artist's immersion in his surroundings. In addition, Harper raises a question which frequently lurks behind applications of the term "regionalism," the question of the relationship between regionalism and representation:

Some may question whether Goodridge Roberts can be properly called a regional painter, since he was interested primarily in invoking certain inner responses to aspects of nature by a painterly investigation of particular districts. He asserted that his paintings are not just an interpretation of nature as it lay before his eyes but far more a reflection of the artist himself in which the viewer can see revealed his inner worth.<sup>15</sup>

A breakdown of the above yields the following: (a) Roberts' works investigate particular districts; (b) Roberts states that his works reflect himself and reveal the viewer's worth to himself; (c) Roberts' style was painterly.

The introduction of Roberts' motives is a red herring; similar statements could be found in the utterances of many artists. The key word is "painterly." Roberts' subject matter and attitude—his absorption in and depiction of the landscape of a particular region—qualify him as a regionalist according to the criteria Harper sets up at the beginning of the chapter. Yet he evidently feels uncomfortable with the idea of regionalist art in a loose, painterly style, one so different from the more precise styles of the other artists mentioned. The latter resembles the styles of the American artists from whom Harper derives his visual, if not his intellectual, concept of regionalism. His comparison of Miller Brittain with Reginald Marsh<sup>16</sup> and Schaefer with Charles Burchfield<sup>17</sup> is further evidence of the importance of American art in Harper's formulation of a concept of Canadian regionalism.

Paul Duval, in *Four Decades: The Canadian Group of Painters and Their Contemporaries 1930-1970* (1972), makes only very limited use of the term, applying it principally to Schaefer:

In an era when the word "regional" has often been used in a derogatory way, Carl Schaefer has always readily confessed to being a regional painter. He has said: "I find that the best subjects for me are concentrated in a pretty small area."<sup>18</sup>

Duval could appear here to be using the term simply to mean the depiction of subjects drawn from a limited geographical area. But he also raises the question that perplexed Harper in the latter's discussion of Goodridge Roberts: the relationship between regionalism, figuration and subject matter. Duval states that "high realist artists usually are regional artists in the most precise sense of the word."<sup>19</sup> He does not expand upon his statement, but implies that such artists are so very regional because the extreme realism of their style makes identification of the region depicted especially easy.

Dennis Reid, writing in 1973 at a time when Canadian scholarship had moved out of its pioneering phase, devotes fewer words to regionalism than Duval. Reid's position is more carefully considered and consistent. He postulates an American influence in both style and attitude:

A number of painters . . . like Henri Masson . . . and André Biéler . . . were, in the late thirties, vigorous and often con-

vincing proponents of a Canadian equivalent to the regionalist concerns that were then so prominent in the United States.<sup>20</sup>

Reid mentions Schaefer<sup>21</sup> and Charles Comfort<sup>22</sup> in association with American Scene painting. He reveals that there is a stylistic factor in his conception of regionalism when he associates Schaefer with "a style . . . that the American Scene painters were just then successfully applying to the depiction of regional themes."<sup>23</sup> He is, perhaps, the first Canadian writer to suggest the existence of regionalist themes.<sup>24</sup>

Reid's use of the term to describe and situate Canadian work, consistent with American art historical usage, suggests a concern to bring some precision to the use of the word. Curiously, however, he also uses it in another way. He appears to share Harper's feeling that the word, distinguished this time by single quotation marks, refers to a certain kind of attitude of the painter towards his subject. However, whereas Harper's image was one of concentrated or meditative absorption, Reid's is one of loving intimacy. Speaking of L.L. FitzGerald he says that his work "is 'regional' in the sense that it has no pretensions as a grand subject but is homely and unaffected in its loving depiction of what would have been a very familiar scene to the artist."<sup>25</sup>

Charles Hill, in *Canadian Painting in the Thirties*, published in 1975, also applies more than one meaning to the term. The first appearance is a brief and unambiguous reference to American Regionalists and their reaction "against what they felt to be the swamping of the American art market by French art and art dealers and the lack of support for American artists."<sup>26</sup> His use of the word in the Canadian context is less clear. Carl Schaefer, we are told, "interpreted the landscape in all its many moods and facets, becoming a 'regionalist' artist in the truest sense of the term."<sup>27</sup> He does not say what the truest sense of the term is, nor does he indicate why this true regionalism merits quotation marks.

In the chapter "Regionalist Manifestations in Quebec" the term appears to be related to nationalism. We learn that ". . . Fortin was a regionalist artist in the same sense as the Group of Seven. While less vocal . . . than the members of the Group, he transformed the landscape into an expression of a national identity;"<sup>28</sup> André Biéler was "inspired by the regionalist literature that had developed in France during the twenties . . .,"<sup>29</sup> and Jean-Paul Lemieux "illustrated several novels based on regionalist and historical themes."<sup>30</sup>

The case of Fortin deserves special attention. Hill equates Quebec regionalism with a form of nationalism, stating that "he[Fortin] transformed the landscape into an expression of a national identity." This identity seems to have something to do with "the traditional way of life of the rural inhabitants of Quebec. . ."<sup>31</sup> Hill's regionalism as nationalism, however, is not the same thing as American Regionalism. The former is a form of inclusion—an art movement that speaks for a nation—and Hill's position appears to be that Quebec is a nation. The latter implies a breaking away, a making of distinctions between the region and the larger unit. In this instance Hill's concept of regionalism does not appear to derive from American usage. Nor does it derive from the Canadian writers whose usage is based on the American model. The source may well be a Francophone conception of regionalism. Hill quotes several articles by Jean-Charles Harvey published in *Le Jour* in the late thirties, where Harvey called "upon the artists to break away from regionalist local color, *ceinture fléchée*, and *habitants*, to seek a non-colonial universal expression."<sup>32</sup> And Hill praises Pellan for having done precisely that, describing him as "a Quebecker who had left behind regionalist clichés."<sup>33</sup>

Brief though it was, Hill's treatment of regionalism was provocative enough to occupy the pen of François-Marc Gagnon at some length in his review of *Canadian Painting in the Thirties* published in *The Journal of Canadian Art History* in 1976. Like Hill, Gagnon frequently uses images that bespeak a concept of regionalism as the depiction of a traditional way of life. Gagnon cites Fortin as a typical Quebec regionalist and describes one of his paintings in these words:

Here, the house is in the foreground, under the shade of a big tree. The village with its main street, its inhabitants and the horses and sleighs are frequent subject matter; the Laurentians serve only as background.<sup>34</sup>

Gagnon contrasts the regionalism of Fortin with the work of the Group of Seven who paint a pre-cultural landscape which is therefore non-regionalist, though possibly Canadian: "Quebec painting emphasized cultural traits and used nature only as a backdrop. . ."<sup>35</sup> Regionalism for Gagnon involves man and culture, not only nature. However, it need not necessarily express traditional culture of the kind depicted by Clarence Gagnon and Fortin. Gagnon is insistent that the depiction of traditional subject matter is incidental:

As the expression of a special cultural group . . . Quebec re-

gionalism could have asserted Quebec's idiosyncrasies. . . . [This however] did not happen . . . [because] the perception the regionalist painters had of Quebec culture was a reflection of an ideology lagging behind the reality of Quebec, an ideology that had no future.<sup>36</sup>

Quebec regionalism was in effect the pictorial counterpart of Marcel Rioux' "ideology of conservation,"<sup>37</sup> but it need not have been. Some of the differences between Francophone and Anglophone conceptions of regionalism in art can be deduced from Gagnon's remarks; however, to my knowledge no study of the subject exists.

Charles Hill can be said to have amplified the regionalism discourse by introducing the Francophone conception of the term into the Anglophone context. However, the discourse does not in consequence become clearer. Subsequent appearances of the word in Canadian art writing include examples that are among the vaguest in the history of its usage. The American origins, which provided a structure of sorts, have been forgotten and the word has acquired an all-purpose flexibility.

Joan Murray remarks in *The Best of the Group of Seven* that "without realizing it they [the Seven] remained regionalist, favouring Ontario and Quebec."<sup>38</sup> According to this usage, a regionalist would seem to be an artist who depicts one or more, as opposed to all the regions of a country—a situation which could give a distinctly unfair advantage to artists who live in small countries. Peter Mellen is opaque in *Landmarks of Canadian Art* where he states that "under the impact of Holgate, Montreal developed a strong figurative school which, although it was regional in character, looked abroad for stimulus and support."<sup>39</sup> In *Frontiers of our Dreams*, Ann Davis' application of François-Marc Gagnon's text is marred by a lack of familiarity with the complexities of the Quebec milieu. Overestimating the importance of the academic regionalists promoted by Charles Maillard and discussed by Gagnon, she places John Lyman in opposition to Maillard and the "recognized Quebec regional painters of the 1930's." She posits a struggle that in fact never took place, Lyman's energies being engaged with larger issues. And Davis mistakenly equates "ideology of conservation" with conservatism:

In his [Lyman's] approach to subject matter and in his aesthetic philosophy he went beyond the recognized Quebec regional painters of the 1930's. Unlike the principal of the Montreal École des Beaux-arts Charles Maillard, he did not

subscribe to Quebec regionalism, French academicism, or conservative ideology.<sup>40</sup>

Texts such as these illustrate the contention that the term "regionalism" as applied to Canadian art of the thirties and forties did not take root in any consistent and meaningful way. Given the imprecision and inconsistency that have accompanied its use, one wonders if the best course might not be simply to allow it to wither away entirely. In fact, this may be what is happening. In several recent texts, where a consideration of "regionalist" characteristics seemed indicated, the authors made their points by comparing Canadian art with American Regionalist painting without invoking a special category of Canadian Regionalism. Jean-René Ostiguy in *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946* on several occasions mentions the influence of American Regionalism on Canadian artists.<sup>41</sup> Chris Varley in his catalogue *Carl Schaefer in Hanover* distinguishes Schaefer's work "from the so-called regionalism of his U.S. contemporaries."<sup>42</sup> In *Modern Painting in Canada*, Terry Fenton and Karen Wilkin discuss regionalist and populist art, American and Canadian, but again do not set apart a category of Canadian regionalist art of the 1930's and 1940's.

Although one might argue that "regionalism" has lost its credibility as a label for Canadian painting of this period, this is not to suggest that the word may have no future as a more generally applicable term. It has already carved out a legitimate place for itself in the context of the London School of the 1960's. To take a less restrictive example, David Burnett in his Alex Colville catalogue hints at, though he does not develop, a more sophisticated and provocative usage associated with the idea of "a sensitivity to the limitations by which all of us are bound," a usage which is, paradoxically, also "an assertion of individuality."<sup>43</sup>

Visual-arts writing might, in this regard, find useful points of contact with the regionalism discourse in Canadian literature. For a variety of reasons, this discourse has developed along richer and more cogent lines than has its sister in the visual arts. Northrop Frye, for example, associates regionalism with the sense of identity nurtured in a particular environment,<sup>44</sup> a use of the word not dissimilar to Burnett's. Equally provocative is Eli Mandel's conception of the region as "a region of the human mind." For Mandel, "regional literature is . . . a literature of the past," a vision of "the place we know as the first place, the first cism of things, the first clarity of things." His suggestion that Colville may be seen as a regionalist because his work "evokes with extraordinary clarity objects, people,

places in a design at once objective and dream-like,"<sup>45</sup> is the kind of insight that could conceivably lead to a genuinely useful role for this much-battered word.

Virginia Nixon  
Graduate Student  
Art History  
Concordia University

#### Notes

- 1 The Francophone discourse differs from the English-Canadian. This will be discussed in the text.
- 2 An exception is Barry Lord, who, in *Painting in Canada / Toward a People's Art* (Toronto: NC Press, 1974), p.183, sees "budding [Canadian] social realists" such as Nathan Petroff as having been negatively affected by their contact with American regionalism.
- 3 Charles COMFORT, "Canadian Painting, Sculpture and Print Making," *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, 25 (January 1948), p.4.
- 4 R.L. HUBBARD, *The Development of Canadian Art* (Ottawa: Queen's Printer, 1963), p.116.
- 5 *Ibid.*, p.112.
- 6 *Ibid.*, p.85.
- 7 *Ibid.*, p.113.
- 8 Russell J. HARPER, *Painting in Canada: A History* (Toronto: University of Toronto Press, 1977; first published 1966).
- 9 *Ibid.*, p.305.
- 10 *Ibid.*, p.305. Compare with E.P. Richardson, *A Short History of Painting in America* (New York, 1963), p.292: "The decade of the thirties was a time when the imagination of artists turned suddenly again to the United States. . . . It was a time of rediscovery for the nation as a whole of the importance, the vastness, the picturesque variety of the life, people, and traditions of their own country."
- 11 *Ibid.*, p.306.
- 12 *Ibid.*
- 13 Harper intensifies the sense of rootedness by connecting the artist with earlier generations of his family. He employs the same device with Carl Schaefer: "Money was so scarce that for eight successive years he, his wife, and their small children spent their summers on his grandfather's farm whose every fence, stone, and barn he knew and loved as a boy." (*Ibid.*, p.305).
- 14 *Ibid.*, p.306.
- 15 *Ibid.*, p.309.
- 16 *Ibid.*, p.308.
- 17 *Ibid.*, p.306.
- 18 Paul DUVAL, *Four Decades: The Canadian Group of Painters and Their Contemporaries 1930-1970* (Toronto: Clarke, Irwin & Company, 1972).
- 19 *Ibid.*, p.183.
- 20 Dennis REID, *A Concise History of Canadian Painting* (Toronto: Oxford University Press, 1973), p.193.
- 21 *Ibid.*, p.178.
- 22 *Ibid.*, p.181.

- <sup>23</sup> *Ibid.*, p.179.
- <sup>24</sup> Reid's implicit definition of regionalism not unexpectedly results in a different selection of artists than Harper's. In apparent rebuttal of the latter, he says that "one man who might mistakenly have been called a regionalist was Jack Humphrey." (*Ibid.*, p.193).
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p.161.
- <sup>26</sup> Charles C. HILL, *Canadian Painting in the Thirties* (Ottawa: NGC, 1975), p.27.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p.89.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p.115.
- <sup>29</sup> *Ibid.*
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p.116.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p.115.
- <sup>32</sup> Jean-Charles HARVEY, "Les Bourses d'Europe et M. Maillaard," *Le Jour*, 1 (28 May 1938), p.132.
- <sup>33</sup> HILL, p.132.
- <sup>34</sup> François-Marc GAGNON, "Painting in Quebec in the Thirties," *Journal of Canadian Art History*, 3 (Fall, 1976), pp. 2-20.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 5.
- <sup>36</sup> *Ibid.*
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 6.
- <sup>38</sup> Joan MURRAY, *The Best of the Group of Seven* (Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 1984), p.16.
- <sup>39</sup> Peter MELLEN, *Landmarks of Canadian Art* (Toronto: McLelland and Stewart, 1978), p.192.
- <sup>40</sup> Ann DAVIS, *Frontiers of Our Dreams* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1979), p.12.
- <sup>41</sup> Jean-René OSTIGUY, *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946* (Ottawa: NGC, 1982).
- <sup>42</sup> Chris VARLEY, *Carl Schaefer in Hanover* (Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1980), p.1.
- <sup>43</sup> David BURNETT, *Colville* (Toronto: AGO, 1983), p.199. Burnett here draws on Heinz Ohff's article "Provinziell wie Caspar David Friedrich," *Der Tagesspiegel / Feuilleton* (Berlin, 25 Aug. 1971), p.4.
- <sup>44</sup> Northrop FRYE, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (Toronto: Anansi, 1971), p.ii.
- <sup>45</sup> Eli MANDEL, "Images of Prairie Man," in *Towards a Canadian Literature: Essays, Editorials and Manifestos*, Vol.2, 1940-1983 (Ottawa: Tecumseh Press, 1985; first published 1973), p.541.

