
THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Cover: Detail of George Théodore Berthon's **The Three Robinson Sisters**, 1846,
Art Gallery of Ontario. (Photo: Art Gallery of Ontario)

Couverture: Détail du tableau de George Théodore Berthon, **The Three Robinson Sisters**, 1846,
Musée des beaux-arts de l'Ontario. (Photo: Musée des beaux-arts de l'Ontario)

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

STUDIES IN CANADIAN ART, ARCHITECTURE AND THE DECORATIVE ARTS
ÉTUDES EN ART, ARCHITECTURE ET ARTS DÉCORATIF CANADIENS

XI/1 & 2

Publisher / Éditeur:

Sandra Paikowsky

Éditors / Rédacteurs:

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

Administrative Assistant / Assistante à l'administration:

Rose Mary Schumacher

Advisory Board / Comité de lecture:

Jacqueline Beaudoin-Ross
Jean Blodgett
Jim Burant
Christina Cameron
Alan Gowans
Charles C. Hill
Robert H. Hubbard
Denis Martin
Luc Noppen
John O'Brian
Jean-René Ostiguy
Ruth Phillips
Dennis Reid
Jean Trudel
Luce Vermette
Joyce Zemans

The *Journal of Canadian Art History* is a member of l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois and the Canadian Periodical Publishers' Association/
Les *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois et de la Canadian Periodical Publishers' Association.

This publication is listed in the following indices / Cette revue est répertoriée dans les indices suivants:

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 Business Index (Micromedia, Toronto, Ont.),
Canadian Literary and Essay Index (Annan, Ont.),
Canadian Magazine Index (Micromedia, Toronto, 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.).

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available in microform from: Micromedia Limited, 158 Pearl Street, Toronto, Ontario M5H 1L3.

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles sur microfiche à l'adresse suivante:

Micromedia Limited, 158 Pearl Street, Toronto, Ontario M5H 1L3.

Subscription Rate/Tarif d'abonnement:	Address/Adresse:
\$14.00 per year/annuellement	Concordia University/Université Concordia
(\$16.00 U.S. outside Canada/étranger)	1455, boul. de Maisonneuve ouest, S-VA 432
\$8.00 per single copy/le numéro	Montréal, Québec, Canada
(\$10.00 U.S. outside Canada/étranger)	H3G 1M8
	(514) 848-4699

Design:	PubliGATTO
Proofreading / Révision des textes:	Elise Bonnette, Mairi MacEachern, Denyse Roy
Typesetting/Composition:	Logidec
Printer/Imprimeur:	Groupe Litho-Graphique Inc.
Distribution:	Diffusion Parallèle inc., Montréal. Canadian Periodicals Publishers' Association, Toronto.

Published twice yearly / Publiée deux fois l'an

Founding Publishers/Editeurs-fondateurs: Donald F.P. Andrus, Sandra Paikowsky.

ISSN 0315-4297

Deposited with/Dépôt légal:

National Library of Canada / Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque nationale du Québec.

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,
Programme Revues scientifiques, Fonds FCAR

Concordia University, Faculty of Fine Arts

Social Sciences and Humanities Research Council of Canada/
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

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.

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de \$100.00 vaudra un abonnement de trois ans au donateur.

ARTICLES

- 1 LE PRÉCIS D'ARCHITECTURE
DE JEROME DEMERS:
UN THÉORIE DÉCHIRÉE *Marc Grignon*
- 21 Résumé
- 23 GEORGES THEODORE BERTHON (1806-92)
PORTRAITURE, PATRONAGE, AND CRITICISM
IN NINETEENTH CENTURY TORONTO *Angela Carr*
- 55 Résumé
- 58 L'ODYSÉE DE DEUX ANGES VOLANTS
DU MUSÉE DU QUÉBEC *Mario Beland et
Ginette Laroche*
UN CAS DE RECHERCHE EN SCULPTURE ANCIENNE
- 86 Résumé
- 88 WALTER ABELL AU CANADA, 1928-1944
CONTRIBUTION D'UN CRITIQUE D'ART AMÉRICAIN
AU DISCOURS CANADIEN EN FAVEUR
DE L'INTÉGRATION SOCIALE DE L'ART *Hélène Sicotte*
- 107 Résumé
-

SOURCES & DOCUMENTS

- 109 CANADIAN ARTIST COPYISTS
AT THE NATIONAL GALLERY, LONDON *Brian Foss*

REVIEWS / COMPTES RENDUS

- 131 Doreen Jensen and Polly Sargent *François-M. Gagnon*
Robes of Power, Totem Poles on Cloth
- 134 Robert J. Lamb *John O'Brian*
The Canadian Art Club, 1907-1915
- 137 Claude Bergeron *Jean Bélisle*
L'architecture des églises du Québec 1940-1985
- 139 Matthew Teitelbaum *Liz Wylie*
Paterson Ewen: The Montreal Years
Philip Monk
Paterson Ewen: Painting 1971-1987
Phenomena

142 INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

143 AVIS AUX AUTEURS

LE PRÉCIS D'ARCHITECTURE DE JEROME DEMERS: UN THÉORIE DÉCHIRÉE

Jérôme Demers a rédigé son *Précis d'architecture* à Québec en 1828. Ce texte, qui était un cours d'introduction à l'architecture dispensé aux élèves du Séminaire de Québec, est essentiel à la compréhension de l'architecture québécoise de la première moitié du dix-neuvième siècle. En effet, le *Précis* révèle la pensée théorique de celui qui a supervisé la construction des églises de la région de Québec pendant presque trente ans, qui a efficacement promu l'architecte Thomas Baillairgé et qui a tracé les plans de quelques bâtiments importants au Québec.

L'étude du *Précis d'architecture* a été amorcée par Olivier Maurault et par Luc Noppen. Dans un chapitre de *L'art au Canada*, Maurault décrit le traité en identifiant ses sources principales et en soulignant son originalité dans le contexte des années 1820 à Québec¹. En se basant sur le travail de Maurault, Noppen étudie le rôle concret de l'abbé Demers dans la formation de ce qu'il nomme "le néo-classicisme québécois"². Il a trouvé les sources exactes du *Précis* dans le *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel, dans les articles de Blondel dans l'*Encyclopédie* ainsi que dans le *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole et ceux de Michel-Ange* d'Augustin-Charles d'Aviler. Il a aussi démontré que "les préceptes de Demers [ont amené] plus de rigueur dans les oeuvres architecturales / .../ dans la mesure où leur composition [relevait] de règles précises, applicables à des ensembles et non plus seulement à des fragments d'architecture intérieure"³. C'est ainsi que "le *Précis d'architecture* de l'abbé Demers [a été] le point de départ du renouveau de l'architecture religieuse québécoise, par le biais de l'oeuvre de Thomas Baillairgé"⁴.

L'étude de Noppen est importante en ce qu'elle amorce l'examen de la structure du texte. Cependant, l'auteur délaisse rapidement cette optique pour chercher des liens plus directs entre les canons décrits par Demers et les formes utilisées par Thomas Baillairgé. Cette question, importante

pour comprendre l'oeuvre de Baillaigé, nous renseigne peu sur la position théorique de Demers, si bien qu'une plus grande attention au texte et une analyse rigoureuse de son argumentation éclaireront encore l'architecture québécoise de cette période.

Le but de notre article est d'analyser plus à fond les arguments théoriques du *Précis*, ce que nous ferons en trois temps. D'abord, nous voudrions identifier et définir les assises esthétiques de Demers. Ensuite, en comparant l'emploi de ces concepts avec leur source européenne, nous essaierons de décrire leur fonction précise dans la structure du *Précis*. Finalement, nous proposerons une interprétation de ce texte en fonction du milieu dans lequel Demers intervenait. Nous ne considérons pas le milieu de l'époque comme un "contexte historique" qui serait la cause du texte et qu'il suffirait d'invoquer pour en "expliquer" la genèse. Plutôt, nous croyons que ce milieu fait intrinsèquement partie du texte, de la même manière dont, pour V. Voloshinov, le contexte fait partie de l'énoncé:

[...] la situation extra-verbale n'est en aucune façon la cause extérieure de l'énoncé, elle n'agit pas sur lui de l'extérieur comme une force mécanique. Non, *la situation s'intègre à l'énoncé comme un élément indispensable à sa constitution sémantique*. Donc l'énoncé quotidien considéré comme un tout porteur de sens se décompose en deux parties: 1) une partie verbale actualisée, 2) une partie sous-entendue. C'est pourquoi on peut comparer l'énoncé quotidien à 'l'enthymème' (on appelle enthymème en logique, un syllogisme dont l'une des prémisses n'est pas exprimée, mais sous-entendue. Par exemple: Socrate est un homme, donc il est mortel. On sous-entend: tous les hommes sont mortels)⁵ (italiques de l'auteur).

La convenance et la vraisemblance

Demers articule les arguments majeurs du *Précis*, soit la critique des formes architecturales en usage à l'époque et la promotion de nouveaux canons, autour de deux concepts théoriques: la convenance et la vraisemblance. Ces concepts, empruntés au *Cours d'architecture* de Blondel, jouent un rôle d'appui essentiel aux arguments du *Précis*.

La convenance s'identifie à la bienséance, aux bonnes manières, à la tenue correcte. Un bâtiment dont la tenue est correcte est celui dont les composantes ont été choisies de façon à illustrer sa fonction et à refléter le sta-

tut social de ses occupants. Ce caractère est incarné dans les bâtiments par le biais des ordres classiques associés à des qualités expressives: le toscan est rustique; le dorique, solide; l'ionique, moyen; le corinthien, délicat; et le composite, "composé"⁶ (figs.1 à 5). A ceci s'ajoutent divers degrés de richesse ou de dépouillement qui permettent des variations plus subtiles à l'intérieur de chaque ordre.