*Résumé*

## LE CONCEPT DE "RÉGIONALISME" EN HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

De nombreux textes emploient le mot régionaliste à l'égard de certains mouvements de la peinture figurative canadienne des décennies 1930 et 1940. Utilisé la plupart du temps avec un manque évident de précision, le terme sert des propos infinis y compris celui de la rivalité entre l'art figuratif et non-figuratif. L'examen de textes publiés en anglais sur la peinture canadienne, entre les années 1948 et 1984, nous révèle que 1) le terme est dérivé du discours américain et c'est dans le contexte d'une comparaison entre la peinture canadienne et la peinture régionaliste américaine qu'on l'utilise pour la première fois; 2) les chroniqueurs favorables à l'art figuratif semblent percevoir le "régionalisme" de façon plus positive que leurs confrères ayant des attitudes différentes; 3) en dépit de son utilisation fréquente, le terme n'a jamais eu en définitive de signification précise ou constante dans le contexte anglophone canadien. Ceci pourrait servir à expliquer pourquoi certains textes récents évitent toute référence à une catégorie distincte de peinture régionaliste canadienne de la période 1930-1940. Toutefois, alors que le terme est tombé en désuétude, méritée en ce qui est de l'histoire de l'art, son utilisation subsiste dans un contexte plus large et général. À travers les significations étonnamment diverses qui s'y rattachent dans le discours littéraire du Canada, l'emploi du terme propose des modèles utiles pour les écrits à venir en histoire de l'art canadien.

---

## SHORT NOTE / NOTE ET COMMENTAIRE

La Source gravée de *L'Agonie au jardin des Oliviers*  
d'Antoine Plamondon (1804-1895)



fig. 1 Antoine Plamondon, *L'Agonie au jardin des Oliviers*, 1882, huile sur toile, 198 x 223 cm, signée et datée sur le monticule: "A. Plamondon 1882", coll. Église de Neuville. (Photo: Inventaire des biens culturels, Québec.)

Antoine Plamondon (Ancienne-Lorette, 1804 - Neuville, 1895) est considéré comme l'une des figures dominantes de la peinture québécoise du 19<sup>e</sup> siècle. La réputation enviable dont jouissait le peintre se traduisit en 1836 par la prestigieuse commande d'un chemin de croix pour la nouvelle église Notre-Dame de Montréal. Terminés en 1839, les quatorze tableaux

furent, à la fin de la même année, exposés à la Chambre d'Assemblée à Québec où ils méritèrent au peintre les éloges les plus enthousiastes. Au même moment, Plamondon apprenait que, pour des raisons d'orthodoxie religieuse, l'église Notre-Dame de Montréal se voyait dans l'obligation de lui refuser son travail: les quatorze scènes de la Passion sélectionnées par l'artiste ne correspondaient pas aux épisodes habituels du chemin de croix. D'abord remisé à l'atelier du peintre et ensuite transporté à Montréal, le chemin de croix de Plamondon orna finalement la nef de la nouvelle église Saint-Patrick à compter de 1847. À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, on entreposa de nouveau les œuvres, et c'est sans doute à cette époque que plus de la moitié d'entre elles disparurent. Au début des années 1930, les six tableaux qui restaient du chemin de croix initial prirent place sur les murs de l'Institution des Sourds-Muets de la rue Saint-Laurent à Montréal, pour se retrouver enfin, à partir de 1961, dans les collections du Musée des beaux-arts à Montréal.

La présentation de l'exposition *Antoine-Plamondon (1804-1895). Le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal* au Musée des beaux-arts de Montréal, au printemps 1984, nous avait amené à tenter un premier essai de reconstitution de l'ensemble du chemin de croix initial peint par Antoine Plamondon de 1836 à 1839. Il nous avait dès lors été possible de démontrer que les œuvres de Plamondon découlaient toutes de diverses sources européennes peintes ou gravées, bien que les compositions des neuvième et onzième stations (*Pilate se lave les mains* et *Jésus mis en croix*) demeurent toujours inconnues<sup>1</sup>. Dans le catalogue de l'exposition, nous n'avions pu également résoudre entièrement le problème de la première station du chemin de croix. Si la description que nous possédions de ce tableau représentant *L'Agonie au jardin des Oliviers*<sup>2</sup> nous incitait à rapprocher cette œuvre, aujourd'hui disparue, du tableau reprenant le même sujet peint par Plamondon, à la fin de sa carrière, pour l'église de Neuville (fig. 1), il reste que nous ignorions la source commune de ces deux œuvres<sup>3</sup>. Depuis lors, l'information manquante nous a aimablement été communiquée par M. Laurier Lacroix qui a repéré à la Bibliothèque nationale de Paris une gravure de François de Poilly (1622-1693) représentant *L'Agonie au jardin des Oliviers* (fig. 2) dont aurait pu s'inspirer Plamondon. Cette gravure reprend, en l'inversant, une composition peu connue de Guido Reni (1575-1642) conservée au Musée Municipal de Sens (fig. 3)<sup>4</sup>.

En adoptant un format horizontal très allongé pour les stations de son chemin de croix<sup>5</sup>, Plamondon dut modifier sensiblement la composition de



fig. 2 François de Poilly d'après Guido Reni, *L'Agonie au jardin des Oliviers*, gravure, coll. Bibliothèque nationale (Cabinet des estampes), Paris. (Photo: Bibliothèque nationale.)

Reni, tout comme il allait le faire à Neuville en 1882. Si l'on compare le tableau de Neuville avec la gravure de François de Poilly, on note que l'artiste a fait disparaître tous les angelots tenant les instruments de la Passion qui occupent la partie supérieure de la gravure ainsi qu'une partie de l'avant-plan. Plamondon n'a conservé, en somme, que les éléments narratifs essentiels à une bonne compréhension de la scène: le Christ en prière, l'ange tenant la croix et présentant à ce dernier le calice, les disciples endormis et le groupe de Judas venu se saisir du Christ "avec des glaives et des bâtons". Compte tenu des modifications apportées aux trois disciples endormis et au groupe de Judas, il nous apparaît probable que Plamondon ait eu recours à une source complémentaire à la gravure d'après Reni. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que Plamondon a ajouté à sa composition une représentation de la ville de Jérusalem "qui paraît faiblement dans le lointain, à travers les ombres de la nuit". Quoi qu'il en soit<sup>6</sup>, le tableau de Neuville ne peut être utilisé qu'à titre indicatif en regard de la première station du chemin de croix. Même si les deux œuvres partageaient la même composition, il est évident que *L'Agonie au jardin des Oliviers* peinte pour l'église Notre-Dame devait surpasser de beaucoup le tableau de Neuville, œuvre de facture maladroite, au rendu peu convaincant, peinte par Plamondon à un âge très avancé<sup>7</sup>. Si l'on en croit un correspondant du *Journal de Québec*, il appert que la première version de *L'Agonie au jardin des Oliviers* était de bien meilleure qualité.

Il y a des circonstances où l'art va presque aussi loin que la nature, et c'est dans ce magique tableau du jardin des Oliviers que le peintre a trouvé le secret de l'imiter sans jamais l'outrepasser. Admirez donc ce pinceau tantôt ferme et vigoureux tantôt tendre et moelleux, quelquefois énergique et rapide comme la pensée qu'il exprime, quelquefois lent et paisible, sans être jamais timide ni traîné; d'autres fois, pour ainsi dire plaintif et désolé et coulant sur la toile comme les larmes de la douleur, toujours abondant, toujours riche, toujours harmonieux, toujours varié comme la circonstance<sup>8</sup>.

Une critique aussi enthousiaste surprendra sans doute ceux qui ont aujourd'hui tendance à considérer les œuvres religieuses de Plamondon comme peu intéressantes et dépourvues d'originalité du simple fait qu'elles s'avèrent être, pour la majorité, des copies. Les tenants de ce point de vue oublient trop facilement la part de création du peintre (transposition, re-composition, composition du coloris, etc.) et plus encore, le contexte artis-



fig. 3 Guido Reni, *L'Agonie au jardin des Oliviers*, huile sur cuivre, 67 x 43 cm, coll. Musée municipal de Sens. (Photo: tirée de *The Age of Caravaggio*, p.177.)

tique dans lequel il évoluait. Comme le note avec à-propos John R. Porter en parlant de Plamondon:

[...] ses copies directes et ses variations à partir de toiles et de gravures rencontrées ou acquises sur le vieux continent (Plamondon étudia la peinture à Paris de 1826 à 1830) contribuèrent à élargir le domaine visuel des Canadiens et leur connaissance relative de l'art européen des siècles passés. Plamondon favorisa ainsi une accélération du processus de ratrappage culturel par rapport à la tradition européenne<sup>9</sup>.

L'œuvre de Guido Reni—et particulièrement ses compositions connues par la gravure au 19<sup>e</sup> siècle—est demeurée l'une des références picturales

importantes de Plamondon tout au long de sa carrière. Outre les deux versions de *L'Agonie au jardin des Oliviers*, rappelons que l'artiste livra en 1850 à l'église de Saint-Augustin de Portneuf un *Saint Michel terrassant Lucifer*, peint deux ans plus tôt, d'après une reproduction de l'oeuvre de Reni conservée à l'église de la Conception à Rome. Ajoutons enfin que les églises de Saint-Anselme et de Saint-Joachim possèdent toutes deux un *Saint Jean Baptiste prêchant dans le désert* peint par Plamondon, et dont la composition est empruntée à un tableau du Guide aujourd'hui conservé au Musée de Leeds<sup>10</sup>.

**Yves Lacasse**

Adjoint à la conservation

art canadien ancien

Musée des beaux-arts de Montréal

#### Notes

<sup>1</sup> Yves LACASSE, *Antoine Plamondon (1804-1895). Le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal / The Way of the Cross of the Church of Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1984, pp. 53-73.

<sup>2</sup> On notait au premier plan deux personnages entourés d'"une lumière éclatante": le Christ agenouillé, "ses mains et ses yeux tournés vers le ciel", et un ange "profondément craintif et respectueux" qui lui présente un calice. Les disciples du Christ "qui dorment paisiblement et qui paraissent insensibles aux souffrances de leur bon maître" occupent le second plan. Enfin, on apercevait la ville de Jérusalem "qui paraît faiblement dans le lointain, à travers les ombres de la nuit". (Selon la description parue dans *Le Canadien* du 6 décembre 1839, p.2).

<sup>3</sup> Yves LACASSE, *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>4</sup> *The Age of Caravaggio*, Metropolitan Museum of Art, New York, et Electra Editrice, Milan, 1985, pp. 176-178, cat. 52 (ill.), notice de D. Stephen PEPPER. La composition de Guido Reni fut également gravée par Jérémias Falck (1619-1677).

<sup>5</sup> Les dimensions des six stations du chemin de croix conservées au Musée des beaux-arts de Montréal varient de 153 à 153,3 cm sur 240,5 à 242 cm.

<sup>6</sup> Il n'est pas impossible que ces modifications apparaissent sur la gravure de Jérémias Falck que nous n'avons pu examiner.

<sup>7</sup> La même constatation peut être faite si l'on compare la version de *La Déposition de la croix* peinte par Antoine Plamondon en 1839 pour le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal (aujourd'hui conservée au Musée des beaux-arts de Montréal) et la version de l'église de Cap-Santé datée de 1876 (voir Yves LACASSE, *op. cit.*, p.69, fig.30 et 31).

<sup>8</sup> *Le Canadien*, 6 décembre 1839, p.2.

<sup>9</sup> John R. PORTER, "Antoine Plamondon (1804-1895) et le tableau religieux: perception et valorisation de la copie et de la composition", *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1 (1984), pp. 4-5.

<sup>10</sup> La version conservée à Saint-Anselme est signée et datée de 1857 (ou 1855) et celle de Saint-Joachim est signée et datée de 1869.

---

## SOURCES AND / ET DOCUMENTS

### Canadian Art History Theses and Dissertations

The following is a listing of theses and dissertations recently completed. Titles were selected from *Canadiana*, *Dissertations Abstracts International* and *Canadian Historical Review*, and from the responses of Canadian and American universities.

Theses may be borrowed through interlibrary loans. Theses from Canadian universities participating in the Canadian Theses Service of the National Library of Canada are also generally available on microfiche for a flat rate of \$10.00 plus provincial sales tax. Order numbers for these *Canadian Theses on Microfiche / Thèses canadiennes sur microfiche* are indicated in the listing. Write to:

National Library of Canada  
Canadian Theses Service  
395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N8

For American theses available from *University Microfilms International* the order number is also indicated. The academic rate is \$14.00 U.S. microform copy, \$23.00 U.S. soft cover and \$29.00 U.S. hard cover. Write to:

University Microfilms International  
P.O. Box 1764  
Ann Arbor, Michigan  
48106

*The Journal of Canadian Art History*, Vol. V, no. 2, 1981, pp. 122-128, and Vol. VI, no. 2, 1982, pp. 220-224, has already published listings of completed theses.

**Loren Singer**  
Fine Arts Bibliographer  
and Head, Non-Print Unit  
Concordia University

## Mémoires et thèses en histoire de l'art au Canada

Cette liste regroupe les mémoires et thèses complétées récemment. Elle s'ajoute à celles parues dans les *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. V, n° 2, 1981, pp. 122-128, et vol. VI, n°2, 1982, pp. 220-224. Les titres sont extraits de *Canadiana, Dissertations Abstracts International* et *Canadian Historical Review*, ainsi que d'informations provenant d'universités canadiennes et américaines.

Ces mémoires et thèses peuvent être empruntés du service de prêt entre bibliothèques. Les mémoires et thèses d'universités canadiennes déposés au Service de thèses canadiennes de la Bibliothèque nationale du Canada sont aussi généralement disponibles sur microfiche au prix de 10\$ plus la taxe de vente provinciale. Les numéros de commande de ces *Thèses canadiennes sur microfiche / Canadian Theses on Microfiche* sont indiqués dans la liste bibliographique. S'adresser à :

Bibliothèque nationale du Canada  
Service de thèses canadiennes  
395, rue Wellington  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N8

Les thèses américaines sont disponibles de l'*University Microfilms International*. Le numéro de commande est également indiqué. Les prix sont de 14\$ U.S.- copie microfiche-ou de 23\$ U.S. pour une copie brochée, la copie reliée est 29\$ U.S. S'adresser à:

University Microfilms International  
P.O. Box 1764  
Ann Arbor, Michigan 48106

**Loren Singer**  
Bibliothécaire des Beaux-Arts  
et directrice, Section des documents non-imprimés  
Concordia University

**ARNOLD, Sharon Lynn.** "The Re-enactment of a Myth: Art as Educator of the Art-maker, and Enduring Role in Haida Culture." M.A. thesis, Concordia University, 1982. (Canadian Theses on Microfiche 58416)

**AUGER, Emily Elisabeth.** "The Influence of Religion on Dorset and Ipiutak Art." M.A. thesis, University of Victoria, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 24226)

**DODD, Christine F.** "Ontario Iroquois Tradition Longhouses." M.A. thesis, Simon Fraser University, 1982. (Canadian Theses on Microfiche 62342)

**DUFFEK, Karen.** "The Contemporary Northwest Coast Indian Art Market." M.A. thesis, University of British Columbia, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 64918).