La légitimité des règles régissant la convenance est fondée sur la croyance à l'expressivité naturelle des proportions, comme cela apparaît implicitement dans l'extrait suivant:

Ensuite, pour déterminer l'expression de la colonne, dans chacun des ordres, il faut diviser la hauteur [...] en 7 parties égales pour l'ordre toscan, en 8 pour le dorique, en 9 pour l'ionique, et en 10 pour le corinthien et le composite; divisions qui, réparties sous une hauteur commune, donneront aux ordres, *autant de diamètres différents, que chacun d'eux devra présenter d'expressions particulières [...]*⁷ (les italiques sont de nous).

Cette expressivité naturelle fonde alors la possibilité d'associer les motifs architecturaux classiques à des iconographies particulières. En voici un exemple parmi d'autres: "l'ordre ionique peut être employé convenablement dans la décoration extérieure des maisons de plaisance, dans l'intérieur des appartements, et surtout dans les chapelles dédiées à la Ste-Vierge"⁸. La convenance est donc un critère de sélection qui dépend de données extérieures au système architectural, chaque composante étant choisie en fonction de son adéquation au caractère de l'événement qu'elle doit représenter.

Après l'actualisation de la première composante, le respect de la convenance contraint sévèrement le choix ultérieur. Le tout premier choix délimite un registre auquel les choix subséquents ne peuvent que se conformer. Voilà pourquoi Demers parle souvent d'une convenance entre composantes: "le socle peut être orné d'une table renfoncée, enrichie d'une manière convenable aux autres parties de l'ordonnance"⁹.

La convenance entre composantes n'est pourtant pas différente de la convenance simple. Selon ces deux points de vue, les éléments architecturaux ne sont jamais que juxtaposés. Qu'ils conviennent individuellement à une chose commune, ou qu'ils se conviennent entre eux avant de se rapporter à l'extérieur, cela revient au même, l'unité ne peut venir que de la chose représentée. Définie seulement par le critère de convenance, l'unité

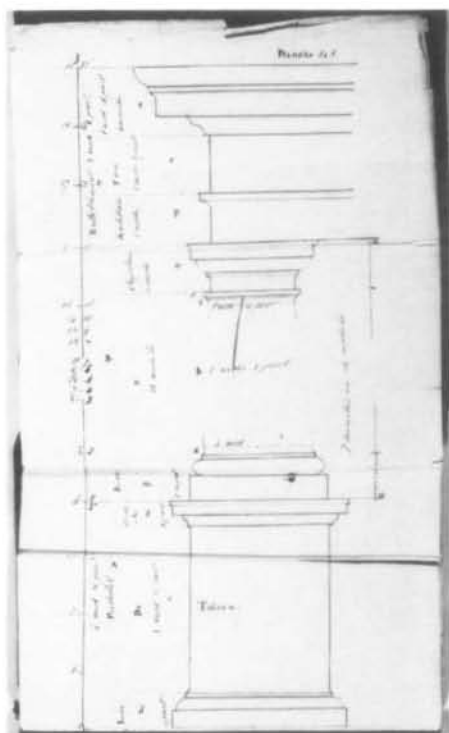


fig.1 Thomas Baillairgé, L'ordre toscan, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

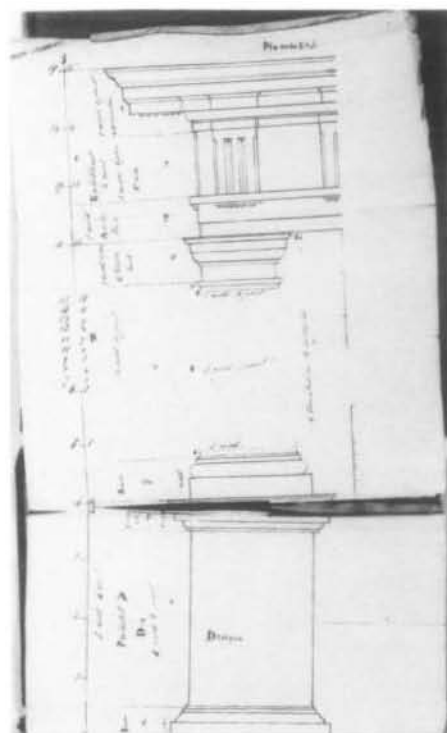


fig.2 Thomas Baillairgé, L'ordre dorique, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

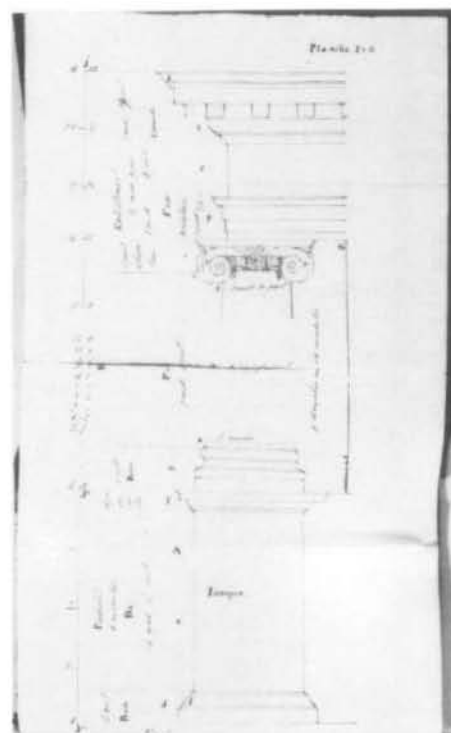


fig.3 Thomas Baillairgé, L'ordre ionique, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

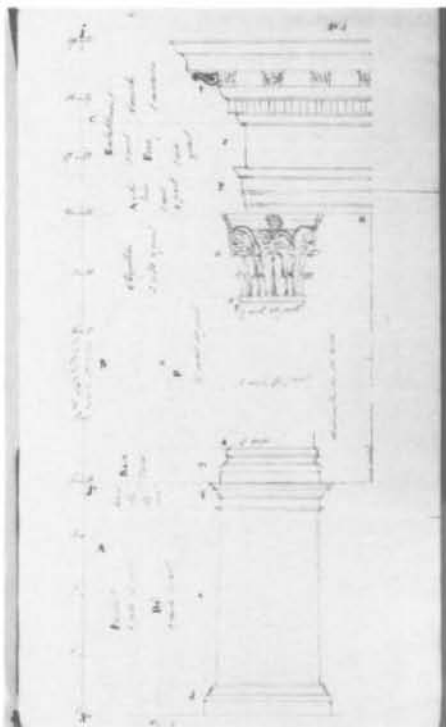


fig.4 Thomas Baillairgé, L'ordre corinthien, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

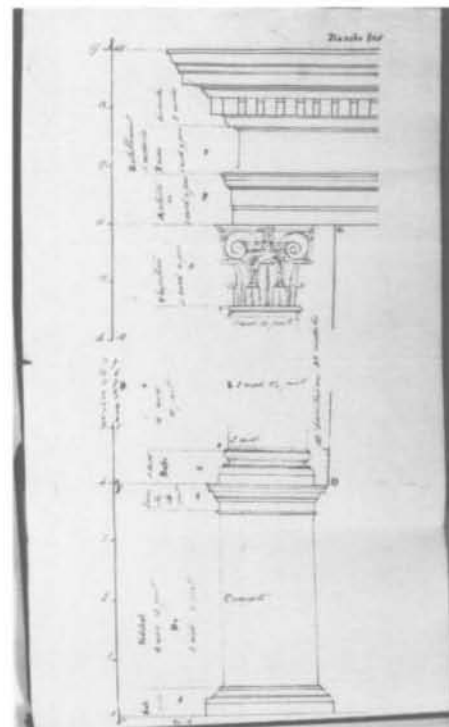


fig.5 Thomas Baillairgé, L'ordre composite, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

architecturale ne serait que le résultat d'une iconographie cohérente. Ainsi, il y aurait un transfert d'unité de l'iconographie à la composition, du signifié social au signifiant architectural. En plus de n'être unis que par une structure parataxique, les éléments architecturaux seraient donc grandement redondants.

La notion de vraisemblance, par contre, implique des liens de subordination beaucoup plus forts entre ces éléments. Son rôle est de proscrire tout agencement qui semble défier les lois de la gravité:

Il est un autre genre de sculpture également à éviter; ce sont les Termes, enfans du caprice et d'une imagination dérégulée, autre espèce de figures qui semblent assez fréquemment sortir d'une gaine et auxquelles on fait souvent porter, contre toute vraisemblance, des balcons, des saillies de tribunes, des amortissemens de baldaquin, etc."¹⁰.

En d'autres mots, la vraisemblance d'une composition architecturale réside dans sa "solidité apparente"¹¹, c'est-à-dire dans un rapport formel où tous les éléments paraissent bien assis et au repos. Le porte-à-faux est une des principales fautes à éviter.

D'une façon générale, il est possible de dire que la vraisemblance, à l'opposé de la convenance, consiste en des règles de combinaison: certaines composantes ne peuvent être placées qu'au voisinage de certaines autres et elles se superposent dans un ordre précis. Cette notion de vraisemblance comporte néanmoins une importante contradiction théorique à laquelle nous voudrions maintenant nous attarder.

Les problèmes théoriques de la notion d'imitation

Demers ne définit pas la vraisemblance, bien qu'il utilise fréquemment le terme. Malgré cette absence de définition, il est possible de connaître le sens que Demers lui donnait en examinant son emploi. Cet emploi se révèle assez différent de celui de Blondel, même si celui-ci en est la source.

Blondel a défini la vraisemblance par rapport au concept du "vrai". Une architecture "vraie" est celle qui, "dépouillée de toute équivoque, se montre belle dans son ordonnance, commode dans sa distribution et solide dans sa construction"¹². Mais comme il n'est pas toujours possible d'arriver à une telle perfection, un architecte peut exceptionnellement prendre la liberté d'imiter le "vrai" avec les moyens dont il dispose; il passe alors au domaine de la vraisemblance:

Lorsque, par des considérations particulières, on est retenu,

ou par économie, ou par la disette des matières, ou par la nécessité de quelques assujettissements relatifs à une restauration, et qu'enfin on ne peut arriver au caractère vrai dont nous voulons parler, au moins faut-il, à défaut de cette vérité si satisfaisante dans la décoration des façades de nos bâtiments, y substituer cette vraisemblance qui en approche et qui seule peut dédommager d'un style vrai la source des chefs-d'oeuvre élevés par les grands Maîtres qui nous ont précédés¹³.

D'après ce passage, le rapport entre le vrai et le vraisemblable apparaît assez simple; c'est le rapport entre la réalité et l'imitation. Mais un paradoxe apparaît au moment où l'auteur opte pour l'imitation, même si la réalité est à portée de la main:

Enfin une architecture vraisemblable, telle que nous l'entendons, est plutôt le fruit du raisonnement et de la méditation de l'architecte que l'application stricte de préceptes, la vraisemblance étant quelquefois préférable à une vérité qui rebute souvent plus qu'elle ne satisfait; par exemple, l'angle saillant d'un avant-corps, l'encoignure d'un bâtiment, un trumeau, un pied-droit, trop peu considérable en apparence, n'en offre pas moins à la réflexion la solidité réelle de l'édifice; mais ces différentes parties péchant contre la vraisemblance, leurs apparences blessent l'oeil de l'examineur, et pour cette raison doivent être rejetées¹⁴.

Si la "vraisemblance qui peut se substituer à ce caractère vrai"¹⁵ peut aussi avoir priorité sur lui, c'est que le substitut n'est pas la simple copie ou le pâle dérivé d'un original accidentellement inaccessible. D'une part, Blondel veut maintenir la vraisemblance dans une situation d'infériorité. C'est pourquoi il lui attribue un caractère accidentel: lorsqu'il est impossible de faire "vrai", on doit au moins en donner l'impression. Mais, d'autre part, il donne priorité au critère de vraisemblance: "Cette qualité est préférable en bien des occasions à la réalité et à ce caractère vrai que nous venons pourtant de regarder comme le premier mérite de l'architecture"¹⁶.

Pour maintenir la logique de l'argument de Blondel, nous devons nous résoudre à comprendre le vrai dans deux sens différents. Il y a un vrai qui ne nous est donné que par sa représentation (la vraisemblance), et un autre vrai, celui qui caractérise toute structure qui résiste en fait à la gravité, peu importe son apparence. Le vrai représenté, soit le vraisemblable, est de ce

fait un vrai idéal où la tectonique coïnciderait parfaitement avec une impression visuelle, concept qui ne peut subsister sans être maintenu à l'écart du monde réel par la représentation¹⁷. Dans ses conséquences ultimes, l'argument de Blondel révèle que le "vrai" change de nature selon qu'il est représenté ou non. Mais l'auteur résiste à cette conclusion parce que, pour lui, le vrai doit pré-exister à la vraisemblance pour la justifier.

Blondel essaie de résoudre ce problème au moment où il traite de l'origine de l'architecture. L'architecture imite la nature, on le sait, mais, pour préserver la pureté de la notion d'imitation, Blondel doit scinder la nature en deux: la bonne et la mauvaise. Ainsi, il ne suffit pas d'imiter n'importe quoi de naturel, il faut aussi sélectionner les bons exemples, et c'est exactement ce que les Grecs de l'antiquité ont fait: "il faut l'avouer, les Grecs, doués d'un heureux génie, avaient saisi, avec justesse, les traits essentiels de ce qui [...] caractérise [la nature]: ils ne tardèrent pas à comprendre qu'il fallait encore choisir"¹⁸. On voit bien la circularité de l'argument. Blondel veut résoudre le problème du bien et du mal en architecture en faisant appel à la nature comme juge: la bonne architecture imite la nature. Mais, comme toute nature n'est pas bonne à imiter, il est obligé de projeter la division entre le bien et le mal dans la nature et le problème demeure entier.

La principale transformation des idées de Blondel effectuée par Demers est de ne pas mentionner explicitement la notion de "vrai". D'une part, Demers fait une certaine économie d'arguments en choisissant une base plus concrète, mais, d'autre part, il se heurte à un problème semblable à celui de Blondel en ce qui concerne l'origine de l'architecture: il ne peut se passer d'une origine naturelle pour légitimer la nouveauté de ses canons.

En utilisant le concept de vraisemblance, le professeur québécois semble croire à l'alibi des conditions accidentelles que Blondel avançait. Il fait correspondre la différence entre l'architecture réelle et l'architecture idéale à la distance physique qui sépare l'Amérique de l'Europe. Cette idéalisation du modèle européen apparaît très nettement dans la discussion concernant les voûtes d'églises. La voûte en pierre qu'on réalise en France serait le point où le vrai se confond avec le vraisemblable:

Il sera facile aux Elèves / .../ de se convaincre que la voûte d'une église, de quelque matière qu'elle soit, n'est et ne peut être que l'image d'une voûte en maçonnerie. Dans les grandes Eglises d'Europe, ces voûtes se font ordinairement en pierres tendres ou en briques; et on la soutient de distance en distance par des arcs doubleaux¹⁹.

Demers peut donner un modèle aussi précis parce qu'il écarte les exemples où la voûte européenne contredirait la vraisemblance. L'hypothèse de tels exemples lui paraîtrait soit absurde, soit négligeable. Comment, en effet, une voûte en maçonnerie pourrait ne pas être à l'image d'une "voûte en maçonnerie"? L'auteur du *Précis* utilise cet argument parce qu'il n'intervient pas dans le contexte européen où il lui faudrait justifier la disqualification de certaines voûtes de pierre. Ses réflexions portent exclusivement sur la situation au Bas-Canada où le principal matériau est le bois. Cet argument est donc parfaitement adapté à la situation visée et ne saurait être compris hors de ce contexte (fig.6).



fig.6 François Baillairgé, Fausse-voûte de l'église Notre-Dame de Québec, 1818 (restaurée en 1920-21). Premier exemple au Canada d'une fausse-voûte de bois recouverte en plâtre pour imiter une voûte de pierre. (Photo: Archives nationales du Québec.)

Cette façon assez simple de dissimuler la réalité européenne permet à Demers l'instauration d'un modèle idéal qui lui est propre. Demers remplace le "vrai" de Blondel par cette "voûte en maçonnerie" et lui fait jouer le même rôle théorique, celui de légitimer la vraisemblance.

Si Demers a pu dissimuler les contradictions de la notion d'imitation en parlant de la vraisemblance, il n'a rien évité à propos de l'origine naturelle de l'architecture. Après quelques définitions générales dans l'ouverture du texte, nous lisons ceci:

L'origine de l'architecture remonte jusqu'aux siècles les plus reculés. Les hommes, pour se mettre à couvert de l'intempérie des saisons et des attaques des bêtes féroces, se retirèrent d'abord dans les cavernes, ou se construisirent des cabanes avec les matériaux les plus communs qu'ils trouvèrent à leur portée. Ce sont là les objets d'imitation que l'art a depuis perfectionnés. L'Art a changé les plat-fonds informes des cavernes en voûtes régulières, les ouvertures et les crevasses en porte et en croisées de la plus belle proportion. Le besoin avait appris aux hommes à se servir des troncs d'arbres pour supporter le toit des cabanes, mais c'est l'art qui en a formé les colonnes de nos temples et de nos palais, et qui a imaginé les ordres qui, par leur degré de force ou de richesse servent à varier, à caractériser, à embellir nos différens édifices. C'est encore l'art qui a transformé les couvertures anguleuses en frontons, les saillies des toits en corniches majestueuses, les extrémités des perches qui soutenaient le chaume, en modillons, les haies rustiques en balustrades, etc.²⁰.

Qu'est-ce que doit montrer cette généalogie? Un lecteur attentif constaterait qu'elle met bien en évidence le supplément que l'art apporte à la nature. L'art n'est pas dans la nature, il la transforme. Pourtant, l'auteur de ces lignes veut démontrer tout autre chose:

D'après cela ne peut-on pas conclure avec la plupart des savans que l'Architecture est un art dont les hommes ont puisé ou découvert les principes dans la nature²¹.

Selon Demers, les principes architecturaux existeraient déjà dans la nature. Mais comme l'*architecture* est un *art*, et puisque "c'est l'art qui a transformé les couvertures anguleuses en frontons", l'architecture ne peut pas résider dans de telles couvertures. En tant qu'art, l'architecture devrait donc être ce qui s'ajoute à la nature: c'est "la plus belle proportion", et non

pas la simple crevasse qui donnait accès à la caverne. Et d'où vient cette belle proportion?

Les Grecs sont les premiers de tous les peuples qui aient assignés à chacun de leurs ordres l'expression relative qui lui convient, et à tous les édifices cette régularité, cette correction, cette justesse qui satisfait l'âme, et qui présente un concert admirable aux yeux du spectateur éclairé. On peut, dit le savant Mr. Blondel, regarder les grecs comme les créateurs de l'Architecture proprement dite, et les considérer comme les premiers qui aient été dignes d'avoir des imitateurs²².

Les contradictions théoriques qui sous-tendent le concept d'imitation ressurgissent donc au coeur de cette discussion sur l'origine de l'architecture. Les proportions s'ajoutent à la nature en même temps qu'elles en dérivent; l'art imite la nature, mais il n'y a pas d'art en elle, etc. Ces contradictions peuvent cependant passer inaperçues si le lecteur retient la continuité entre la caverne et la voûte plutôt que leurs différences. Pour ce faire, il doit cependant passer sous silence le caractère équivoque du mot "architecture" appliqué à la fois à la simple caverne et à l'édifice bien proportionné. Demers compare deux choses de nature fondamentalement différente, mais il tente quand même de légitimer le système classique en lui attribuant une origine naturelle.