**JACKSON, Marion E.** "Baker Lake Inuit Drawings: A Study in the Evolution of Artistic Self-Consciousness." Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1985. (University Microfilms order no. 86-00463)

**LAURENCE, Margaret Robin.** "The Double-Headed Serpent of the Indigenous Art of the Northwest Coast." M.A. thesis, University of Victoria, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 58594)

**LISTER, Beverly-Ann.** "Pudlo Pudlat: Images of Change." M.A. thesis, University of British Columbia, 1984.

**LOVEJOY, James.** "Tlingit Shaman Charms." M.A. thesis, University of British Columbia, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 28870)

**LYONS, Diane.** "Regionalism of Dorset Art Style: A Comparative Analysis of Stylistic Variability in Five Dorset Art Samples." M.A. thesis, University of Calgary, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 63221)

**M'CLOSKEY, Kathleen Anne Cross.** "The Institutionalization of Art within Two Internal Colonies: A Comparative Study of the Inuit and Navajo." M.A. thesis, University of Windsor, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 22781)

**PEARCE, Alice Carol.** "Social Change and Woodlands Indian Art: The Sandy Lake School." M.A. thesis, University of Victoria, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 58589)

**RUMPEL, Lyle A.** "Painting Arts of the North American Plains Indians." M.A. thesis, University of Regina, 1981. (Canadian Theses on Microfiche 50662)

**SWINTON, Nelda.** "The Inuit Sea Goddess." M.A. thesis, Concordia University, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 68085)

*Art Institutions, Patronage, Education / Institutions, commanditaires et formation des artistes*

**ALLAIRE, Sylvain.** "Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914: Salons des artistes vivants, des artistes français, Salons de la nationale des beaux-arts, Salons des artistes indépendants, Salons d'automne." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.

**BEAUDET, Pascale.** "La galerie Powerhouse: réflexion sur dix années d'existence." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.

**BUFFIE, Erna.** "The Massey Report and the Intellectual Cultural Nationalism in Canada in the 1950's." M.A. thesis, University of Manitoba, 1982. (Canadian Theses on Microfiche 54549)

**CÉRÉ, Maude.** "La portée éducative des écomusées: le cas Haute-Beauce." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1985.

**COMEAU, André.** "Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux-guerres (1919-1939)." Thèse de doctorat, Université de Paris I, 1983.

**GRIGOR, Angela Nairne.** "Arthur Lismer: A Critical Analysis of his Pedagogy in Relation to his Use of the Project Method in Child-Centered Art Education." M.A. thesis, Concordia University, 1982. (Canadian Theses on Microfiche 58418)

**HARRIS, John Steven.** "Of Rauschenberg, Policy and Representation at the Vancouver Art Gallery: A Partial History, 1966-1983." M.A. thesis, University of British Columbia, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 25763)

**HUARD, Michel.** "Organisations d'artistes et nouvelles galeries d'art: Les centres autogérés au Québec." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.

**JOHNSON-DEAN, Christina Betts.** "The Crease Family and the Arts in Victoria, British Columbia." M.A. thesis, University of Victoria, 1981. (Canadian Theses on Microfiche 55890)

**KORMAN, Julie Beth.** "Corporate Art Collection in Canada." M.A. thesis, Concordia University, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 68123)

**LOWERY, Susan Jane.** "The Art Gallery of Toronto: Pattern and Process of Growth, 1872 to 1966." M.A. thesis, Concordia University, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 68121)

**MÉTHOT, Gabrielle.** "La commande du Curé Sentenne pour la Chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

**MORGAN, Norma.** "F. Cleveland Morgan and the Decorative Arts Collection in the Montreal Museum of Fine Arts." M.A. thesis, Concordia University, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 23139)

**NEMIROFF, Diana.** "A History of Artist-Run Spaces in Canada, with Particular Reference to Véhicule, A Space and the Western Front." M.A. thesis, Concordia University, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 23161)

**PRINGLE, Donald Allan.** "Artists of the Canadian Pacific Railroad, 1881-1900." M.A. thesis, Concordia University, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 61820)

**RAYMOND, Luce.** "Manifestations artistiques actuelles et luttes idéologiques dans la région de Joliette." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1983.

**RENAUD, Paule.** "L'écomusée et son application au Québec." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.

**SIMARD, Cyril.** "L'écomuséologie: essai d'ethnologie appliquée." Thèse de doctorat, Université Laval, 1986.

**TREMBLAY, Nicole.** "Répertoire analytique des galeries de Montréal et de ses banlieues de 1975 à 1980." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1984.

#### *Art Criticism / Critique d'art*

**CARANI, Marie.** "L'oeuvre critique et plastique de Rodolphe de Repentigny." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1982.

**DE KONINCK, Marie-Charlotte.** "Les intervenants du champ artistique et leurs caractéristiques. Analyse comparative du discours critique (1976-1982) sur l'oeuvre de Pierre-Léon Tétrault." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1984.

**DÉRY, Louise.** "L'influence de la critique d'art de John Lyman dans le milieu artistique québécois de 1936 à 1942." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1982. (Thèses canadiennes sur microfiche 59524)

**FARAND, Francine.** "La critique d'art dans les journaux montréalais de 1940 à 1948." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.

**GRANDBOIS, Michèle.** "Guy Viau, critique d'art québécois." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1982. (Thèses canadiennes sur microfiche 60624)

**LEMAY, Yvon.** "Le discours critique et la photographie (les années 1970 à 1980 au Québec)." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984. (Thèses canadiennes sur microfiche 27751)

#### *Architecture, Urbanism / Architecture et urbanisme*

**AR RIFAI, Taleb Dia Ed Deen.** "The New University Environment: A 20th Century Urban Ideal." Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1983. (University Microfilms order no. 83-16080. Includes Simon Fraser University)

**AUDET, Bernard.** "La maison de l'île d'Orléans: aspects et équipement intérieur 1647-1715." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1981. (Thèses canadiennes sur microfiche 56262)

- BÉRUBÉ, Jocelyne.** "Le palais épiscopal de Québec: étude historique et analyse de la technique de construction." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1982. (Thèses canadiennes sur microfiche 64237)
- BLANCHET, Danielle.** "La Grande-Allée à Québec: évolution urbaine et analyse architecturale." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984. (Thèses canadiennes sur microfiche 27644)
- CAMERON, Christina.** "Charles Baillaigé, architecte (1826-1906)." Thèse de doctorat, Université Laval, 1983.
- CARTLIDGE, Thora.** "Historic District Conservation in Winnipeg and Minneapolis/St. Paul." M.A. thesis, University of Regina, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 64080)
- CHARBONNEAU, André; DESLOGES, Yvon; LAFRANCE, Marc.** "Les fortifications de Québec du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle." Thèse de doctorat, Université Laval, 1982. (Thèses canadiennes sur microfiche 67065)
- CHOUINARD, Roger.** "Analyse de l'évolution architecturale des halles de marché de la ville de Québec au cours du XIX<sup>e</sup> siècle." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1982. (Thèses canadiennes sur microfiche 60661)
- COURCY-LEGROS, Louiselle.** "Les Casernes de Pompiers à Montréal-1852-1914." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.
- CROSSMAN, K.J.** "Architectural Ideals in Canada, 1885-1914." Ph.D. dissertation, University of Edinburgh, 1982.
- DAGNAULT, Gabrielle-Eva.** "Chapelles et églises du Vieux Monastère des Ursulines de Québec, 1639 à nos jours." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984. (Thèses canadiennes sur microfiche 28385)
- DOLBEC, Michelle.** "L'architecture publique à Montréal de 1840 à 1914." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1982.
- DOWSETT, Gwendolyne Edna.** "The Vernacular Architecture of Three Ethnic Groups in Manitoba: A Comparative Analysis." M.A. thesis, University of Manitoba, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 62383)
- ELIE, Monique.** "Évolution architecturale et fonctionnelle du bastion Saint-Louis, Québec." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1986.
- ESTEVE, Alfonso.** "La préfabrication lourde en béton dans la région de Québec." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1980.
- FAUSSURIER, Annik.** "Les églises de la paroisse Saint-Jean-Baptiste: étude historique et analyse architecturale." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1985.
- FORTIER, Yvan.** "Trois habitations rurales du XVIII<sup>e</sup> siècle à Sainte-Foy: étude sur le terrain et documents notariés." Thèse de doctorat, Université Laval, 1979.
- GERMAIN, Harold.** "Reconstitution de la maison Dery (poste de péage), de ses dépendances et de son environnement, 1804 à 1936." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1983. (Thèses canadiennes sur microfiche 28526)
- GIRALDEAU, François.** "L'Enseignement de l'architecture à l'École des beaux-arts de Montréal, de 1923 à 1959." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1982.
- HAWKINS, Giles.** "The Montreal Exhibition Building and Museum, 1860: A Monument to Pre-Confederation Canadian Economic Nationalism." M.F.A. thesis, Concordia University, 1986.

**HOLDSWORTH, Deryck.** "House and Home in Vancouver: The Emergence of a West Coast Urban Landscape 1886-1929." Ph.D. dissertation, University of British Columbia, 1981. (Canadian Theses on Microfiche 56615)

**JAMES, Ellen S.** "The Civil Architecture of John Ostell." Ph.D. dissertation, McGill University, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 64534)

**LABERGE, André.** "L'ancienne église Notre-Dame de Montréal: l'évolution et l'influence de son architecture (1672-1830)." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1982. (Thèses canadiennes sur microfiche 60709)

**LANDRY-GAUTHIER, Raymonde.** "Victor Bourgeau et l'architecture religieuse et conventuelle dans le diocèse de Montréal 1821-1892." Thèse de doctorat, Université Laval, 1983. (Thèses canadiennes sur microfiche 67114)

**LAPOINTE, Andrée.** "Sillery et l'industrie du bois au XIX<sup>e</sup> siècle." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1982. (Thèses canadiennes sur microfiche 60659)

**LAPORTE, Rodney E.** "The Development of Parks in Regina 1882-1930: Private Initiative and Public Policy." M.A. thesis, University of Regina, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 67791)

**LEATHERS, Kathleen.** "School Architecture in Manitoba." M.Ed. thesis, University of Manitoba, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 54639)

**LEGAULT, Réjean.** "Architecture et forme urbaine à Montréal: le développement du quartier St-Jean-Baptiste de 1870 à 1914." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.

**LÉONIDOFF, Georges-Pierre.** "Origine et évolution des principaux types d'architecture rurale au Québec et le cas de la région de Charlevoix." Thèse de doctorat, Université Laval, 1981.

**LOSIER, Renée.** "Façades en fonte à Montréal: aspects technologique et stylistique." Mémoire de maîtrise, Concordia University, 1984. (Thèses canadiennes sur microfiche 24602)

**MCKENDRY, Jennifer.** "Aspects of Domestic Architecture in South-Eastern Ontario: Sitting Interiors and Selected Furnishings of Frontenac, Lennox and Addington Counties, 1820 to 1850." M.A. thesis, Queen's University, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 26483)

**MELNYK, Bryan Peter.** "Calgary Buildings, 1905-1914: The Emergence of an Urban Landscape." M.A. thesis, University of Calgary, 1980. (Canadian Theses on Microfiche 60891)

**MURRAY, Charlotte C.** "Rehabilitation of Inner City Buildings for Family Residential Use: Vancouver." M.A. thesis, University of British Columbia, 1980. (Canadian Theses on Microfiche 51763)

**NOLIN-RAYNAULD, Michelle.** "L'architecture de la Banque de Montréal à la Place d'Armes." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1984.

**PIGEON, Danielle.** "L'influence des catalogues de plans dans l'architecture domestique des Cantons de l'Est, 1940-1970." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1984.

**RICHARD, Pierre.** "La Maison à larmier cintré de la Côte-du-Sud, en aval de Québec au XIX<sup>e</sup> siècle." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1983.

**ROBITAILLE, Lynda.** "Chicoutimi au XIX<sup>e</sup> siècle et XX<sup>e</sup> siècle (1842-1914). Évolution urbaine et analyse architecturale." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1985.

**SCOTT, Laura Elaine.** "The Imposition of British Culture as Portrayed in the New Westminster Capital Plan of 1859 to 1862." M.A. thesis, Simon Fraser University, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 28272)

**SELINE, Janice.** "Frederick Law Olmsted's Mount Royal Park, Montreal: Design and Context." M.A. thesis, Concordia University, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 61819)

**THIVIERGE, Sylvie.** "L'architecture commerciale de Québec, 1860-1915." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1985. (Thèses canadiennes sur microfiche 21508)

**VAILLANCOURT, Maryse.** "L'évolution de l'architecture d'Arthabaska de 1835 à 1945." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984. (Thèses canadiennes sur microfiche 27812)

**VIAUD, Jean-Paul.** "St-Germain d'Ottawa: le goût du Moyen-Âge à Montréal (1920-1930)." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1986.

**WICKER, Robert H.** "The Architectural Development of the Subway Station: Key Architectural Considerations in Subway Station Design as Observed in Twenty Selected European and North American Systems." M.Arch. thesis, McGill University, 1980. (Canadian Theses on Microfiche 50590)

#### *Painting, Graphic Arts and Photography / Peinture, arts graphiques et photographie*

**BEAUDRY, Louise.** "Une analyse formelle et iconographique de quatre paysages (1913-1921) d'Odilon Leduc (1864-1955)." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1983.

**BEAUREGARD, Christiane.** "Napoléon Bourassa: la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1984.

**CARANI, Marie.** "L'œuvre critique et plastique de Rodolphe de Repentigny." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1982.

**CARANI, Marie.** "Sémiologie de la peinture abstraite québécoise, 1940-1970." Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1985.

**CHEFF, Michel Vincent.** "Le dessin chez Jean-Philippe Dallaire (1916-1965) jusqu'à 1938." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1982.

**CHÈVREFILS, Yves.** "John Henry Walker (1831-1899), artisan-graveur montréalais. La montée et la chute du premier médium moderne d'illustration: la gravure sur bois de reproduction." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986. (See/voir JCAH / AHAC, vol. VIII, no. 2, pp. 178-225)

**CHYKALIUK, Susan.** "David Milne: The Palgrave Years." M.A. thesis, Queen's University, 1986.

**DÉSY, Louise.** "L'histoire de la photographie au Québec à travers les périodiques: 1839-c.1880." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1984.

- DINSMORE, Cynthia K.** "An Historical Analysis, Documentary Summary and Teaching Proposal for 'Referential Abstraction' in Canadian Painting, 1940-1960." M.F.A. thesis, Concordia University, 1980. (Canadian Theses on Microfiche 49602)
- DOYON, Pierre.** "Les aquarellistes britanniques de l'Académie royale militaire de Woolwich et la représentation du paysage québécois, de 1759 à 1871." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1982.
- DUBÉ, Richard; TREMBLAY, François.** "Les peintres populaires de Charlevoix." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984.
- DUMOUCHEL, Jacques.** "Albert Dumouchel (1916-1971)." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1984.
- FLEMING, Marnie Lynn.** "Not to Seek Gold but to Paint: The British Columbian Views of William G.R. Hind." M.A. thesis, University of British Columbia, 1980. (Canadian Theses on Microfiche 51664)
- FOSS, Brian.** "Spirituality and Social Consciousness in the Art and Thought of Miller Gore Brittain, c. 1930-1946." M.A. thesis, Concordia University, 1985.
- GEHMACHER, Arlene.** "In Pursuit of the Ideal: The Still Life Paintings of Ozias Leduc." M.Phil. thesis, University of Toronto, 1986.
- GIROUX, Réjeanne.** "Analyse thématique du 'temps' dans l'oeuvre de Pellan." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1982.
- HARRISON, Beverley.** "Interpreting Bloore's Art: Problem of a Basis." M.A. thesis, Carleton University, 1982.
- HEATH, Linda.** "Charles John Collings, 1848-1931." M.A. thesis, University of Victoria, 1982. (Canadian Theses on Microfiche 58535)
- HOWARD, David Brian.** "Progress in an Age of Rigor Mortis (An Investigation of Greg Curnoe's Painting 'For Ben Bella')." M.A. thesis, University of British Columbia, 1986.
- INCE, Judith Louise.** "The Politics of Freedom: The Montreal Avant-Garde in 1948." M.A. thesis, University of British Columbia, 1982. (Canadian Theses on Microfiche 62926) (See / voir JCAH / AHAC, vol. VI, no. 1, pp. 36-65)
- JOHNSTON, Peggy.** "Carl Schaefer: The Paintings of the 1930's." M.A. thesis, University of British Columbia, 1980. (Canadian Theses on Microfiche 51712)
- KENNELL, Elizabeth Hamilton.** "Frederick Simpson Coburn's Illustrations for the Poetry of Dr. W.M. Drummond." M.A. thesis, Concordia University, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 68105)
- KIRKPATRICK, Andrea.** "The Portraiture of F.H. Varley, 1919 to 1926." M.A. thesis, Queen's University, 1986.
- KLINGLE, Frances Henderson.** "Under the Chinook Arch: The Influence of the Group of Seven on Alberta Landscape Painting between 1920 and 1960." M.A. thesis, University of Alberta, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 23422)
- LACASSE, Yves.** "Antoine Plamondon (1804-1895) le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1985. (Thèses canadiennes sur microfiche 22599)
- LARISEY, Peter Daniel.** "The Landscape Painting of Lawren Stewart Harris." Ph.D. dissertation, Columbia University, 1982. (University Microfilms order no. 85-23188)
- LAROCQUE, Yves Marcel.** "La peinture militaire canadienne de la deuxième guerre mondiale." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1986.

- LEGAULT, Denis.** "Antoine Prévost: le symbole et la réalité: attitudes phénoménologiques et création artistique." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1984.
- LESSARD, Pierre.** "L'imagerie dévote de petit format." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1979. (Thèses canadiennes sur microfiche 41429)
- MÉTHOT, Gabrielle.** "La commande du Curé Sentenne pour la Chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal (1890-1895)." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.
- MORENO, Pilar.** "L'engagement social de trois artistes montréalais durant les années trente et quarante: L. Muhlstock, F.B. Taylor et F. Brandtner." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1985.
- NIWA, Kathleen Joanne.** "The Shape and Rhythms and Patterns of Things: The Lino Cuts of Sybil Andrews." M.A. thesis, University of Victoria, 1987.
- PAQUETTE, François.** "L'art naïf: une notion critique." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1984.
- PEPALL, Rosalind M.** "The Murals by George A. Reid in the Toronto Municipal Buildings (1897-1899)." M.A. thesis, Concordia University, 1982. (Canadian Theses on Microfiche 61831)
- PORTER, John Robert.** "Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu: Joseph Légaré (1795-1855)." Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1981.
- PRINGLE, Donald Allan.** "Artists of the Canadian Pacific Railroad, 1881-1900." M.A. thesis, Concordia University, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 61820)
- RAYMOND, Luce.** "Manifestations artistiques actuelles et luttes idéologiques dans la région de Joliette." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1983.
- SIMARD, Louise.** "Les relations entre l'œuvre photographique et l'œuvre peinte de Charles Gagnon." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1981. (Thèses canadiennes sur microfiche 56243)
- SMITH, Toby Maureen.** "Canadian Social Comment Art in the Thirties." M.A. thesis, University of British Columbia, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 25586)
- TENODY, K. Janet.** "F.H. Varley: Landscapes of the Vancouver Years." M.A. thesis, Queen's University, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 61624)
- TRÉPANIER, Esther.** "La ville comme lieu de la modernité: sa représentation dans la peinture québécoise de 1919 à 1939." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1983. (Mémoires et thèses de l'Université du Québec 00343)
- TUELE, Nicholas Craig.** "Sophia Theresa Pemberton: Her Life and Art." M.A. thesis, University of British Columbia, 1980. (Canadian Theses on Microfiche 50073)
- TYE, Diane.** "A Contextual Study of a Newfoundland Folk Artist: Patrick J. Murphy, Bell Island." M.A. thesis, Memorial University of Newfoundland, 1981. (Canadian Theses on Microfiche 53354)
- VENNE, Danielle.** "Analyses sémiologiques de deux tableaux d'Alfred Pellan." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

## *Sculpture*

**BÉLAND, Mario.** "Les trente premières années du sculpteur Louis Jobin (1845-1928): formation et premier atelier." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1985. (Thèses canadiennes sur microfiche 22537)

**BÉLISLE, Jean.** "La sculpture navale dans la vallée du Saint-Laurent." Doctorat de III<sup>e</sup> cycle, École pratique des hautes études (4<sup>e</sup> section), Université de Paris IV, 1983.

**CARPENTIER, Paul.** "Les croix de chemin: un phénomène de comportement en religion populaire." Thèse de doctorat, Université Laval, 1980. (Thèses canadiennes sur microfiche 47923)

**KABIS, Suzanne Leclerc.** "La sculpture allégorique chez Alfred Laliberté: analyse thématique et stylistique." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1983.

**LABELLE, Ronald.** "L'ethnohistoire du métier de tailleur de pierre à Saint-Marc-des-Carrières, comté de Portneuf." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1980.

**LAFRAMBOISE, Yves.** "Technologie traditionnelle de la taille de la pierre à Québec aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1980. (Thèses canadiennes sur microfiche 48017)

**LANGLOIS-SZASZKIEWICZ, Cécile.** "Philippe Liébert et le tabernacle du maître-autel de l'Hôpital-Général des Soeurs Grises." Mémoire de maîtrise, Concordia University, 1985. (Thèses canadiennes sur microfiche 23124)

**LAVOIE, Lise.** "La sculpture 'hyperréaliste' de Mark Prent." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1982.

**NADEAU, Michel.** "Alfred Laliberté et la commémoration au début du XX<sup>e</sup> siècle." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984.

**TIPPETT, Maria W.** "The History of the Canadian War Memorial Scheme as a Study of Patronage and Visual Record of the Great War." Ph.D. dissertation, University of London, 1982.

## *Decorative Arts / Arts décoratifs*

**ARCHAMBAULT, Danièle.** "Le textile ancien au Québec: Typologie et techniques." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

**CHAMPAGNE, Edith.** "Les vêtements dans les chansons énumératives." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1980. (Thèses canadiennes sur microfiche 45915)

**CHARLEBOIS, Mariette.** "Exposition de dentelles liturgiques du Québec 1865-1965. Rapport d'une expérience muséologique." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

**DUBÉ, Françoise.** "Les contenants de fonte trouvés aux Forges du Saint-Maurice: essai typologique." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1981.

**DURAND, Irène.** "Essai d'analyse de la pratique de l'artisanat au Québec." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1982. (Mémoires et thèses de l'Université du Québec 00098)

**GIROUX, Louise.** "Le vitrail dans l'architecture domestique à Montréal: 1880-1930." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

**HOTTE, Richard.** "Un nouveau mode d'expression dans l'art de la courtepointe au Québec." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1983. (Thèses canadiennes sur microfiche 21404)

**LALIBERTÉ, Monique.** "Étude des artefacts provenant des latrines de la maison occupée par George Augustus Eliot ca 1823-31." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984. (Thèses canadiennes sur microfiche 22609)

**LÉPINE, Johanne.** "Historique et étude du design au Québec." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.

**MARCHAND, Thérèse.** "La collection de broderies historiées des Ursulines de Québec." Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984. (Thèses canadiennes sur microfiche 27750)

**MCKENDRY, Jennifer.** "Aspects of Domestic Architecture in South-Eastern Ontario: Sitting Interiors and Selected Furnishings of Frontenac, Lennox and Addington Counties, 1820 to 1850." Thesis, Queen's University, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 26483)

**MORGAN, Norma.** "F. Cleveland Morgan and the Decorative Arts Collection in the Montreal Museum of Fine Arts." M.A. thesis, Concordia University, 1985. (Canadian Theses on Microfiche 23139)

**MOUSSETTE, Marcel.** "Le chauffage domestique au Canada, des origines à l'industrialisation." Thèse de doctorat, Université Laval, 1980. (Thèses canadiennes sur microfiche 48061)

**VALLIÈRES, Nicole.** "Les outils et les techniques des orfèvres au Québec, période pré-industrielle." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1985.

**WATKINS, Joane.** "De l'enfermement culturel des femmes à la passion des ouvrages de dames, un exemple: la maison Raoul Vennat (1912-1969)." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

### *Performance, Video Art / Performance, vidéo*

**BERNIER, Jean-Jacques.** "La multidisciplinarité en performance: nature et effets." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1986.

**ROSS, Christine.** "Perspectives holistiques dans la vidéo-fiction féministe au Québec (1978-82)." M.A. thesis, Concordia University, 1984. (Canadian Theses on Microfiche 61821)

## *Iconography / Iconographie*

**BEAUDRY, Louise.** "Une analyse formelle et iconographique de quatre paysages (1913-1921) d'Ozias Leduc (1864-1955)." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1983.

**BOURASSA, Paul.** "La diffusion d'un thème iconographique dans l'art au Québec: la mort de saint François Xavier." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

**CLOUTIER, Nicole.** "L'iconographie de sainte Anne dans l'art au Québec." Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1983.

**LESSER, Gloria.** "Iconography in the Portraiture of Joseph Brant (1742-1807)." M.A. thesis, Concordia University, 1983. (Canadian Theses on Microfiche 58478)

**ROULEAU-ROSS, Lucille.** "Les versions connues du portrait de Monseigneur Joseph-Octave Plessis (1763-1825) et la conjecture des attributions picturales au début du XIX<sup>e</sup> siècle." Mémoire de maîtrise, Concordia University, 1983. (Thèses canadiennes sur microfiche 58474)

**SARRASIN, Francine.** "L'iconographie des instruments de musique dans les arts graphiques et la peinture au Canada: une étude de cas, le violon." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1983. (Mémoires et thèses de l'Université du Québec à Montréal 00222)

**TRÉPANIER, Esther.** "La ville comme lieu de la modernité: sa représentation dans la peinture québécoise de 1919 à 1939." Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1983. (Mémoires et thèses de l'Université du Québec 00343)

---

## BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

### **The Buildings of Samuel Maclure: In Search of Appropriate Form.**

Martin SEGGER

Sono Nis Press, Victoria, B.C., 1986  
253 pp. & 15 pp. catalogue raisonné; approx. 200 illus., many in colour. \$39.95

### **Statues of Parliament Hill: An Illustrated History / Statues de la Colline du Parlement: Histoire Illustrée**

Terry Gail GUERNSEY

Visual Arts Programme of the National Capital Commission, Ottawa / Hull, 1986.  
156 pp., approx. 200 illus., \$5.95

These two handsomely designed and well-produced books, appearing at about the same time last year, represent two major contributions to the literature of Canadian art history. Both are solidly professional. Both present all sorts of new data from primary sources. Both present what amount to breakthroughs to new levels of writing on architecture and sculpture in Canada. No one interested in Canadian art can afford to overlook them, even though neither was put out by one of the better-known Canadian publishers (which may, or may not, tell us something about the current state of scholarly publishing in Canada).

Segger's book is not the first on Maclure, nor on architecture and architects of British Columbia. But in this reviewer's opinion it is the best. It just may be the best book ever published on architecture in Canada. Guernsey's book is, to this reviewer's knowledge, the only serious work on its subject, even though it appears under the aegis of an organization which more frequently publishes tourist guides than scholarly works. It is incomparably the best book

ever written on sculpture in Canada. So these two books are *events*.

Two very well-known architects worked in British Columbia during the early decades of this century. One, Francis Mawson Rattenbury, had a flamboyant personal life capped by what amounted to public adultery, flight into exile, and murder which resulted in one of the most famous trials in the history of British jurisprudence. He designed public buildings all over the province—courthouses, banks, railway hotels, and, of course, its Parliament Buildings, all in unoriginal ways; he was world-famous in Victoria and Vancouver, if nowhere else. The other, Samuel Maclure, had an exemplary private life and a sober, respectable architectural practice, but, with few exceptions, was limited to working out appropriate formulae for large houses commissioned by a very limited number of upper-middle-class clients, most of them in Victoria, a few in Vancouver and odd places up-Island. Not the easiest subject to write a book about, let alone an interesting one. Nonetheless, Segger has accomplished this feat by analyzing how Maclure rose to the challenge of creating an "appropriate form" for the function his houses had to perform in and for the society (in the broad as well as the narrow sense of that word) which commissioned them.

The society for which Maclure worked in Victoria was peculiar in all senses. In some ways it still is, as Segger knows better than anybody from having written his excellent guidebook to Victoria architecture exploring the social function of Victoria's buildings from earliest times to the 1970's. At one time, extraordinary as the notion strikes anyone acquainted with the present city, Victoria was a roaring boom town, the

San Francisco of the Canadian West, both towns being in fact founded in the same year. Fortunes were made on a grand scale in those early days. They brought into being a very comfortably off upper-middle class, composed partly of immigrants from Canada and the United States, but its flavour provided mainly by a large contingent from the British Isles: adventurers, remittance men, and everything in between. Then came the railroad. The C.P.R. did not terminate in Victoria, as planned at first, nor, as things turned out, ever. It ended at Gastown, hurriedly renamed Vancouver (like the island on which Victoria is located, a source of endless later confusions). By the 1890's it was evident that Vancouver was the coming city in the Canadian West. Those with get-up-and-go got up and went there. Those without, stayed put, to lead a leisurely life in gracious houses set on wide grounds (a couple of acres usually) containing servants' quarters, tennis courts, and similar amenities (private ballrooms were common). In the early 1900's a Lilliputian society had congealed around the axes of these *rentiers*, the Anglican church, and personnel of the British Navy at Esquimalt. Here time stood still; it was like living in an eighteenth-century English novel. Not the most promising environment for architectural innovation of any sort. What the situation called for was an ever-increasing refinement of a particular kind of house with a very specialized social function. That is what Maclure spent a lifetime working out. Segger has not only made the process coherent, he has also made it intensely interesting.