Rupture et continuité

Si Demers conserve l'importante contradiction entre le caractère conventionnel du classicisme et sa légitimation par une origine naturelle, c'est qu'il y a là un enjeu plus important que la simple cohérence de son argument. Cet enjeu, croyons-nous, réside dans le fait que, par delà une simple préférence stylistique, le néo-classicisme implique d'importants changements sociaux qui élèvent l'architecte à un statut nettement supérieur à celui des constructeurs traditionnels. Ces changements se manifestent, par exemple, par des plans dont la complexité graphique augmente soudainement, laissant donc moins de place à l'initiative créatrice des constructeurs²³. Le respect des canons classiques, nécessitant le contrôle complet du projet par une seule personne, justifie l'isolement de l'activité de conception. Le néo-classicisme est, de ce fait, solidaire de la redéfinition de la profession d'architecte au Québec à cette époque. En architecture, comme dans la plupart des métiers, la relation de maître à apprenti se transforme en une relation d'employeur à employé²⁴, et la séparation entre

le projet et le chantier devient beaucoup plus nette. Cette séparation demande de nouveaux modes de transmission du savoir, de nouveaux moyens de communication entre les intervenants et de nouvelles règles pour évaluer les projets. Par le biais d'un débat stylistique, Demers propose donc en architecture des changements qui participent à la transformation graduelle mais complète du système économique québécois²⁵.

La transformation de la pratique architecturale de la fin du dix-huitième siècle, caractérisée par une forte emprise des artisans et des hommes de métiers, en une pratique dominée par une profession dont les règles sont établies par une corporation (l'Association des architectes du Québec a été incorporée le 30 décembre 1890) a évidemment été graduelle et même paradoxale par moments. L'image de l'architecte que Demers tentait de créer est en ce sens assez singulière. On peut la préciser en remarquant, dans le *Précis d'architecture*, une autre particularité qui consiste en la réduction de l'architecture à la décoration. Demers dit bien que "l'architecture se divise en trois branches, la construction, la décoration et la distribution"²⁶. Mais le point de vue qui caractérise l'ensemble du texte se retrouve plutôt au paragraphe suivant lorsque, sans explication, la construction et la distribution disparaissent de ce qui constitue la qualité architecturale d'un bâtiment: "Pour pouvoir juger sainement d'un édifice ou d'une décoration, il est nécessaire de connoître les véritables proportions des cinq ordres d'architecture. Nous allons en parler"²⁷.

L'exclusion de la construction manifeste clairement la rupture avec le système traditionnel en isolant "l'Architecture" de la réalisation concrète du bâtiment. Il est clair qu'un exposé détaillé des procédés de construction a été exclu du *Précis* parce que cela ne serait pas représentatif du travail de l'architecte. Demers s'intéresse bien à certains problèmes de construction, mais ne glorifie jamais le savoir-faire technique pour lui-même. En fait, il ne parle de construction que pour montrer comment certaines formes nouvelles peuvent être réalisées. Lorsqu'une forme pose certains problèmes techniques, Demers tente de trouver la solution qui permettra de la réaliser:

Mais la construction actuelle de nos Eglises oppose de grands obstacles à la solidité de ces sortes de voûtes [enduites de plâtre]; parce que les ceintres en bois qui supportent les lattes étant élevés dans la hauteur du comble et faisant même partie de la charpente, sont fréquemment exposés à de violentes secousses dans les forts coups de vent; ce qui peut occasionner

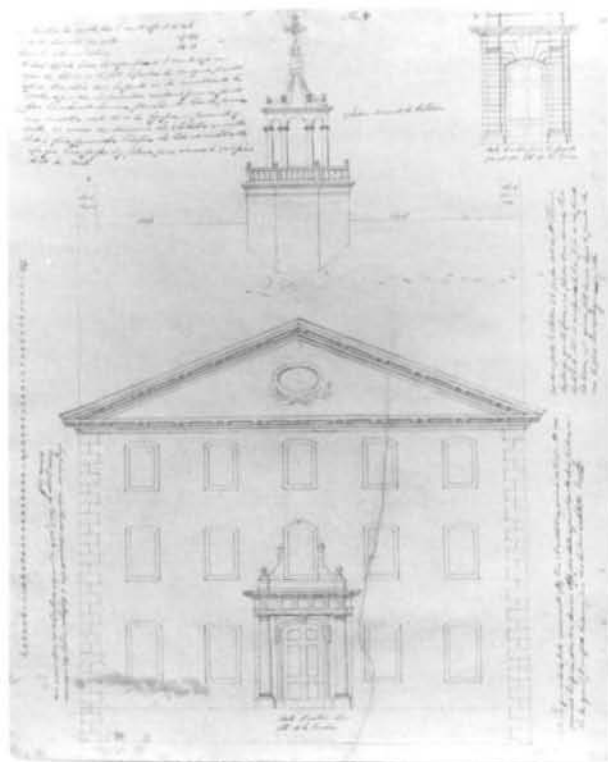


fig.7 Jérôme Demers et Thomas Baillairgé, Élévation de l'avant-corps central du séminaire de Nicolet, 1826. Une note sur le feuillet indique: "Ces deux portes, le clocher et le fronton sont de Mr Thomas Baillargé [sic], qui se fera un plaisir d'en donner tous les détails, s'il est nécessaire". Le reste de l'élévation doit être attribué à Jérôme Demers, Archives du séminaire de Nicolet. (Photo: Archives du séminaire de Nicolet.)

des dommages considérables dans les enduits. On éviteroit ces inconvénients, si, lorsque l'on construit une Eglise, on donnoit un peu plus de hauteur au carré. Car alors les ceintres de la voûte, pourroient être appuyés sur les murs à environ 1"6 ou 2"0 pieds au-dessous des sablières; et il seroit facile de les élever au-dessous des entraves sans les fixer au comble, comme il est facile de la concevoir²⁸.

L'exclusion de la distribution est plus surprenante car celle-ci est devenue, aujourd'hui, un aspect fondamental du travail de l'architecte. Cependant cela n'était pas le cas dans les années 1820 à Québec. Il est à peu près certain que le partage des projets entre Baillairgé et Demers s'effectuait en réservant le décor au premier et la conception de l'espace au second. Les plans du Séminaire de Nicolet sont explicites à cet égard. Sur un des feuillets, Demers mentionne que les portails, le fronton et le clocheton ont été ajoutés au plan par Thomas Baillairgé (fig. 7). Ainsi, dans les faits, la distri-



fig.8 Thomas Baillargé, Projet de clocher n° 1 pour l'église Sainte-Claire de Dorchester, 1825, Inscriptions ajoutées par Jérôme Demers. (Photo: Archives nationales du Québec.)

bution relevait du client, tandis que l'architecte ne s'occupait que du décor. Le fait que la distribution ait été exclue du *Précis* est donc à la fois un reflet de cette situation et un essai de définir le rôle de l'architecte de façon à préserver celle-ci intacte.

L'église Sainte-Claire de Dorchester, réalisée en 1825, présente un autre exemple, tout aussi clair, de ce type d'organisation de la production. En signant un marché de construction daté du 11 février 1825²⁹, un entrepreneur, François Audet dit Lapointe, s'est engagé à construire une église et une sacristie pour le village de Sainte-Claire selon des plans que le client avait préalablement établis. Ainsi, l'étape de construction ne concernait que le client et l'entrepreneur. L'architecte, sans lien avec l'entrepreneur,

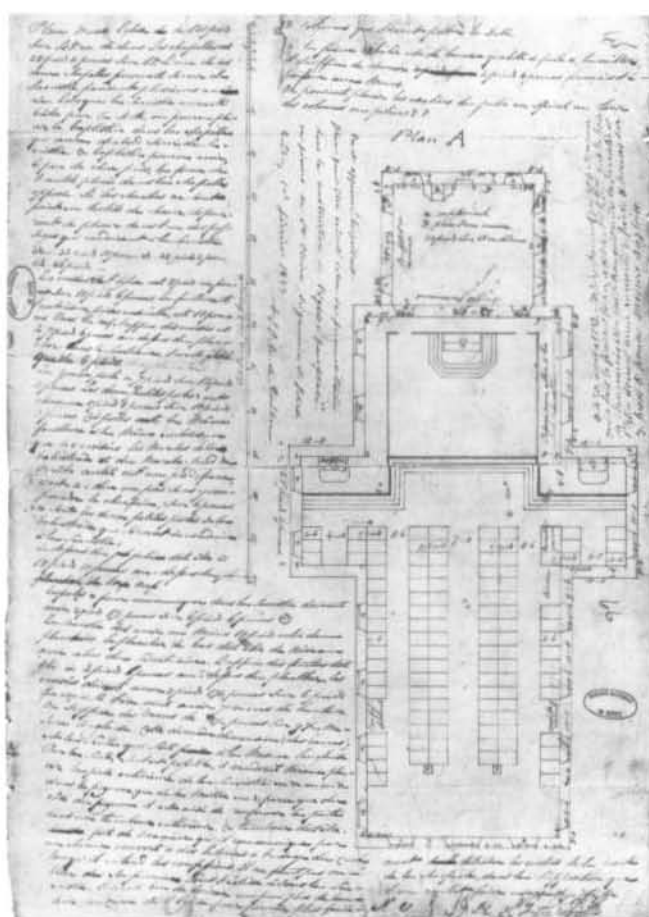


fig.9 Jérôme Demers, Plan de l'église Sainte-Claire de Dorchester, 1825. (Photo: Archives nationales du Québec.)

est plutôt intervenu comme conseiller auprès du client au moment de la conception des plans. Ces plans, qui nous sont parvenus en annexe au marché de construction déjà mentionné, relèvent de deux factures très différentes. D'une part, les deux projets de clocher sont tracés à l'encre et rehaussés de lavis. La figure du premier projet occupe le plus d'espace possible sur son feuillet et les inscriptions sont reléguées dans une position nettement secondaire. La première inscription sert à l'identification: "Plan de clocher pour l'église paroissiale de Ste-Claire par Thomas Baillargé [sic], Architecte" (fig.8). Le second projet est représenté partiellement sur une retombe qui s'ajuste au premier feuillet pour en modifier la figure. D'autre part, les plans de l'église (fig.9) et de la sacristie sont dessinés plus

sommairement et ne comportent pas de lavis. La composition de ces feuillets ne témoigne d'aucune recherche esthétique et les inscriptions entrent en compétition directe avec la figure. Ainsi, les premiers dessins, relevant de l'art architectural, font l'objet d'une présentation soignée, tandis que les seconds, relevant de questions fonctionnelles et pragmatiques, sont traités beaucoup plus sèchement. Leur réalisation relève vraisemblablement du client et un passage des inscriptions en identifie l'auteur, Jérôme Demers, qui agissait en sa qualité de vicaire général du diocèse de Québec.