Maclure came out of the same architectural matrix as Frank Lloyd Wright. Though Maclure was born in British Columbia and spent all his professional life there, he studied for a year in Philadelphia as a youth and always kept abreast of his

times, among other ways by corresponding with Wright (or, as they would put it in Victoria, Wright had correspondence with him). But their later work necessarily diverged. From designing early spacious houses in refined Tudor styles, Wright went on to design the Midway Gardens, the Imperial Hotel and the Guggenheim Museum—but that story is familiar. Maclure continued doing the same thing essentially (except for a few essays in a modified kind of colonial-classical styling) all his life: subtly altering, developing, perfecting—but I leave it to Segger to tell this story, and he tells it superbly. It is hard to praise this book too highly. Twenty years of research have gone into it, and they show. This is a landmark book in Canadian art-historical writing.

Nor is it the only one to appear in 1986. Canadian art history has been enriched by a second major work appearing at about the same time, on a different subject, but equally a landmark. This is Terry Gail Guernsey's *Statues on Parliament Hill*, a unique work of scholarship not only for Canada but for art-historical writing, universally. What Guernsey has done goes far beyond a mere listing of the thirteen statues to be found on or near Parliament Hill (prime ministers Macdonald, Mackenzie, Laurier, Borden, King, St. Laurent, and Diefenbaker; George-Étienne Cartier; Queen Victoria; Baldwin and Lafontaine; George Brown; D'Arcy McGee; and Albert Harper's "Galahad" memorial), with appropriate data. She has written a biography of the statues, a basically new kind of iconography. For each statue she gives a summary of the facts and circumstances surrounding the commission (much of which has never before been published, all of it richly illustrated with archival photos). She also includes a discussion, again with new archival photos and documentation, of other main

works in the country on the same or related subjects—not just the particular statue of Queen Victoria to the west of the Parliament Buildings, but others found around the country; not just the statue of Sir John A. Macdonald on the Hill, but all other statues and busts of him made for other purposes and occasions by different artists, what made them different, what they tell about the times and the country as well as the man. Since such a rich selection of major figures in Canadian public life is here, the result is a visual history of Canadian politics. There can be few, if any, books that summarize the country's history so succinctly and none that make it so interesting.

The sculptors as such are not neglected. Far from it; their careers are given, with many new details and data, and what is more, with pictures of most of them either at work or on the occasion of public unveilings. You will not find a better account of Canadian sculpture than the one here. But Guernsey's primary concern is what their work meant to the country's life, how it contributed to the country's history, rather than on their personal artistic developments. Such an approach bucks the whole trend of art-historical writing everywhere over the past fifty years toward emphasizing artists over and above any of their particular subjects. To do so took courage. It was also an appropriate, even essential, methodology for the kind of study here undertaken.

For public sculpture is one area, surely, where personal artistic expression ought to be subordinated to public interest. The public—society at large—does not want and should not have inflicted upon it, whatever the artistic sensibilities of Ms. Y or Mr. Z happen to be at a given moment (especially when there is nothing more fickle than artistic sensibilities from year to year; especially when the public, in one way or

another, is paying for the work!). Free to view works in art galleries, yes; encouraged to do so, yes; forced to experience art, willing or not, no! A number of striking instances of the problems and principle involved are cited in this book, notably a series of four statues, to represent prime ministers Meighen, Bennett, Mackenzie King, and Louis St. Laurent, proposed in 1966 by Secretary of State Judy LaMarsh as her department's contribution to the 1967 Centennial. It was Lamarsh's opinion (not Diefenbaker's, though often attributed to him) that the proposals for the Meighen and Bennett statues, by Marcel Braitstein and Elford Bradley Cox, were unacceptable. Guernsey quotes her explanation: 'a decision not intended to reflect on the artistic merit of the works' but 'an assessment of their suitability as official and public portraits;' they were not 'primarily intended as works of art but representations to future generations of the statesmen of the past' (p. 129).

A remarkable feature of *Statues* is the extraordinary amount of totally new information it contains—pictures and documents painstakingly dug out of archives which in some cases had been only very broadly sorted and not indexed at all. The resultant discoveries will transform many accepted ideas about Canadian art—beginning with the proposition that Canadian art is somehow dull. It isn't. It's full of revelations about human nature and sensibilities and politics. Consider, for example, the great role played by Mackenzie King as a patron and mover of public art in Canada, what he did and how he used his masterful grasp of the Canadian political process to do it—but I leave the full account of this and much, much else for readers to discover. They'll find few books have ever been so rewarding.

I have but one criticism, or more exactly regret, about the book: the abbreviation im-

posed upon it by the government practice of printing books in parallel columns of English and French. Isn't it time to reconsider the rationale of this practice, especially when it results in shortening texts? Surely if persons are bilingual they don't need texts in both languages; and if they are not, surely a better practice would be to use the same format, book jacket, and so on, to provide companion editions, one French, one English. Admittedly in some government publications, brevity would be a virtue. But not in this one. I would like to see a new issue of this book presenting something like the full amount of research which obviously (from internal evidence) must have gone into it. Perhaps some major publisher in Canada will seize this opportunity. *Statues* deserves it. In the meantime, both authors deserve our thanks for so greatly enlarging our knowledge and understanding of the breadth and depth of architecture and sculpture in Canada.

Alan Gowans  
Department of History in Art  
University of Victoria

**Construction d'un musée Beaux-Arts /**

**Montréal 1912 /**

**Building a Beaux-Arts Museum**

Rosalind M. PEPALL

Montreal Museum of Fine Arts,  
Montréal, 1986

186 pp., 65 b/w illus., \$15.00

The ostensible subject of this catalogue to a recent exhibition mounted by the Montreal Museum of Fine Arts is the design and construction of the gallery built in 1912 for the Art Association of Montreal (renamed the Montreal Museum of Fine Arts in 1949). The exhibition and its publication are both a timely and a welcome project. The past decade has witnessed an explosive growth in museum construction and expansion both in Canada and abroad. The well-researched catalogue essay by the exhibition's guest curator, Rosalind M. Pepall, provides a useful historical perspective from which to consider these recent developments.

The catalogue draws upon a thorough review of local period literature and archival material, particularly the extensive archive of the Gallery's architects, Edward and William Maxwell, held by the Canadian Architecture Collection at McGill University. Pepall's catalogue locates and describes the building in the context of local and North American approaches to Beaux-Arts architecture and museum design, and provides a compelling description of the social forces which played so important a role in the selection of the site and the design of the new gallery.

The relevance of Pepall's study is heightened by contemporary events: the exhibition and the publication of the catalogue coincided with the announcement by the Montreal Museum of Fine Arts of what became a highly controversial plan to enter into a joint-development project with Bell

Canada Enterprises. The project would have seen the Museum use its extraordinary powers of expropriation to promote corporate gentrification in order to acquire additional gallery and office space and to provide Bell Canada with a fashionable address for its head office.

Although the expansion proposal was eventually withdrawn in the face of vehement public opposition, the then director of the Museum, Alexander Gaudieri, in his foreword to the catalogue, was quick to note the striking similarities "between events surrounding the Museum's past expansion and building projects and those we are experiencing now."<sup>1</sup> Gaudieri's observation suggests that the decision to mount the exhibition may have been more than a gratuitous act in support of disinterested scholarship or an appropriate means of celebrating the seventy-fifth anniversary of the opening of the Sherbrooke Street museum.

The increasing dependence of museums on corporate funding and sponsorship has been the subject of criticism by those who suggest that this "creeping privatization" is transforming museums into institutions which respond more to corporate interests than they do to either scholarly concerns or public needs.<sup>2</sup> It is a complex issue and it serves as a pertinent subtext for Pepall's portrait of an institution which, at the turn of the century, was "a private organization supported by its members and jealous of its private status."<sup>3</sup> Indeed, it is difficult not to conclude that the Museum was little more than a private club catering to the cultural aspirations of Canada's wealthy corporate elite. Far from being disinterested philanthropists, these tycoons played an important and influential role in determining the site and design of the new gallery. Located in the heart of Montreal's Golden Square Mile, the gallery was to occupy a "most

desirable site . . . within strolling distance of their homes, away from the hubbub of commerce."<sup>4</sup> Senator Robert Mackay who sold the site to the institution did so with the proviso that "only an Art Gallery be constructed on the site and that the plans of their building should be submitted to him."<sup>5</sup>

These supporters of the Art Association were familiar with the role of the architectural patron. As wealthy citizens they commissioned lavish city residences, summer houses and private clubs; as corporate leaders, they built offices and promoted the construction of commercial and industrial buildings. Their taste in architectural design was definite and well established, and emulated that of their American counterparts. Reflecting their predilection for the pomp and grandeur of Beaux-Arts architecture and what Pepall describes as their "little faith in the abilities of Canadian architects,"<sup>6</sup> a closed competition for the design of the new art gallery was held. Edmund Wheelwright, a Boston-based architect trained at the École des Beaux-Arts in Paris, was appointed consulting architect. Three Montréal firms were invited to participate: the brothers Edward and William Maxwell, Percy Nobbs and the partnership of Hugh Valence and David Brown.

The decision of the Building Committee in favour of the Maxwells' proposal provoked charges of nepotism and the accusation that the winning entry had benefitted from privileged information which was unavailable to the other entrants. But while the Maxwells may have enjoyed and even benefitted from professional and personal contact with individual members of the Building Committee, their victory is not surprising. Their project, squarely within the Beaux-Arts tradition, not only reflected their own Beaux-Arts training and predis-

position, but conformed to the tastes and predilections of Wheelwright and the members of the Museum's Building Committee. It was the chosen architectural style of the North American plutocracy in its "Gilded Age."

Pepall's essay contains a thorough and very welcome study of the Maxwell brothers' architectural training and early careers. Both brothers, we learn, were well versed in the vocabulary and design method of the Beaux-Arts. Edward, the senior partner, had worked in Boston with H.H. Richardson's successors, Shepley, Rutan and Coolidge. William had been steeped in the style in Boston, where, in the office of Peabody and Stearnes, he had worked on drawings for that firm's entry in the New York Public Library competition, and subsequently in Paris where he studied in the atelier of Jean-Louis Pascal, a popular teacher and established practitioner in the traditions of the Beaux-Arts.

Pepall situates the Maxwells' gallery within the development of American Beaux-Arts-inspired museum design and notes its "uncanny resemblance"<sup>7</sup> to Richard Morris Hunt's 1895 Fogg Museum at Harvard University. However, she is reluctant to propose any single building as a particular prototype. In fact, the Maxwells' design incorporated features which were well established in the Beaux-Arts approach to museum design: the symmetrical tripartite façade elevation, centralized plan, monumental entrance and central staircase all sumptuously ornamented with closely studied classical details. The gallery could almost be characterized as "American Beaux-Arts generic." However, if Pepall's analysis of the principal features of the program and design tends toward the generalization of the building as an example of a type, the analysis is enlivened by her sensitive appreciation of the rich decoration and ornate furnishing of the gallery, executed by arti-

sans of the Bromsgrove Guild.

Pepall places the Maxwells' 1912 gallery within a variety of interrelated contexts. These range from the social and biographical to local and international interpretations of Beaux-Arts architectural design and urban planning. Yet while this approach serves as a means of interpreting the subject and suggests directions for further investigation, the scope of the study remains problematic. Some twenty-four pages and eight illustrations are devoted to the Art Association of Montreal's first gallery, designed by John W. Hopkins and Daniel Wiley from 1877 to 1879, and to its enlargement and renovation by Andrew T. Taylor in 1892-93. However, the major expansions and renovations to the Maxwell building in 1938-39 by Fetherstonhaugh and Durnford and in 1973-76 by Fred Lebensold and Imre Reichman of ARCOP Associates, are passed over in silence. These were far from minor renovations and together they more than doubled the size of the gallery. An examination of these renovations and expansions would have served as a useful vehicle for evaluating the durability of the Maxwell design and its response to both shifts in architectural style and emerging needs and definitions of the fine-arts museum.

Nevertheless, the essay and the catalogue constitute a significant contribution to the literature. The well-illustrated catalogue includes reproductions of both a large number of the Maxwells' drawings for the gallery project and a well-chosen selection of photographs. The latter includes reproductions of a superb series of photographs by Montréal photographer Brian Merrett, which were specially commissioned for the exhibition.

Giles Hawkins  
Montréal, Québec

## Notes

<sup>1</sup> Alexander V.J. GAUDIERI, "Foreword," *Construction d'un musée Beaux-Arts / Montréal 1912 / Building a Beaux-Arts Museum* (Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1986), p. 9.

<sup>2</sup> See, for example, *Art in America*, "Special Section: Museum Blockbusters," LXXVI, no. 6, pp. 18-37, and Douglas CRIMP, "The Art of Exhibition," *October*, XXX (Fall 1984), pp. 49-82.

<sup>3</sup> PEPALL, p.83.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.99.

## **Uumajut: Animal Imagery in Inuit Art**

Bernadette DRISCOLL

Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, 1985  
134 pp., 12 colour, 171 b/w illus., \$17.00

Bernadette Driscoll's catalogue *Uumajut: Animal Imagery in Inuit Art* is a disappointing addition to a long line of publications by the Winnipeg Art Gallery on Inuit art. Despite a careful reading, one is left with an overwhelming sense of disjointedness in both the form and the content of the catalogue.

The text of the catalogue is divided into four sections. The first three consist of essays by well-known contributors to the field of Inuit studies: "Ancient Animals: The Dorset Collection from Brooman Point" by Robert McGhee; "Uumajut: Animal Imagery in Inuit Art and Spiritual Culture" by Bernadette Driscoll; and "Animals: Images, Forms, Ideas" by George Swinton. The final section includes three brief interviews with the Cape Dorset artists: Pauta Saila, Joannie Salomonie and Kiawak Ashoona. Unfortunately, no introduction is given by the curator to explain the relationship of these essays either to each other or to the theme of the exhibition. Left to make these connections, the reader can only conclude that the thin thread tying one section to the next is their shared subject matter: animals.

In the first essay, "Ancient Animals: The Dorset Collection from Brooman Point," Robert McGhee examines a collection of eighty-one objects excavated from a site on the southern tip of Brooman Peninsula occupied by a group of Dorset Eskimos around 1000 A.D. His analysis reveals two points pertinent to the subject of the catalogue. First, forty-eight percent of the carvings uncovered were animal images. Second, he notes that stylistically the representations ranged from naturalistic to highly conventionalized. Here, the need for a covering essay by the curator to tie to-

gether the thoughts expressed in the individual essays immediately becomes evident. A comparative analysis of these diminutive prehistoric sculptures with contemporary pieces would have clearly established both iconographic and stylistic continuities. Surprisingly, none of the excavated pieces was included in the exhibition, precluding any independent visual comparison by the museum visitor. By failing to link both the ideas and the objects examined by McGhee to the rest of the catalogue, Driscoll leaves the essay hanging.

In "Uumajut: Animal Imagery in Inuit Art and Spiritual Culture," Bernadette Driscoll describes the relationship of man and animals in a traditional Inuit society. As the source of Inuit food, clothing and shelter, hunted animals were treated with great respect. Taboos were established to control the time, place and method for procuring game. Amulets representing the spirit, or *inua*, of animals were worn in the belief that the animals' power could be called upon for assistance in time of need. Because of their importance to the survival of the Inuit, animals played significant roles in their myths and legends.