L'organisation générale du *Précis d'architecture* montre donc bien l'ambiguïté de la fonction d'architecte à cette époque. Malgré son statut professionnel qui s'affirme, l'architecte de la première moitié du dix-neuvième siècle doit limiter son intervention à une portion assez réduite du projet. Cette restriction constitue un moyen de préserver une relation plus traditionnelle entre l'architecte et le client, au moins lorsque celui-ci est l'Église. En effet, elle donne au client une incidence beaucoup plus directe dans le projet qu'il n'en aurait eue normalement. Et comme le *Précis* concerne avant tout l'architecture religieuse, cette restriction a pour effet d'appuyer le rôle interventionniste des ecclésiastiques dans les projets architecturaux. En ce sens, Demers ne met jamais en cause l'autorité du clergé sur les architectes, il en fait plutôt l'éloge:

On ne pourroit, sans la plus grande injustice attribuer à Messieurs les curés la cause du mauvais goût qui règne dans la décoration de la plupart de nos Églises. On peut dire, à la louange de ces respectables pasteurs, que depuis plusieurs années, ils ont fait paraître un zèle digne des plus dignes éloges pour la décoration et l'embellissement des lieux saints. Mais ils ne sont pas toujours libres dans le choix des ouvrages ainsi que les artistes qui en sont chargés. Les architectes subalternes, qui ignorent absolument les rapports caractéristiques, que chaque ordre doit avoir dans toute l'étendue d'une ordonnance, commencent à se former un parti dans les paroisses où ils savent qu'il y a des Églises à entreprendre, puis ils présentent aux Fabriques des plans de retables, de tabernacles, de voûtes, etc. C'est dans l'assemblée des marguilliers que l'on discute et examine ces plans; chacun des marguilliers rapporte alors aux autres ce qui l'a frappé d'avantage dans les différentes Églises qu'il a visitées. On propose quelques modifications dans les plans, puis on finit par donner les ouvrages

au rabais, souvent contre l'avis du pauvre curé, dont on prend plaisir à fronder l'opinion dans ces sortes d'assemblées³⁰.

Sans rendre explicite le mode de production impliqué par l'ensemble du traité, Demers appuie ici l'autorité religieuse dans le choix des artistes et des plans en accusant l'assemblée des marguilliers de mauvais goût. De ce fait, il défend ses propres interventions en faveur de Baillairgé et tente de légitimer cette pratique centralisatrice par l'esthétique.

La construction et la distribution ne sont donc pas simplement omises par le *Précis*, elles sont renvoyées dans un non-dit dont le rapport avec le dit est porteur de signification. Leur exclusion révèle une assymétrie importante dans la formation de la profession d'architecte au Québec. D'un côté, on veut centraliser l'ensemble des décisions formelles, mais, de l'autre, on désire préserver un certain jeu entre deux centres de décision. La séparation entre la construction et le projet peut s'effectuer indépendamment de celle qui existe entre le projet et le programme. Pour cette raison, il a été possible de concentrer les ruptures d'un côté et de préserver une relation plus traditionnelle de l'autre; ce que Demers a fait au profit du clergé.

Comme nous pouvons maintenant le voir, le *Précis d'architecture* ne représente pas seulement la diffusion au Québec d'idées préconstituées en France. Demers était engagé dans une révision complexe de la tradition architecturale québécoise et son cours d'architecture a été modelé par les transformations qu'il voulait y apporter. Les canons classiques que Demers défendait nous sont familiers et sa façon de les justifier, à l'aide des concepts de convenance et de vraisemblance, n'a rien d'original. Mais sa redéfinition du concept de vraisemblance, substituant l'architecture classique française à l'architecture idéale de Blondel, répond au contexte précis dans lequel il a été élaboré.

De même, en rejetant les problèmes de construction et de distribution hors du domaine de l'architecture, Demers s'adressait spécifiquement à la société québécoise de l'époque. L'évolution des structures socio-économiques impliquait des modifications profondes de la pratique architecturale. La nécessité d'établir un nouveau rôle pour l'architecte devenait de plus en plus pressante, malgré les ruptures que cela impliquait avec la pratique traditionnelle qui s'était épanouie après la conquête. La réponse de Demers à cette situation a été de présenter la nouvelle pratique comme condition *sine qua non* du respect de l'esthétique classique que l'origine

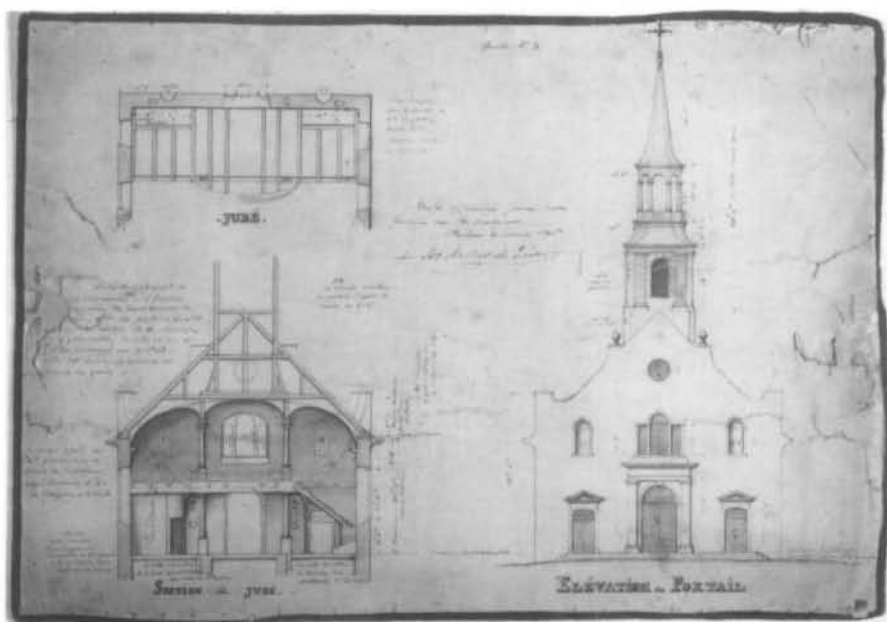


fig.10 Thomas Baillairgé, *Projet pour l'église de Saint-Anselme*, 1845, Baillairgé se dégage graduellement de la formule prônée par le *Précis d'architecture* pour en arriver à des projets comme celui-ci. Il s'agit d'un projet complet, développé sur plusieurs feuillets, rehaussé de lavis, où tous les aspects formels du bâtiment sont pris en charge par l'architecte, Archives de la paroisse Saint-Anselme. (Photo: SRP, Université Laval.)

dans la nature et dans le vrai justifiait comme but en soi.

Par ailleurs, Demers tentait de limiter le rôle de l'architecte aux éléments superficiels d'un décor appliqué. L'aspect fonctionnel des bâtiments était ainsi séparé de "l'Architecture" et demeurait assujéti à une relation plus traditionnelle entre l'architecte et le clergé. Cette singulière définition du travail de l'architecte apparaît explicitement dans les bâtiments où Demers, membre du clergé, a choisi Thomas Baillairgé comme architecte. Baillairgé n'est intervenu que sur le décor, tandis que les plans ont été réalisés par Demers; mais seul Baillairgé était "architecte". C'est ainsi que Demers a pu maintenir la rupture qu'il proposait à l'intérieur d'un cadre où le clergé conservait un rôle traditionnel et gardait un pouvoir à peu près intact. Le rôle de l'abbé Demers dans la définition du statut professionnel de l'architecte québécois a donc été assez partagé. Il a pris en charge une bonne partie des exigences imposées par l'évolution de la société, mais il a tenté, en même temps, de contenir un mouvement qui pouvait éroder le pouvoir de l'Église. Il a concédé d'un côté ce qu'il pouvait récupérer de l'autre.

Quant à Thomas Baillairgé, il a certes tiré un certain profit de l'influence de l'abbé, mais il a aussi été acculé à une situation tout à fait inconfortable. Il est significatif que son oeuvre des années vingt ait été dominée par la conception de décors intérieurs d'églises et d'ornements comme ceux du séminaire de Nicolet. Ce n'est que graduellement, surtout au cours des années trente, qu'il a commencé à produire des projets plus complexes. C'est donc à l'encontre du caractère traditionnaliste de Demers que Baillairgé est arrivé à fournir des plans qui comptent parmi les plus complets à Québec à cette époque, tel son projet pour l'église de Saint-Anselme (fig. 10).

Marc Grignon
Étudiant au doctorat
Histoire de l'architecture
M.I.T.

Notes

¹ Olivier MAURAUULT, "Un professeur d'architecture à Québec en 1828", *Marges d'histoire*, Montréal, 1929, I: L'art au Canada, pp. 93-113.

² Luc NOPPEN, "Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec", *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. II, n° 1, 1975, pp. 19-33.

³ *Ibid.*, p.28.

⁴ *Ibid.*, p.29.

⁵ V. VOLOSHINOV, "Le discours dans la vie et le discours dans la poésie" dans T. TODOROV, *Mikhail Baktine et le principe dialogique*, Paris, Seuil (Poétique), 1981, p.191.

⁶ Jérôme DEMERS, *Précis d'architecture*, article 9 (Nous utilisons une copie de 1838, conservée aux Archives du Séminaire de Nicolet. Sur les avantages de cette copie, voir NOPPEN, *op. cit.*, p.23).

⁷ *Ibid.*, article 31.

⁸ *Ibid.*, article 23.

⁹ *Ibid.*, article 245.

¹⁰ *Ibid.*, article 183.

¹¹ *Ibid.*, article 278.

¹² Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris, 1771, I, p.392.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p.393.

¹⁵ *Ibid.*, p.392.

- 16 *Ibid.*, p.393.
- 17 C'est là un exemple de l'effet d'idéalisation que Jacques Derrida nomme *differance* [sic]. Voir Marc GRIGNON, "Pozzo, Blondel, and the Structure of the Supplement", *Assemblage*, vol. I, n° 2, 1987, p.9.
- 18 BLONDEL, "*Cours*", p.453.
- 19 DEMERS, "*Précis*", article 284.
- 20 *Ibid.*, article 7.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*, article 8.
- 23 Luc NOPPEN et Marc GRIGNON, *L'art de l'architecture*, Québec, 1983, pp. 76-82.
- 24 Gilles PAQUET et Jean-Pierre WALLOT, "Sur quelques discontinuités dans l'expérience socio-économique du Québec: une hypothèse", *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXXV, n° 4, 1982, p.502.
- 25 *Ibid.*, pp. 500-507.
- 26 DEMERS, "*Précis*", article 13.
- 27 *Ibid.*, article 14.
- 28 *Ibid.*, article 389. Ce procédé est visible dans le projet de Thomas Baillairgé pour l'église de Saint-Anselme (voir fig.9).
- 29 Archives nationales du Québec. Greffe du notaire Louis Panet, 11 février 1825, n° 1320.
- 30 DEMERS, "*Précis*", article 413.

JEROME DEMERS' *PRÉCIS D'ARCHITECTURE*: A TROUBLED THEORY

Jérôme Demers wrote his *Précis d'architecture* in Québec City in 1828. The text, derived in large measure from Jacques-François Blondel's *Cours d'architecture*, reveals the theoretical notions of a man who supervised the construction of churches in the Québec region for nearly thirty years. As well he effectively promoted the career of architect Thomas Baillairgé and drew the plans for a number of important Québec buildings.

Luc Noppen saw the *Précis* as a theoretical expression of the principles employed by Thomas Baillairgé. According to Noppen, the rules outlined by Demers were crucial in the establishment of Québec neoclassicism. My article takes a different approach, concentrating on an analysis of the text's theoretical propositions. This analysis will situate Demers' *Précis* in relation to Blondel's *Cours* and will attempt to explain their differences by arguing that the Québec milieu is an essential component of the text's significance.

Demers attempts to legitimize the canons set down in his treatise by employing the concepts of "suitability" (convenance) and "verisimilitude" (vraisemblance), both of which were borrowed from Blondel. The principle of "suitability" governs the choice of classical orders, which in turn depends on the social status of the occupant or the function of the building. Each order has its own distinct character which is only compatible with certain types of buildings. However, according to this principle, the architectural elements of the same building refer individually to a common meaning; as a result, in addition to being redundant, these elements are simply juxtaposed.

"Verisimilitude," on the other hand, defines in a much clearer way the notion of subordination among the architectural elements. Its role is to proscribe any arrangement which appears to defy the laws of gravity. Respect for verisimilitude is evident in any building in which all the elements are visually stable and at rest. This notion of verisimilitude is worth dwelling upon, given the modifications that Demers introduces. His source is undoubtedly Blondel's *Cours*. For Blondel, verisimilitude is any imitation of the "true." But the concept of the "true" refers only to the fact that well-constructed buildings effectively resist the force of gravity. Thus, among those buildings which are "true," there are a certain number that do not show verisimilitude, which Blondel ignores by proposing the idea of imitation. Verisimilitude is thus an ideal truth in which the tectonics coincide perfectly with the visual impression of a building.

Demers' main modification is to omit the notion of the "true." Demers seems to believe that any recourse to verisimilitude is fortuitous and a result of such conditions as a lack of money or materials. However, in proposing that verisimilitude would be respected if Québec architecture imitated French architecture, he is committing the same error as Blondel; namely, the idealization of his model. Demers is replacing Blondel's "truth" with an ideal version of French architec-

ture. This substitution is evident, for example, in Demers' discussion of false wooden vaults, which he feels should resemble the masonry vaults of European churches.

Another important contradiction in Demers' text relates to the origin of architecture. Demers is unable to reconcile the idea that architecture has its source in nature and in the earliest human constructions with the idea that architecture is an art embracing only those buildings that are constructed according to specific rules. The contradictions within the concept of verisimilitude and in the discussion of the origin of architecture are of the same type. Demers attempts to justify a group of rules, those of classicism, by giving them an origin in nature or in truth, whereas neither can be used for such a purpose.

These contradictions can be explained if the historical context of the *Précis* is taken into consideration. Far from being simply a stylistic preference, Demers' neoclassicism reflects important changes occurring in Québec architecture at the beginning of the nineteenth century. In architecture as in most trades, the relationship between master and apprentice becomes one of employer and employee. Thus, formulating new aesthetic principles serves to redefine the architect's role in the production of buildings. While the role that Demers attributes to the architect is different from that of the traditional artisan, it is also different from the role of today's architect. The characteristics of this role are embodied in the structure of the treatise, which excludes such questions as construction and room division, reducing architecture to decoration.

By excluding construction, Demers breaks with the traditional system of production by isolating "Architecture" from the concrete realization of the building. The architect no longer has any link with the building contractor. The architect is isolated in his designing activity and throughout this era, his drawings become increasingly precise and detailed.

The exclusion of room division is a different matter. It can be seen as an attempt by Demers and the clergy he represented to maintain a more traditional relationship between the architect and his client. This exclusion reflects and strengthens the client's control over the building program by allowing him to actually conceive the plans. This rather peculiar arrangement occurred for example when Demers, as vicar-general of the Québec diocese, drew up plans for the Séminaire de Nicolet and for the Sainte-Claire de Dorchester church, leaving only the ornaments for his architect Thomas Baillairgé.

This article demonstrates that Demers adapted the Blondel text in light of the particular situation of Québec in the 1820's. While Demers was intent on defending the same stylistic principles as Blondel, he redefined the rules according to his own context. In this way, he created a new role for the architect by separating him from the builder; at the same time, however, he preserved the client's control over the production of buildings. He thus conceded with one hand what he could recuperate with the other.

Translation: Jeffrey Moore

GEORGES THEODORE BERTHON (1806-92)

PORTRAITURE, PATRONAGE, AND CRITICISM IN NINETEENTH CENTURY TORONTO

George Theodore Berthon arrived in Toronto late in 1844 and his business card appeared in local newspapers in January of the following year:

MR.BERTHON
(FROM LONDON)
PORTRAIT PAINTER
AT MRS.GANTON'S
WELLINGTON LATE MARKET ST. TORONTO ¹

The artist is said to have introduced himself to the Anglican Bishop of Toronto, John Strachan, by means of a letter from his former employer, Sir Robert Peel, who was then British Prime Minister.² Whether or not such a letter was instrumental, client contacts were established quickly and the portraitist was able to move into a house at 10 William Street in April, just three months after his first advertisement appeared.³ In May his wife, Zélie, published a prospectus for a *Cours de Français* which clearly indicates the couple's acceptance in society circles: the references listed include Mrs. Robinson, the wife of the Chief Justice, Mrs. Draper, wife of the most powerful politician in the Canadian parliament, Mrs. W. Boulton, and her sister-in-law, Mrs. H.J. Boulton (the former Elizabeth Jones of Brockville), and Mrs. H. Sherwood, wife of another well known Brockville Tory.⁴ All leading lights of the community, some, notably the Strachans, the Robinsons, the Boultons, and the Sherwoods, were among those known to their contemporaries and history as the "Family Compact."⁵ This was a close-knit group of individuals who exercised great influence in all matters social and political in the early years of colonial

settlement. They became the mainstay of Berthon's patronage throughout his career in the city; and their innumerable business and social contacts brought the artist his chief institutional patrons, notably The Law Society of Upper Canada and the government of the province of Ontario. Berthon's early success is hardly surprising when it is considered that he was one of but a handful of trained artists in the city at the period. What is perhaps most interesting is that the recognition of his achievements was limited to the immediate circle of his society patrons. The popular press, by contrast, tended to criticize his work as overblown and too grandiose.

Trained by his father, René Théodore Berthon, George began cultivating his skills in the rarified atmosphere of French neoclassicism. His father, who was "painter-in-ordinary" to the court of Napoleon, had been a student of Jacques-Louis David and was among the petitioners who sought David's release following his arrest by the *Directoire* in 1794.⁶ For the Berthons, portraiture was a family business in which not only father and son were engaged, but also George's sister, Sidonie, who later became a noted miniaturist in her own right.⁷ When the family fell on hard times in the the mid-1820's, George Berthon left France and moved to London, England where he is believed to have found employment as a drawing and French tutor in the household of Sir Robert Peel. By 1835 he was sufficiently proficient to exhibit several portraits at the Royal Academy and his work continued to appear there until 1837.⁸ Then in 1838 he is recorded among the exhibitors at the British Institution which accepted only historical and *genre* pieces.⁹ This period in his life provided the younger Berthon with an opportunity to assimilate the stylistic elements of the English school and to experiment with themes other than portraiture. The results of his observations are clearly evident in the Victorian flavour of his early female portraits and in the softer handling of some of his later works. These issues will be discussed in greater detail later. Suffice it to say, Berthon's work was dominated by his neoclassical training in spite of his lengthy English sojourn, and this fact among others may have contributed to his rather limited audience in the newly-settled province of Canada West.