From this description of the traditional relationship of the worlds of Inuit and animals, Driscoll jumps to a description of contemporary sculpture. In the first section of her essay, "Uumajut: Reflection of Life through Nature," and the third, "Uumajut: Sign of Death and Regeneration," this temporal shift works well as she describes how the Inuit have retained a sensitivity to nature that continues to be reflected in their art. However, difficulties arise in the second section, "Uumajut: Symbol of Spiritual Power." It is true that many Inuit artists continue to illustrate the confluence of animal and Inuit worlds as it occurred historically. However, the world of the Inuit has been radically altered socially, politically and economically since their gradual relo-

cation to permanently established communities. A new relationship with the animal kingdom has evolved, as an analysis of the Inuit interviews indicates. All three artists interviewed make reference to the influence of Christianity on their artistic production. Saila says, "I do what the Creator wants me to do." Salomonie points out that the spiritual aspect of Christianity is continuous with their traditional shamanistic religion: "The Inuit were always spiritual." But Christianity has changed the nature of their spiritual relationship to the animal kingdom. Kiawak Ashoona rejects totally the evil spirits connected with shamanism. "When I carve weird-looking creatures this has nothing to do with shamans." Saila still respects the *inua* or spirit of the bear: "I think and feel that the bear has a spirit to be put into the carving." How have Saila's Christian beliefs influenced his concept of *inua* and how is it manifested in his art? Important issues such as these are totally overlooked.

Rather than analyze the art, Driscoll frequently uses it as a starting point for providing the reader with anthropological data that sometimes has little to do with the art object. After a brief description of Tayarak's *Hunter Killing Bear*, Driscoll explains the special status of the hunted bear and the taboos related to its killing. How do these facts relate to Tayarak's sculpture? A poem quoted from Rasmussen describes the personal experience of an Inuk hunter stalking a bear. Both the sculpture and the poem speak more to the physical and emotional elements involved in the confrontation of man and bear, rather than to anything spiritual. Perhaps it would have been more appropriate to analyze Saila's bears, which, as stated earlier, do portray the spiritual.

Consistent with her anthropological approach to art, Driscoll closes the section "Uumajut: Symbol of Spiritual Power" with

a description of the importance of various animals to Inuit spiritual culture. No art objects are analyzed for their relationship to the points discussed. Once again too many questions are left unanswered. Can we sense, as Swinton claims (p.24), an underlying symbolic meaning, i.e., the presence of the animal's spiritual significance in the animal imagery, or must our interpretations always be speculative (as Swinton also claims, p.41)? Jean Blodgett's book on Kenojuak can serve as an example of how sound art-historical research can provide us with some answers to these questions. It is now clear that Kenojuak's birds do not reflect an interest in the spiritual or mythological nature of the species, but rather provide the artist with the means for exploring formal concerns. Perhaps by applying similar research techniques and a sharper visual analysis, Driscoll could have established which of the images actually do represent the spiritual power of the animals portrayed.

A reluctance to formally analyze the imagery arises again in the last section of Driscoll's essay "Uumajut: Harbinger of Adaptation and Change," where she finally deals with the changing relationship between contemporary Inuit and the animal world. Driscoll states that "in . . . *Saddled Musk-ox*, *Musk-ox in the City* and *Musk-ox on Sea Ice*, Pudlo projects the musk-ox as a heroic figure and a symbol of the changing times" (p.37). Without visual analysis to support her contention, the validity of the musk-ox as a symbol of change in these prints is highly questionable.

Although Driscoll frequently makes references to specific objects in the exhibition, no plate numbers for the illustrations are included in the text. It was extremely disruptive to have to leaf through all the photographs in order to locate a specific reproduction, especially given that a piece is occasionally discussed in one section and il-

lustrated in another. For example, in "Reflection of Life Through Nature," Kenojuak's *Return of the Sun* is discussed, while the photo was included in the section "Signs of Death and Regeneration."

In the final essay in the catalogue, "Animals: Images, Forms, Ideas," Swinton touches on many important issues: the difficulties in interpreting the iconography of Inuit sculpture; the difficulties in determining the function of prehistoric art; and the weakness of functionalist criticism of contemporary Inuit art. His statement that the innate principles of speech and story-telling are plainly manifested in Inuit art is particularly intriguing. Unfortunately, as with all the points he makes, this concept is not dealt with in any depth.

The problems with *Uumajut: Animal Imagery in Inuit Art* are not the result of a lack of seriousness of intent. The curator appears to have selected the objects for the exhibition with great care; the reproductions are of high quality; the essays in the text are by well-known and respected Inuit scholars; the interviews were conducted with fine artists. However, I question the appropriateness of including only Cape Dorset artists in this section. Most of the problems, I believe, originate with the selection of the theme, which Terrence Heath states in the foreword as being an exploration of "the confluence of Inuit and animal worlds in its forms and its significance." As a theme, it is too broad to be covered effectively in a catalogue of this size. By focusing on a more specific concept, Driscoll and the other contributors to the catalogue would have been able to examine one issue pertaining to the images of animals in Inuit art in detail, rather than touch on so many, so lightly.

Cynthia Cook  
Guest Curator  
Art Gallery of York University

---

## PUBLICATION NOTICE / NOTE DE LECTURE

### An American Art Student in Paris: The Letters of Kenyon Cox, 1877-1882

H. Wayne MORGAN, editor

The Kent State University Press, 1986

224 pp. 1 illus. couleur, 15 n/b, \$35.00

On peut se demander si la rapidité avec laquelle le système postal fonctionnait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> n'était pas pour quelque chose dans le plaisir que prenaient les correspondants à échanger des lettres à cette époque. En lisant la correspondance de Kenyon Cox je suis surpris encore une fois, comme je le fus dans plusieurs dépôts d'archives, de la fréquence des échanges épistolaires de ces documents si précieux pour l'historien-voyeur qui désire s'immiscer dans les événements quotidiens, sans lesquels il n'y a pas véritablement d'Histoire<sup>1</sup>. Il est entendu que la nature du correspondant détermine le contenu de la missive. Les lettres aux parents restés en Amérique, alors que le jeune artiste est allé tenter le sort dans une grande ville européenne, doivent se faire rassurantes et prévenir toutes les inquiétudes. Même si l'auto-censure règne en maîtresse<sup>2</sup>, le contenu prête à plusieurs niveaux de lecture et l'intérêt de ces documents dépasse largement le cadre de l'histoire de l'art. L'histoire sociale, économique et culturelle y trouvent leur lot et l'histoire du goût et la reconstruction des idéologies semblent incomplètes sans ces sources.

Comme Kenyon Cox (1856-1919) était originaire d'un milieu instruit, le père ayant fait une carrière militaire, politique puis universitaire, le peintre et critique d'art décrit avec détails les qualités de la vie culturelle française au cours de son séjour qui dura de 1877 à 1882. Il s'intéresse particulièrement à l'architecture gothique et à cer-

tains musiciens contemporains. Ses impressions sur les qualités pédagogiques de ses professeurs (Carrolus-Duran, Cabanel et Gérôme), et sur la nature des cours qu'il reçoit, sont colligées avec minutie et fournissent des informations précieuses sur les méthodes de travail des différents ateliers. Le milieu, à caractère autistique, des artistes étrangers vivant à Paris prend forme sous la plume de Cox, et l'on voit cette "société dans la société" tenter de briser l'isolement en mimant des attitudes et des comportements, en reprenant des formules, et en s'imbibant de valeurs dont on s'intoxique comme pour mieux les reproduire dans l'Amérique natale.

L'attitude des Canadiens n'est pas différente de celle des États-Uniens. Les deux groupes seraient facilement confondus si les Canadiens ne voyaient pas sous une identité britannique. Les lettres de Cox se fondent d'ailleurs assez bien dans celles de William Blair Bruce (1859-1906) qui arriva à Paris en 1881<sup>3</sup>. De plus, Cox et Blair Bruce partagèrent un ami commun, Theodore Robinson<sup>4</sup> qui attira Bruce dans la colonie des artistes américains à Grez, près de Fontainebleau, pour travailler directement sur le motif. Le résultat qu'on a trop facilement qualifié "d'impressionniste" est plutôt une excroissance de la deuxième génération de ce mouvement, un produit qui se serait assagi pour devenir une nouvelle convention, un "photographisme tremblé" selon l'expression de Joseph Roy, la peinture du juste milieu des deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.

Soigneusement annotées et introduites, les lettres de Cox sont la chronique de cette quête pour un devenir meilleur. L'artiste dans cette "finishing school" recherche les signes de reconnaissance et de validation de

son talent. Leur lecture est plus instructive que toutes les analyses que l'on pourrait proposer sur cette période et sur ces "expatriates" qui voulaient se conformer aux modèles dominants pour mieux l'imposer au public nord-américain.

### Laurier Lacroix

#### Notes

<sup>1</sup> L'éditorial de la *Revue de l'art*, n° 67, 1985, pp. 4-6, présentait un juste plaidoyer en faveur de l'acquisition, de la conservation et de la diffusion de la correspondance des artistes. La consultation de la correspondance et des souvenirs conservés par les contemporains, américains ou européens, des Canadiens vivant en Europe sont une source importante d'information. Où, par exemple, retrouver des notes sur les faits et gestes de Percy Woodcock à Paris, sinon dans le livre de Shirley FOX, *An Art Student's Reminiscences of Paris in the Eighties*, London, Mills & Boon, 1909. Le catalogue de l'exposition *James Wilson Morrice 1863-1924*, préparé par Nicole CLOUTIER pour le Musée des beaux-arts de Montréal (1985), exploitait la correspondance de plusieurs amis américains de cet artiste.

<sup>2</sup> La correspondance de Charles Gill éditée par Réginald MARTEL, Montréal, Éditions Parti-pris, 1969, 245 pp., fournit un bel exemple de ces différences dans le ton et la nature de l'information selon la qualité du correspondant.

<sup>3</sup> La correspondance de Blair Bruce a été publiée par Joan MURRAY sous le titre: *Letters Home: 1859-1906 The Letters of William Blair Bruce*, Moonbeam, Penumbra Press, 1982, 254 pp.

<sup>4</sup> Sur cet artiste voir le catalogue d'exposition *Theodore Robinson, 1852-1896* que lui a consacré The Baltimore Museum of Art en 1973.



fig. 1 Ozias Leduc, *L'heure mauve*, 1921, huile sur papier, monté sur toile, 92,4 x 16,8 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, don de Mme Bronfman, 961.1320. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal.)

---

## Letter to the Editors / Lettre aux rédacteurs

### À propos d'Ozias Leduc

Ce texte est en réponse au compte rendu d'Arlene Gehmacher paru dans le précédent numéro des *Annales d'histoire de l'art canadien* (volume IX/2, 1986, pp. 189-202). En principe, ce compte rendu se voulait une critique analytique du texte du catalogue *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation / Contemplative Scenes: The Landscapes of Ozias Leduc* (Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1986), dont nous sommes l'auteure et la commissaire invitée de l'exposition<sup>1</sup>. Cependant, ce compte rendu s'éloigne de toute objectivité dans le propos, n'apportant aucun nouvel argument fondé sur les documents factuels étudiés à la lumière d'une recherche d'interprétation. Mme Gehmacher rejette d'emblée la méthodologie utilisée et l'hypothèse mise de l'avant ainsi que l'analyse qui en découle. Faute d'argumentation solide, elle va jusqu'à déformer notre discours<sup>2</sup> et utiliser l'ironie et le sarcasme<sup>3</sup>. Parmi les nombreux problèmes rencontrés dans son texte, il y a d'abord et avant tout le fait qu'elle ignore les pages 9 à 15 du texte d'introduction du catalogue qui traitent de l'approche analytique face à l'étude du problème envisagé, soit le symbolisme dans certains paysages de Leduc, et proposent une synthèse des composantes de la structure picturale et iconographique de l'ensemble des œuvres choisies. Des pages 189 à 193 du compte rendu, elle critique les pages 7-8 du catalogue, et des pages 193 à 202, les pages 21 à 59 du catalogue. Ce faisant, elle ne considère aucunement l'étude de la structure formelle et thématique de l'ensemble des paysages examinés, étude fondamentale à la compréhension de l'œuvre paysagiste de Leduc

(pp. 9-15 du catalogue). Une approche aussi littérale est à la source du second problème qui est d'extraire de leur contexte d'analyse de nombreuses considérations formelles, notamment la couleur et le motif. Mme Gehmacher ne tient pas du tout compte de la structure du schéma chromatique liée à celle du motif, déterminée par l'analyse des œuvres dans le texte du catalogue (pp. 193-199 de son article). De plus, elle coupe court aux analyses afin de justifier son propos<sup>4</sup>. Étant littérale à l'extrême, elle dénigre l'importance des explications en feignant d'apporter de nouveaux éléments déjà rapportés dans le texte du catalogue<sup>5</sup>. Elle déforme également la signification iconographique de certains motifs tels que le nuage, la lune, l'arbre<sup>6</sup>. Enfin, d'autres problèmes plus secondaires surgissent aussi dans le corps de son article comme, par exemple, celui d'ignorer de nombreux éléments factuels rapportés dans le texte du catalogue et plusieurs éléments explicatifs. À titre d'exemple, à la page 189 de son article, l'absence de renvoi ("lack of footnote") se rapportant à "Selon Leduc, la pensée ne peut être transmise sans la matière et la matière ne peut signifier sans la pensée" (p.9 du catalogue) est justifiée car cette phrase n'est pas de Leduc mais de l'auteure du présent article. Ce commentaire résume une réflexion personnelle sur les écrits de Leduc portant sur l'art et sur Dieu. À la page 191, Mme Gehmacher critique l'exclusion des œuvres de la série *Imaginations* (vers 1936-41). Or, lesdites œuvres sont des dessins et les dessins de Leduc étaient exclus du corpus des œuvres de l'exposition<sup>7</sup>.

Ainsi, nous remettons en question la validité de la méthodologie de Mme Gehmacher et la forme du discours qui en découle, discours dont le contenu est redondant à

plus d'un point de vue. Sans reprendre systématiquement chacun des points soulevés par Mme Gehmacher, relevons toutefois quelques-uns de ses commentaires. À la page 192, elle nous reproche l'utilisation "systématique", pour fins d'étude de l'iconographie des paysages d'Osias Leduc, d'un manuscrit non-daté intitulé *Le Symbolisme des Couleurs* par Leduc<sup>8</sup>, d'un ouvrage d'Émile Mâle et du dictionnaire des symboles par Juan Cirlot<sup>6</sup>. Or, ce document et ces deux ouvrages se recoupent sur le plan des définitions symboliques de divers motifs et couleurs. En ce qui a trait au manuscrit de Leduc, nous retrouvons en première page de son texte: "Une tradition du langage conventionnel des couleurs s'est établie; elle revit dans les quelques notes faites au cours de lectures", des lectures notamment des ouvrages d'Émile Mâle. Or, il n'y a aucune raison de reprocher l'utilisation de l'édition de 1925 de *L'Art Religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, de Mâle, sous prétexte que Leduc n'aurait peut-être pas fait une lecture de cette édition. Il n'y a pratiquement plus de doute en ce qui concerne Leduc et ses lectures de l'ensemble des écrits de Mâle<sup>10</sup>. Nous aurions pu utiliser tout aussi bien l'édition de 1910 ou celle de 1919 que celle de 1925, n'ayant pas trouvé, suite à une lecture comparative entre les différentes éditions, de différences notables entre les textes (et cela, en ce qui a trait à notre étude). Ayant déjà expliqué, dans le texte d'introduction du catalogue, l'utilisation du dictionnaire des symboles par Cirlot, nous n'en reprendrons ici que les grandes lignes. Juan Cirlot réunit et explique des symbolismes découlant de traditions, retrouvés à travers *l'histoire de l'art*. Ainsi, il est très dangereux de rejeter d'un revers de la main la possibilité que les diverses annotations de Cirlot soient inspirées, entre autres, des écrits de Mâle, surtout lorsqu'on retrouve des similitudes entre les deux ouvrages<sup>11</sup>. Ce diction-

naire regroupe des significations symboliques dont plusieurs sont connues de Leduc, car elles sont des significations *traditionnelles*<sup>12</sup>.