Three years before Berthon arrived in Toronto, the city had lost its status as capital of Upper Canada. It was feared this would precipitate economic collapse. However, the superior courts of the province remained in Toronto and the courts and Law Society functioned as the chief institutions of the city during this period. The economy, soon fuelled by the rail-

way boom, continued its growth unabated. Population increased dramatically as a result of constant immigration, and cultural interests began to gain a foothold. Before long, the city emerged as a trading centre powerful enough to challenge Montréal as the commercial gateway to British North America. This was of no small importance to Berthon whose professional survival depended upon a steady source of patronage. In the end the artist was able to sustain a career of almost fifty years duration in a place where half a century before there had been little more than wilderness.¹⁰

The first resident of the Toronto area to practice portraiture had been William von Moll Berczy (1744-1813). His departure for Montréal in 1804¹¹ meant that the citizens of York were forced to rely upon itinerant artists from the United States and Great Britain thereafter. Three decades later, following substantial growth in the population, the community undertook its first major art exhibition. In 1834, the year of Toronto's incorporation as a city, the Society of Artists and Amateurs was formed to "creat[e] a taste for the Fine Arts." As the name implies, the Society embraced both amateurs and professionals. It received the official patronage of the Governor-General and Bishop Strachan, and its first and only exhibition was held at Toronto's third Parliament buildings in August of the same year. The participants in the field of portraiture included Americans, Nelson Cook (1817-92), Samuel B. Waugh (1814-85), and Grove Sheldon Gilbert (1805-85), as well as the Scottish itinerant, John Linnen (ca.1800-fl.1860). Their vicissitudes at the hands of the city's art critics offer an early insight into the cultural climate of the day, and set the stage for Berthon's reception a decade later. The contradictory criticism in the Tory *Patriot* and in its Reform competitor, the *Canadian Correspondent* describes how, in essence, the critics were at war with themselves, divided between encouragement of the city's nascent talent and the legacy of standards set by European art.¹²

Despite Charles Fothergill's¹³ abortive attempt to establish a museum for Upper Canada in the mid-1830's, planning for the education of artists within the province only began in the 1840's, during a second great burst of cultural activity.¹⁴ In the meantime professional artistic talent was imported, and promising students were obliged to travel to Europe for training. Such was the situation when Berthon arrived in Toronto. His potential competitors came from a wide variety of educational backgrounds. There was long-time resident, Paul Kane (1810-71), the quintessential self-taught talent, who had just returned from a lengthy tour of the United

States and Europe. A capable artist, he completed one set of civic portraits in 1845 before he left the city to pursue his career painting the Indians of the West. After his return, Indian subjects continued to dominate his work, leaving the field of society portraiture to others.¹⁵ Also in Toronto prior to Berthon's arrival was Hoppner Francis Meyer (act. 1832-62), son of an English painter and engraver of German extraction. His watercolour portraits and miniatures were well-received at first, but later were overtaken in popularity by the soon-to-be perfected daguerreotype.¹⁶ Among the lesser lights of the Toronto art scene in the 1840's was Peter March (act. 1844-1852) whose portraits received a mixed reception in the local press.¹⁷ He was prominent for a time as secretary of the Toronto Society of Arts, formed in 1847 to replace the long-disbanded Society of Artists and Amateurs, and initially proved to be a thorn in Berthon's side. But by 1852 March disappeared from the historical record as abruptly as he appeared nearly ten years before.¹⁸

As in Berczy's day, the province to the east provided a much more lucrative market for portraiture than Toronto. Berthon's chief competitors were artists like Théophile Hamel (1817-70), and to some extent Cornelius Krieghoff (1815-72), both of whom were established in Canada East. Like his teacher Antoine Plamondon (1804-95), Hamel embarked on a tour of Europe in the 1840's. This exposed him to the newer developments of Romanticism, much as Berthon's English sojourn had acquainted him with the colourist qualities of the British school. However, like Berthon, Hamel made little use of new techniques in his formal portraits. He continued to adhere to the highly-finished linearism of neoclassical vocabulary, particularly in the official portraits he executed for the government of the united province in the 1850's and 1860's.¹⁹ Hamel pre-empted Berthon for this appointment, with skills comparable to those of his Toronto rival. Berthon's position in Toronto was maintained through the patronage of his loyal society clients, and the institutional support of The Law Society of Upper Canada, which regularly commissioned portraits of the Chief Justices of Canada West, as well as its own Treasurers.

In his first critical year in Canada, Berthon is known to have completed a number of private commissions. Sitters included John Strachan, the Anglican Bishop of Toronto; Donald Bethune, lawyer and owner of the Royal Mail Line steamboat business operating on Lake Ontario; Mrs. James Lukin Robinson, daughter-in-law of the Chief Justice of Canada West; and Reverend Thomas Phillips, retired vice-principal of Upper

Canada College.²⁰ These portraits are of relatively small scale, but one in particular seems to have established Berthon's reputation: the *Portrait of the Honourable and Right Reverend John Strachan, D.D., Lord Bishop of Toronto* (1845). When the religious journal, the *Church* (Coburg), announced on 12 September 1845 that Berthon had completed the Strachan portrait, the advertisement declared it to be "a most correct and admirable likeness." An engraving would be issued in a "size and style similar to the portrait of His Excellency the Governor-General recently published."²¹ The practice was common and when the order was transmitted on the Berthon portrait, reproductions of Peter March's *Portrait of Reverend John McCaul* (1843) were requested at the same time.²² Eventually, prints of the latter two portraits were offered for sale beginning 17 March 1847.²³ This had the effect of placing both artists very much in the public eye.

The patronage of John Strachan also opened tremendous opportunities for Berthon. Strachan had been in the colony since 1799, and established Upper Canada's first grammar school at Cornwall in 1803. His pupils included John Beverley Robinson, James Buchanan Macaulay, Archibald McLean, and Henry John Boulton, all of whom were later appointed Chief Justices. Eventually, each of them sat for a Berthon portrait. From 1812 Strachan resided in York (later Toronto) where he was chaplain to the troops and master of the Home District Grammar School. Although the links may not have been direct, the army officers and teachers who later became Berthon's patrons would have accepted Strachan's approbation of his skills. The Anglican Bishop also played an important role in the early politics of the colony, serving on the Executive Council from 1818, and afterwards on the Legislative Council.²⁴ The benevolence of such a patron would have been invaluable, but at the same time had its risks. The mood of the city was changing in favour of Reform principles. Affiliations with the "old guard" sometimes created unexpected liabilities.

In June of 1845 Berthon relocated his studio for the second time, to 36 1/2 Yonge Street. Other tenants at the same address included the *Toronto Herald* newspaper and lawyer, Alexander Grant.²⁵ Both proved to be instrumental in obtaining clients for the artist. The latter secured Berthon's first Law Society commission for a portrait of Chief Justice John Beverley Robinson. This was the first of a series of Chief Justices' portraits paid for by the Law Society, to honour the leading members of the Bench. For his part the *Herald's* editor, George Anthony Barber (1802-74), some years later approached Hamnet Kirkes Pinhey to solicit a commission on Ber-



fig. 1 George Theodore Berthon, **Sir John Beverley Robinson, Bart.**, 1846, Oil on canvas, coll. of the Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto. (Photo: Author, with the generous permission of The Law Society of Upper Canada.)

thon's behalf. Formerly a teacher at Strachan's Home District Grammar School and later at Upper Canada College, Barber was a sympathetic supporter of the arts, who participated as a judge in the fine art section at the annual Provincial Exhibition. But the politics of his "Conservative Journal" left no room for ambivalence. Its front page banner declared, "Fear God, Honour the King and Meddle not with them that are given to change." As Berthon sought a client base among those who could afford the luxury of his large-scale portraits, he inevitably identified himself with prominent individuals whose views were strongly held and widely known in the community. In a sense therefore his future was guided by these associations.

On 22 November 1845 Alexander Grant wrote to the Honourable Chief Justice John Beverley Robinson in the following terms:

Sir:

It being the desire of the Gentlemen of the profession that you would sit [for] Mons. Berthon for the purpose of having your portrait painted by that gentleman to be placed in Osgoode Hall, a subscription has been entered into for the purpose of defraying the expense of the undertaking and I am directed to request you will have the kindness to accede to the proposition thus made and name the hour it would be convenient for you to see the artist on the subject.²⁶

The completion of the work was recorded in the Law Society Minutes for 20 June 1846, when Grant advised the Treasurer that the portrait was ready for installation at Osgoode Hall.²⁷ The work is described simply as a "full-length portrait of His Lordship in his robes." But the portrait of *Sir John Beverley Robinson, Bart.* (1846) is more than that. Monumental in scale, it is the first major undertaking of the artist's career. (fig. 1) The portrait projects a thoroughly regal air, which expresses the sitter's desire to preserve the best traditions of the British monarchy as a beacon amid the uncertain social fabric of the new order.²⁸ A *pièce de résistance* which could not help but further the artist's growing reputation, it won the patronage of the Robinson family and others of their circle.

At about this time Berthon began a private commission to commemorate the marriages of three of the Robinson daughters. Augusta Robinson had married John Strachan's son, Captain James McGill Strachan, on 21 October 1844, and two years later on 16 April 1846 her sisters, Emily and Louisa, married Captain John Henry Lefroy, R.A. and George William



fig.2 George Theodore Berthon, **The Three Robinson Sisters**, 1846, Oil on canvas, 112.1 x 83.8 cm, coll. of the Art Gallery of Ontario, Toronto, lent by Mr. and Mrs. J.B. Robinson, 1944. (Photo: Art Gallery of Ontario.)

Allen in a double ceremony. Berthon was asked by the husbands to paint a canvas in secret as a surprise for the parents-in-law.²⁹ The in-laws' delight was obvious in Robinson's letter of thanks to the artist:

I cannot delay in thanking you for the very great pleasure which Mrs. Robinson and I have received from your charming picture, and we are extremely obliged to you for the zeal and interest with which you must have entered into the views of the conspirators, in order to fulfil so happily what was so kindly planned. Our dear little girls are, as we think, faithfully and characteristically portrayed.³⁰

The letter was followed by another to the Honourable William Morris, then Receiver-General and president of the Legislative Council:

Mr. Berthon, by whom this is sent is a French Gentleman, the son of a portrait painter in Paris of some ability, and himself an artist very superior, as I think, to any whom we have before seen here—he has been a year or more in Toronto, having been advised in England to try his future in Canada. If it is true, as he has heard, that the Assembly or Legislative Council desired to have one or two portraits which have been executed in England copied, I do not suppose that a person could be found in Canada so likely to give satisfaction.