Des hypothèses iconographiques sont énoncées à plusieurs reprises dans le texte du catalogue, relevant d'une étude de première main des œuvres peintes. Elles sont fondées, et non pas dictées comme il est insinué, sur l'étude de certains textes de Leduc. Afin de faire une telle étude des œuvres, il a fallu les décortiquer et les étudier dans chacune de leurs parties et dans leur *ensemble*, pour en dégager la substance. Mme Gehmacher trouve, à son avis, un ton "dogmatique" au discours relatif à l'interprétation religieuse (catholique) de chacune des œuvres. Selon elle, nous appliquons systématiquement certaines notions du *Symbolisme des Couleurs* de Leduc aux motifs illustrés dans les œuvres. Le contraire est affirmé à la page 8 du catalogue: "On ne peut trop souligner ici l'importance de l'image de l'œuvre, de sa couleur, du rendement formel et de l'interaction de tous les éléments formels et des motifs [...] Il ne s'agit pas d'appliquer une pensée à la scène mais, à partir de l'image, d'en faire ressortir le message. Car la spiritualité de Leduc émane de l'image peinte". Il n'existe aucune corrélation directe et univoque entre le manuscrit de Leduc et l'analyse de la chromatique de ses paysages. "Mais ce qui structure avant tout le potentiel spirituel de la scène représentée est l'interrelation de tous les éléments formels avec les motifs (éléments dépeints)" (p. 9, catalogue).

En réponse aux critiques de Mme Gehmacher concernant les critères de sélection des œuvres (pp. 190-191 de son article), nous tenons à préciser que l'inclusion de *Paysage d'automne* (vers 1915, cat. n° 6) n'est pas une erreur. Malgré les similitudes formelles évidentes entre cette œuvre et *Paysage d'automne, Lac Hertel* (1915, cat.

n° 5), il n'y a rien sur le plan formel, non plus que sur le plan de la documentation archivistique, qui puisse démontrer que *Paysage d'automne* soit simplement une ébauche de l'oeuvre de plus grand format. Contrairement à une véritable ébauche comme *Paysage de St-Hilaire* (vers 1940, coll. particulière, s.b.d. "Ozias Leduc"), qui illustre un travail très rapide du pinceau, un manque d'élaboration de l'application de la couleur et l'absence d'un travail concentré sur le motif, *Paysage d'automne* est un travail achevé. Mme Gehmacher justifie son propos en signalant le petit format de l'oeuvre et le fait qu'elle ait été exécutée sur carton. Or, nous retrouvons dans le cadre de l'exposition d'autres oeuvres de petit format, notamment *Crépuscule lunaire* (vers 1937, cat. n° 10), *Paysage de neige* (1939-40, cat. n° 12) et des oeuvres exécutées sur carton, un des supports fréquemment utilisés par l'artiste, comme *Crépuscule lunaire* et *La maison du passeur* (1938-39, cat. n° 11)<sup>13</sup>. Il n'y a vraiment rien qui permette de croire que *Paysage d'automne* soit une simple ébauche de *Paysage d'automne*, *Lac Hertel*. Et l'inclusion de *Crépuscule lunaire* et de *L'île enchantée* (après 1920, cat. n° 9) se justifie au même titre que les autres oeuvres de l'exposition. Ce sont des oeuvres nées de l'imaginaire de l'artiste. L'aspect particulier des différents schémas compositionnels est inhérent à l'expression du peintre. Si *Crépuscule lunaire* et *L'île enchantée* semblent fort particuliers, qu'en est-il de *L'heure mauve* (1921, cat. n° 8) (fig.1) et de *Pommes vertes* (1914-15, cat. n° 4)? Ce sont toutes des images largement inspirées de la nature mais travaillées selon l'expressivité spirituelle du peintre.

À la page 191 de son article, Mme Gehmacher exprime un doute sur la datation de *Paysage* (vers 1913, cat. n° 2, (fig.2). Malheureusement, ses uniques critères d'évaluation se résument à très peu et sont sans

fondement archivistique, factuel et encore moins formel. Elle ne porte aucune attention au rendu formel de l'oeuvre, ce qui est un des tout premiers éléments à considérer lorsqu'il est question d'une analyse strictement chronologique. En fait, l'ensemble du traitement de la lumière, de l'aspect chromatique et spatial des registres, du traitement formel et chromatique du nuage et du schéma compositionnel de l'oeuvre est tout à fait semblable à une oeuvre de 1913, *Le cumulus bleu* (cat. n° 1) (fig.3). Leurs structures formelles reprennent jusqu'à un certain point la même thématique, mais la différence se trouve dans la lecture iconographique des motifs et de leur interaction avec l'ensemble formel de l'image.

C'est à partir de la page 193 que Mme Gehmacher "étudie" la validité des symboles des oeuvres uniquement à la lumière de la chromatique du motif, extrayant celle-ci de l'ensemble de l'analyse. L'interrelation formelle et iconographique de l'ensemble des éléments constitue le point de départ de l'examen. Le lecteur n'a qu'à lire (ou relire) le catalogue pour en faire lui-même la constatation. Leduc portait aussi une grande attention à cet aspect interrelationnel de l'ensemble des éléments de l'image. Il écrivait à ce propos: "La peinture, par le choix de ses tons et de ses nuances, peut modifier l'idée générale d'une composition et donner à ses personnages et à ses moindres objets un langage propre et une philosophie à part"<sup>14</sup>. Suite à l'étude du "langage propre" de chacune des oeuvres, nous ne retrouvons pas toujours chez celles-ci un schéma iconographique religieux, comme l'illustrent *Paysage d'automne*, *Paysage d'automne*, *Lac Hertel* et *L'île enchantée*. Et pourtant, ces oeuvres s'éloignent de l'aspect purement anecdotique retrouvé, par exemple, dans *Labours d'automne à St-Hilaire* (1901, coll. Musée du Québec) ou *Chasse aux canards par un matin brumeux* (1924, coll. Musée



fig. 2 Ozias Leduc, **Paysage**, vers 1913, huile sur toile, montée sur carton, 26,6 x 14,6 cm, Montréal, coll. Mme Claire Bertrand. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal.)



fig. 3 Ozias Leduc, *Le cumulus bleu*, 1913, huile sur toile, 92,1 x 61,6 cm, achetée avec les fonds des amis du Beaverbrook Art Gallery, 1962, Beaverbrook Art Gallery. (Photo: Beaverbrook Art Gallery, Fredericton.)

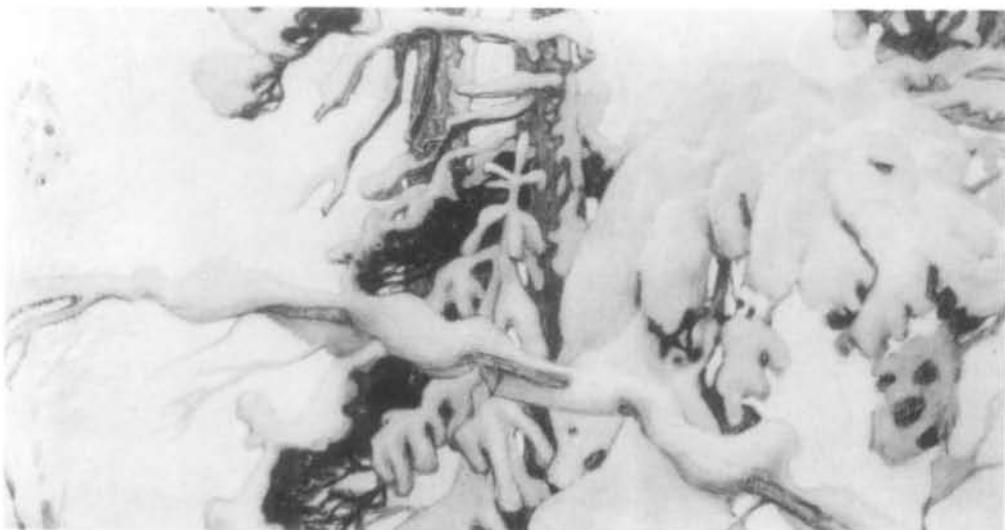


fig. 4 Akseli Gallen-Kallela, *Landscape under snow*, 1920, oil, 76 x 144 cm, The Art Museum of the Atheneum, Helsinki. (Photo: Art Museum of the Atheneum, Helsinki.)

du Québec), tout simplement à cause de leurs qualités formelles qui se distinguent du schéma formel de ces dernières. Ce sont les qualités formelles qui établissent le champ iconographique des œuvres. Sur le plan thématique, les trois œuvres susmentionnées se situent entre les toiles purement anecdotiques et les œuvres plus énigmatiques et plus riches sur le plan des significations symboliques comme, par exemple, *Fin de journée* (1913, cat. n° 3), *Pommes vertes* (1914-1915, cat. n° 4), *Neige dorée* (1916, cat. n° 7), *L'heure mauve* (1921, cat. n° 8) (fig.1).

Les rapprochements établis par Mme Gehmacher entre Leduc, d'une part, et la peinture symboliste-synthétiste (un terme qualifiant principalement l'œuvre picturale de Paul Gauguin)<sup>15</sup> et la peinture symboliste scandinave, d'autre part, sont discutables. Mme Gehmacher avance l'hypothèse que Leduc aurait lu des articles concernant ces artistes dans les périodiques *Studio* et *Art et Décoration* auxquels il aurait été abonné. Or, Leduc n'était pas abonné à *Stu-*

*dio* (Londres)<sup>16</sup>. Selon Ostiguy, Leduc recevait régulièrement les périodiques *Art et Décoration* (Paris) et *Masters in Art* (Boston)<sup>17</sup>. Par ailleurs, nous ne retrouvons aucun article concernant les peintres scandinaves symbolistes dans *Masters in Art* (à l'époque de l'abonnement de Leduc) et dans les numéros de *Art et Décoration* consultés entre 1911 et une partie de 1914<sup>18</sup>. On pourrait malgré tout être tenté d'établir un rapport entre Leduc et les peintres scandinaves, mais on hésite à effectuer ce type de rapprochement, car la manière formelle et thématique des peintres scandinaves découle de leurs propres traditions folkloriques. Celles-ci témoignent d'une continuité avec le Romantisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les œuvres d'Elias Martin (1739-1818) et de Johan Christian Claussen Dahl (1788-1857), notamment, illustrent ce type d'approche formelle et thématique. Mais, de plus, on retrouve chez certains historiens des contradictions face à l'étude des œuvres des peintres symbolistes scandinaves. Roald Nasgaard affirme que leur approche

a été influencée par les peintres symbolistes français, plus particulièrement par Paul Gauguin. Robert Rosenblum affirme, pour sa part, que leur manière a rigoureusement découlé de leurs propres traditions<sup>19</sup>. En l'absence d'un consensus sur la question, le rapprochement que fait Mme Gehmacher entre Leduc et les peintres scandinaves est à mettre en doute, même si *L'heure mauve* (1921) (fig.1) ressemble vaguement à une oeuvre "nordique", mais certainement pas à *Landscape under snow* (1902) de Akseli Gallen-Kallela (fig.4), contrairement à la suggestion de Mme Gehmacher<sup>20</sup>. La lecture hypothétique par Leduc de très rares articles portant sur certains de ces artistes, ne fait pas le poids comme argument pour corroborer une telle hypothèse. Il faut plus que des ressemblances formelles pour envisager de tels rapprochements. Il faut aussi reconnaître une similitude sur le plan thématique, et ce, dans le cadre d'une concordance géographique importante (ou logique).

L'Histoire ayant défini la peinture symboliste synthétiste comme véritablement spécifique à Paul Gauguin, nous ne pouvons retenir l'hypothèse d'un tel type de rapprochement entre Leduc et ce dernier. Ils sont diamétralement éloignés l'un de l'autre, et cela, à tous points de vue: approche formelle, thématique, iconographique, etc. Mais un autre peintre symboliste a eu, bien qu'appartenant à une autre école, une certaine part d'influence sur Leduc, plus particulièrement en ce qui a trait à son approche formelle. Il s'agit de Maurice Denis. À ce titre, on retrouve dans certains écrits personnels de Leduc une sorte de synthèse de la pensée formelle de ce dernier<sup>21</sup>. Mais si l'on veut discuter d'un apport quelconque de M. Denis sur le plan thématique, la thématique comme telle du peintre français n'agira pas sur celle de l'oeuvre paysagiste de Leduc. Car, en réalité, le milieu social et

idéologique de Leduc est intrinsèquement lié à l'évolution thématique de son oeuvre picturale, religieuse et profane<sup>22</sup>.

Louise Beaudry  
Montréal, 30 juin 1987

#### Notes

<sup>1</sup> Suite à sa présentation à Montréal (débutant en février 1986), l'exposition a voyagé à Guelph, Windsor, Edmonton, Fredericton et Sherbrooke (prenant fin en avril 1987).

<sup>2</sup> Cela va de la page 193 à la page 202 de son article. Les exemples sont très nombreux et nous y reviendrons plus loin.

<sup>3</sup> À la page 195 de son article, Mme Gehmacher ridiculise une hypothèse iconographique émise à propos de *Paysage* (vers 1913). Et dans le but "d'appuyer" son argumentation, elle pousse le sarcasme jusqu'à nous faire supposer une définition iconographique tout à fait ridicule d'une toile inexistante. Elle diminue ainsi la puissance thématique que peut comporter l'oeuvre paysagiste de Leduc. Nous citons: "To stress the point of how inappropriate such a literal interpretation is: what happens when it rains again to replenish the stream? Does this mean that not only man, but God too, will fall (cloud [water vapour] is symbol of God—"divine presence")?"

<sup>4</sup> Ce problème découle du fait qu'elle ignore le texte d'introduction dans lequel est élaborée, entre autre, la notion de l'interaction fonctionnelle des motifs et de leurs structures formelles. Citons de la page 194 de son article: "She maintains that a cloud (as motif), by virtue of its 'intemporalité qui lui est inhérente/inherent atemporality' (p.14), can be understood on an anagogical level as 'symbolisant le lien entre le terrestre et le divin'/'symbolizing the link between the earthly and the divine' (p.24) which is the anagogical meaning assigned to the cloud in *Le cumulus bleu*. She uses this interpretation of the 'universal' cloud to justify the spiritual interpretation that the painting refers to man's desire to attain God. But then she makes this same cloud do double duty as a particularized cloud, massive and opaque, obscuring the heavenly light and leading to the quite different spiritual interpretation that the painting refers to 'condition d'homme fautif'/ 'Man's flawed state' (p.24) and inability to attain God in the absence of a Redeemer. It would seem that

Beaudry has inadvertently given two distinct anagogical interpretations".

Mme Gehmacher oublie le fait qu'une signification est déduite de l'interrelation de toutes les anagogies picturales et qu'elle se présente sous une temporalité spécifique pour devenir à la seconde lecture une image spirituelle. Ceci est clairement expliqué dans le texte d'introduction du catalogue.

Lié à la notion de verticalité, le nuage structure des variantes iconographiques selon la luminosité et la chromatique qui lui sont attribuées par le peintre. Et lorsqu'on observe *Le cumulus bleu* et *Paysage*, le rôle du nuage est effectivement différent. La densité sombre du nuage dans *Le cumulus bleu* contraste avec la luminosité évidente du cumulus dans *Paysage*. Ils ne peuvent ainsi avoir la même signification symbolique, notamment à cause de leur chromatique et le lien de cette chromatique avec l'ensemble des autres motifs picturaux. (Voir les pages 23 à 25 du catalogue.)

L'approche littérale de Mme Gehmacher brouille les significations iconographiques des images. Elle dénigre tout à fait la force symbolique de différents motifs picturaux. Par exemple, à la page 195 de son article, elle écrit, en parlant de *Fin de journée* (1913, cat. n° 3): "Beaudry quotes Leduc as having stated that white is the . . . symbole de Dieu. Le dualisme de la lumière et des ténèbres s'exprime par le blanc et le noir. C'est le symbole du bien et du mal"/". . . the symbol of God. The dualism of light and darkness is expressed by white and black. It is the symbol of good and evil" (p.30) and that black is 'le néant, l'erreur'/ 'nothingness' (p.29). Yet apart from footnote 8 (p.31) in which the author refers to the symbolism of 'blackish-brown,' nowhere in her description of the painting is white or black mentioned. Put simply, if there is no white or black to speak of, how can an interpretation of 'good and evil' be justified?"

Lorsqu'on observe *Fin de journée*, la luminosité du ciel contraste avec la qualité très sombre du registre terrestre. Le dualisme de la lumière et de la noirceur s'exprime par le blanc du nuage et la luminosité retrouvée à la partie supérieure de la toile et par la noirceur de l'anfractuosité du rocher. La structuration formelle et thématique de la lumière et de l'obscurité n'est pas spécifique à Leduc. Elle est utilisée sous cette forme depuis plusieurs siècles et ce, en art oriental, islamique et européen (voir Juan Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Routledge & Kegan Paul Ltd, Londres 1962, pp. 50-57). Citons une phrase de Cirlot: "Colour symbolizes an upward tending force in the pattern of dark (or gloom and evil) and light (or illumination, glory and good", page 51. En tant que métaphore visuelle, le contraste de la lumière et de la noirceur est non seulement un principe organisateur spatial mais il constitue

en plus une valeur affective: il exige de la part du spectateur une lecture approfondie de l'image (durée). Chez Leduc, la notion de durée est très importante car elle mène à un cheminement spirituel, méditatif. Le temps de lecture devient lui-même une anagogie picturale. Ainsi, le dualisme de la lumière et de la noirceur, du bien et du mal n'est pas un concept strictement "textuel" comme le prend Mme Gehmacher, mais une structuration liée à l'ensemble des autres motifs picturaux tels que la verticalité, la spatialité et, à un autre niveau, la durée. (Voir les pages 12, 13 et 27 à 31 du catalogue.)

Nous n'avons donné ici que deux exemples, mais nous retrouvons ailleurs dans son article une absence de considération pour la structure formelle et thématique des motifs: pp. 193, 194 nuage; p. 195 luminosité, rocher; p. 196 chromatique; p. 198, arbre, lune, chromatique, spatialité.

<sup>5</sup> Sa feinte se manifeste dans le ton de son discours. Par exemple, à la page 197, elle traite du monument Forbin-Janson: "However, Forbin-Janson's monumental cross was not erected on the 'site of the pine' at all, but rather on the 'pain de sucre' (on the summit of the mountain), as Leduc himself clearly relates in his 'history' of St. Hilaire<sup>14</sup> [sic].

Ni dans ce texte ou ailleurs, ni dans sa note de renvoi ne fait-elle référence au fait que dans le catalogue, à la page 43 note 4, le texte en question de Leduc "L'histoire de St-Hilaire, on l'entend, on la voit" *Arts et Pensée*, n° 18, juillet-août 1954, pp. 165-168 est dûment mentionné. Nous étions donc consciente que Leduc connaissait l'emplacement du monument. Or, dans la note 5, nous pouvons aussi lire: "Cette interprétation est renforcée par le fait qu'il y ait eu, de 1841 à 1846, un monument à l'emplacement du pin, celui de monseigneur Forbin-Janson. D'une hauteur de 30 mètres, ce monument était une croix de métal, resplendissante lorsque s'y reflétaient les rayons du soleil; elle symbolisait le rayonnement de Dieu. L'on retrouvait à son pied une chapelle qui brûla quelques années plus tard (S.X. Côté, *Monseigneur de Forbin-Janson, évêque de Nancy. Toul et le mouvement religieux de Québec vers 1840*, Société canadienne de l'histoire catholique, Rapport 1941-1942, pp. 95-122). . .")

Lorsque nous avons écrit "emplacement du pin", nous voulions tout simplement signifier "dans la région, dans le périmètre" de l'emplacement du pin.

Nous retrouvons cette même approche de "simulation" aux pages 199-200 lorsqu'elle parle de Maurice Denis. Nous parlons de Maurice Denis dans le catalogue, à la page 17 note 10 et ce, Mme Gehmacher le mentionne à la page 200 de son article. Mais le discours précédent cette "mention" laisse entendre de "nouveaux" arguments qui n'en sont pas réellement, vu

le fait que nous en parlons à la page 17 du catalogue.

<sup>6</sup> Comme elle coupe court aux analyses, elle déforme la signification iconographique de certains motifs, par exemple, la lune. Nous citons de la page 198: "In *Crépuscule lunaire*, the author maintains that the 'central tree' symbolizes 'Christ the Redeemer' (also implied by its close proximity to the moon), yet it is obvious that there is no definitive 'central tree,' the moon ('God') is in fact flanked on one side by two trees, and on the other side by the rest of the woods".

Nous trouvons ici de nombreuses erreurs. Nous ne mentionnons nulle part dans notre texte (pp. 53-54) la présence d'un "arbre central": "Le plan central est composé d'un groupement d'arbres. Grâce à sa verticalité maîtresse et au léger détachement spatial qui le sépare de ses congénères, un arbre en particulier domine le groupe et la scène" (p.53). Et la lune ne symbolise pas comme tel Dieu mais le "hieros gamos", c'est-à-dire la communion du soleil et de la lune qui signifie l'union du registre céleste et du registre terrestre (p.54). De plus, cet astre est situé *derrière* l'arbre.

<sup>7</sup> Nous rapportons ici d'autres exemples de ce type de problème. À la page 189 de son article, on peut lire: "privately owned . . . *Paysage de neige*": l'œuvre appartient en fait au Musée Pierre Boucher, Séminaire de St-Joseph à Trois-Rivières. À la même page, les "Ozias Leduc Papers (which do not exist as such)" existent réellement. Ils sont connus sous le nom de "Dossier Ozias Leduc" et désignés comme tel par M. Jean-René Ostiguy du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Voir OSTIGUY, *Ozias Leduc, peinture symboliste et religieuse / Ozias Leduc, Symbolist and Religious Painting*, Galerie Nationale du Canada, Ottawa 1974, p.217, "Documents Galerie Nationale, dossier Ozias Leduc".

<sup>8</sup> Le Musée des beaux-arts du Canada a, dans le Dossier Ozias Leduc, Documents Galerie Nationale du Canada, une copie du manuscrit *Le Symbolisme des Couleurs*. Je remercie Mme Gehmacher de rétablir le fait que l'original se trouve aux Archives Nationales du Québec à Montréal. Toutefois, elle aurait dû compléter ce renseignement en signalant au lecteur dans quel dossier on peut retrouver ledit document: M 72 261 B2 C10.

<sup>9</sup> Émile MÂLE, *L'Art Religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Librairie Armand Colin, Paris, 1925; Juan E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, Routledge & Kegan Paul Ltd., Londres, 1962.

<sup>10</sup> Cela est clairement défini dans l'article de Mme Gehmacher, p. 201 note 10.

<sup>11</sup> Par exemple, en ce qui a trait au motif de l'échelle retrouvée dans *Fin de journée* (1913, cat. n° 3), les notions d'ascension établies par l'échelle mystique et le lien que fait cette échelle entre les niveaux des mondes

terrestre, céleste et même infernal sont retrouvés dans l'*Iliade* d'Homère et dans *Scala coeli minor* (col. 1239) d'Honorius d'Autun. En références: CIRLOT, *op. cit.*, pp. 297-299; MÂLE, *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>12</sup> CIRLOT, *op. cit.*, pp. 50-57; LEDUC, *Le Symbolisme des Couleurs*, n.d. On retrouve des similitudes sur le plan iconographique de l'ensemble des chromatiques: la notion de dualisme de lumière/noircœur, CIRLOT, pp. 51-53, LEDUC, p.3; chromatique de l'or, CIRLOT, p.51, LEDUC, pp. 9-12; chromatique de blanc, CIRLOT, p.53, LEDUC pp. 1-5. Bref, les similitudes iconographiques se recoupent constamment dans le document et dans l'ouvrage de ces deux auteurs.

<sup>13</sup> Je profite de l'occasion pour corriger une erreur qui s'est malencontreusement glissée dans le catalogue d'exposition. Il s'agit de l'identification du type de support de *La maison du passeur* (cat. n° 11) et de *Paysage de neige* (cat. n°12). *La maison du passeur* est une huile sur carton (et non sur masonite) et *Paysage de neige*, une huile sur masonite (et non sur carton).

<sup>14</sup> Ozias LEDUC, *Le Symbolisme des Couleurs*, manuscrit n.d., A.N.M.Q., p.1.

<sup>15</sup> H.W. JANSON, *History of Art (A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day)*, Prentice-Hall Inc., N.J.; Harry N. Abrams Inc., N.Y. (1962) 1963, pp. 507-509; *Dictionnaire Universel de la Peinture*, S.N.L. Dictionnaires Robert, Paris, 1975, vol. 3, pp. 46-56.

<sup>16</sup> Dans aucun document n'avons-nous retrouvé une référence à un tel abonnement.

<sup>17</sup> Voir OSTIGUY catalogue 1974, p. 223-Leduc reçu *Art et Décoration* (Paris), tome I-LXVII (1897-1939) et *Masters in Art* (Boston), tome I-X (1900-1909).

<sup>18</sup> Nous avons consulté les numéros de janvier à décembre 1911, 1912, 1913. En ce qui concerne les numéros de 1914, nous n'avons pu consulter que les mois de février, avril et juillet, les autres mois manquant dans les bibliothèques visitées. La possibilité demeure qu'il y ait eu un ou deux articles publiés dans certains numéros de 1914 mais cela est peu probable, étant donné qu'il n'y a aucun article paru entre 1911 et 1913. Et, faut-il le souligner, les années 1910-1913 furent les années-clés sur le plan d'une certaine reconnaissance internationale pour les peintres scandinaves. Voir Roald NASGAARD, *The Mystic North*, Art Gallery of Ontario, Ontario, 1984, chapitre 1, catalogue d'exposition.

Ainsi, le commentaire suivant de Mme Gehmacher est erroné à plus d'un point de vue: "It is worthwhile to note that a number of articles on the northern symbolist painters appeared in *Studio* and *Art et Décoration* magazines (around 1913, both of which Leduc sub-

scribed to" (p. 202, note 2).

<sup>19</sup> Roald NASGAARD, *The Mystic North*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1984, chapitre 1; Robert ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko*, Icon Ed., New York, Evanston, San Francisco, London, 1975, chap. 2-4.

<sup>20</sup> Dans son article, à la page 202 note 21, Mme Gehmacher fait appel à *Winter* (1902) de Akseli Gallen-Kallela, tel qu'elle l'a vu mentionné dans le catalogue de Roald Nasgaard, *op. cit.*, p.61. Or l'oeuvre en question s'intitule *Landscape under snow* (1902). L'erreur ne relève pas de Mme Gehmacher mais du catalogue de R. Nasgaard.

Sur le plan de la forme, la rigueur plutôt géométrique des motifs (angularité des formes) de *L'heure mauve* (1921, fig.1) ne correspond aucunement aux motifs plus sinuieux de *Landscape under snow* (1902, fig.4). Par ailleurs, l'oeuvre de Gallen-Kallela nous laisse voir une image à structuration spatiale assez dégagée (surtout à la partie gauche de la scène). On peut aisément lire le champ de profondeur de l'ensemble de la scène. C'est tout le contraire dans *L'heure mauve*. L'oeuvre comporte beaucoup d'ambiguïté au niveau du traitement spatial: ceci renforce l'aspect austère de l'oeuvre—*Landscape under snow* ne comporte pas un caractère sévère mais possède une atmosphère plutôt "poétique" (au sens très large du terme), où l'hiver ne semble pas aussi "distant" que dans *L'heure mauve*.

<sup>21</sup> Ozias LEDUC, feuille volante, documents personnels, A.N.M.Q.

<sup>22</sup> Le milieu social et idéologique prédominait dans la pensée de Leduc. Il suffit de lire les textes de ses discours portant sur l'art, sur Dieu, sur le paysan et sur la communauté du Mont-St-Hilaire pour constater l'influence du milieu sur l'artiste.

---

## AUTHORS' QUERIES / DEMANDES D'AUTEURS

The Kitchener-Waterloo Art Gallery is planning an exhibition of work by the British painter Sir Joshua Reynolds (1723-92). The proposed exhibition will focus on his little-known works in Canadian public and private collections. While many paintings have already come to light, we are also interested in those known to be in Canada some years ago but today untraced: *Mrs. Damer*, exhibited by Frank P. Wood in 1920; *Richard, Earl Temple*, exhibited by Lady Eaton in 1920; *Edward Holden Cruttenden*, exhibited by Mrs. Louis S. Colwell in 1927; *John, Viscount Mountstuart*, exhibited by Mr. and Mrs. Ford S. Kumpf in 1956; *Sir Thomas Mills*, owned by Thomas Greenshields Henderson in 1958; *Albemarle, Earl of Lindsey*, owned by a Toronto collector in 1973; *Venus and Cupid*, owned by W.D. Greville Collins in 1973. Anyone with information on his paintings, drawings, sketchbooks, letters, even prints after Reynolds, may contact Jennifer C. Watson at (519) 579-5860 or write:

Kitchener-Waterloo Art Gallery  
101 Queen Street North  
Kitchener, Ontario  
N2H 6P7