Mr. Berthon moreover is a very respectable and amiable person and one whom if you knew him, you would have pleasure in encouraging. If you can forward his views, you will oblige me by doing so.³¹

The *Three Robinson Sisters* (1846) is a three-quarter length work (fig.2) with poses derived from the fashion plates of *Godey's Lady's Book*. (fig.3) American artist, Thomas Sully, utilized an almost identical arrangement in his *Portrait of the Coleman Sisters* (1844). (fig.4) The configuration was calculated to best display the grace of the sitters and the elegance of their fine satin pastels. Instead of the formal symbolism of the Chief Justice's portrait, the artist employed what has often been described as a "saccharine" Victorian sweetness.³² Yet, this too is a conscious choice that expresses the subject matter—recalling the sentimental porcelainic images of Franz Xavier Winterhalter—the portrayal speaks to Victorian notions of ideal womanhood.

In addition to his successes with the Robinsons, Berthon received further encouragement from the Boultons. William Henry Boulton (1812-74)



fig.3 Godey's Magazine, February 1840, illustration.



fig.4 Thomas Sully, **Portrait of the Coleman Sisters**, 1844, Oil on canvas, National Gallery of Art, Washington, D.C., gift of William C. Freeman, 1947. (Photo: National Gallery of Art, Washington, D.C.)



fig.5 George Theodore Berthon, *Portrait of William Henry Boulton*, 1846, Oil on canvas, 208.3 x 144.8 cm, coll. of the Art Gallery of Ontario, Toronto, The Goldwin Smith Collection, 191 . (Photo: Art Gallery of Ontario.)

was mayor of the city 1845-47 and commissioned a full-length formal portrait of himself in his official robes. Boulton's mother was sister of Chief Justice John Beverley Robinson and his aunt by marriage³³ had subscribed her name to Zélie Berthon's *Cours de Français* in 1845. So Berthon was by no means a stranger to his circle. *William Henry Boulton, Mayor of Toronto* (1846) follows the same format as the Chief Justice portrait. (fig.5) Similarly grandiose in scale, it conveys the same sense of aristocratic authority and noble bearing as the Robinson work. The result must have impressed the patron because in January of 1847 Berthon executed a



fig.6 George Theodore Berthon, *Portrait of Mrs. William Henry Boulton*, 1846, Oil on canvas, 59.1 x 44.5 cm (oval), coll. of the Art Gallery of Ontario, Toronto, The Goldwin Smith Collection, 1911. (Photo: Art Gallery of Ontario.)

second portrait for the Boultons, this time, *Mrs. William Henry Boulton as a Bride* (1847). (fig.6) The scale is much more intimate, the pose similar to the portrait of *Mrs. James Lukin Robinson* (1845) mentioned above. And like the *Three Robinson Sisters* (1846), the detailing of the surface texture in the gown and the delicate features of the subject were the artist's predominant concern.

Berthon's career was successfully launched. His formal portraits of male sitters pleased because of their noble and authoritative demeanour, while his female subjects exhibited an appropriate air of gentility. By

year's end he had completed two more family portraits, one of *Mrs. Henry John Boulton and her Daughter Harriet Eliza* (ca. 1847),³⁴ and a second of *Lady Robinson with her Daughter Mary* (1847).³⁵ His art was about to face the test of a broader public.

There had been no organized public art exhibitions since the Society of Artists and Amateurs show in 1834, and Berthon did not participate in 1846 when the Upper Canada Agricultural Society decided to include a section for the fine arts in its annual Provincial Exhibition.³⁶ However, at the beginning of 1847, the Toronto Society of Arts was founded to replace the disbanded Society of Artists and Amateurs. Its mandate was more sophisticated and comprehensive than its 1834 predecessor, with aims that included "giv[ing] greater means and facilities for the study of the Fine Arts, being convinced how highly their cultivation will contribute to the reputation character and dignity of the Province, more particularly as they are associated with the progress of science, literature and philosophy." This spoke to the Victorian preoccupation with moral edification through culture, and the determination to link science and art, later the basis for the Universal Exhibitions in London and Paris: Plans also contemplated a school of design built around a cast collection of ancient sculpture. Amateurs were specifically excluded from posts on the Society's executive. Another more ominous development was prefigured in the announcement that the organization sought "encouragement of native artists within the western portion of the province."³⁷ It was a further twelve months before the true implications of this statement became apparent.

The Toronto Society of Arts held its first exhibition in 1847 at Old City Hall under the patronage of the Governor-General. Berthon entered four portraits, including *William Henry Boulton, Mayor of Toronto* (1846), and the engraving by Warner after his Strachan portrait of 1845. Alongside were Paul Kane's *Portrait of George Gurnett* (1845), and Peter March's *Portrait of the Rev. J. McCaul, LL.D., Vice-President of the University of King's College, Toronto* (1843) with its companion engraving by Warner. Also represented in the field of portraiture were E. McGregor (act. 1847-72), his partner, T.H. Stevenson (act. 1841-58), Alvah Bradish, whose Baron Metcalfe portrait was also engraved by Warner of Philadelphia, and the itinerants of 1834 discussed above. Hoppner Meyer also displayed his miniatures, as did William Lockwood (ca. 1803-1866).³⁸

The *British Colonist* offered the most lengthy reviews but the *Examiner* and the *Herald* also contributed columns on the subject. The *Examiner*,

owned by moderate Reformer, Francis Hincks, limited its comments to praise of the "vast amount of artistical labour, and a degree of genius and taste amongst us of which we had no idea, and which without such an Exhibition must have remained long in obscurity."³⁹ The *Herald*, under Barber's editorship, specifically noted the "best productions of our artists" in the second room of the exhibition,⁴⁰ and Hugh Scobie's *British Colonist* enumerated some of the exhibits, offering comments on each.

Berthon's *William Henry Boulton, Mayor of Toronto* (1846) was reviewed. A private commission, its scale is vast and its conception in keeping with the traditions of European public portraiture. The *British Colonist* offered no comment on the work whatsoever although it commented on Paul Kane's portraits. However the *Herald* said, "The full-length portrait of our active and intelligent Mayor, by Mr. Berthon is splendidly painted, and renders him worthy of praise and encouragement."⁴¹ Following its commentary on Berthon, the *Herald* went on to discuss March's *Portrait of Reverend John McCaul* (1843). The review was mixed—the work "reflects great credit on his talents, his portraits are generally good likenesses." But, it continued, "there is a want of care in preparing his grounds." In another case it also criticized "a want of study in the proportions of the figure, and a knowledge of foreshortening." March's *Portrait of Reverend John McCaul, LL.D.* (1843) (fig.7) is still in the collection of Upper Canada College. It appears to have formed the model for Berthon's Strachan portrait, the figure in half-length, turned to the viewer's left with voluminous clerical robes creating a pyramidal composition. The work is a very creditable one for an artist we presume to be self-taught, yet understandably lacks the trained sophistication of Berthon's version.

Soon after the Toronto Society of Arts exhibition, Berthon's wife, Zélie, died at the age of 29.⁴² Little is known of the intervening months, but in April of 1848, the artist's name was put forward for a new piece of work. The government of the united province had at last decided to commission an official portrait of former Speaker, Sir Allan MacNab.⁴³ As early as 1846, Berthon had been recommended for the post of government portraitist by the Chief Justice. But in the meantime control had passed from moderate conservatives under William Henry Draper, to the Reform party led by Robert Baldwin. When the announcement concerning the MacNab commission was made, Berthon's friend at the *Herald*, G.A. Barber, touted him as a "most accomplished artist" and the only one "justly entitled to [the] distinction" of executing an official portrait of the former



fig.7 Peter March, **Portrait of Rev. John McCaul, LL.D.**, 1843, Oil, coll. of Upper Canada College, Toronto. (Photo: Art Gallery of Ontario.)

Speaker.⁴⁴ But Hugh Scobie, the publisher of the *British Colonist*, who was a moderate conservative of independent stripe, took exception to Barber's recommendation. The paper wrote:

We cannot conceive why the name of Mr. G.T. Berthon should be paraded forth as "the most accomplished artist."... Mr. Berthon may have had "favourable opportunities" in London and Paris, we do not wish to disparage his skill, as a "portrait painter of eminence" in Toronto; but we cannot forget that last year, at our "Artists Exhibition" he was found wanting—his name did not appear in the catalogue as an artist or an exhibitor. ...Besides, Sir Allan is a Western Canadian by birth, and it is no more than reasonable that Mr. March, a Western Canadian also, should be selected.⁴⁵

This was an extraordinary accusation to make. Admittedly the *Colonist* had not included any comment on Berthon's portrait of *William Henry Boulton, Mayor of Toronto* (1846) in its review of the 1847 exhibition, but it is difficult to believe that this sizeable canvas went entirely unnoticed. Perhaps it was simply the keen competition for official commissions which inspired the reaction. They were extremely rare before mid-century. Only the Québec artist, Joseph Légaré, had succeeded in selling a copy of *His Majesty George IV* after Lawrence to the Legislative Assembly in Lower Canada in 1829.⁴⁶

Despite the *Colonist*'s attack on him, however, Berthon was later vindicated. In June of 1848 a group portrait by Berthon depicting five judges of the Court of Appeal was exhibited publicly. The sitters were Chief Justice Robinson, Justices Macaulay, Jones, and McLean, and Executive Councillor Henry John Boulton, who presided in the case of *Simpson v. Smyth*. All were former pupils of Lord Bishop Strachan for whom the work was commissioned.⁴⁷ Nemesis seems to have been served when Hugh Scobie's lithographing firm, Scobie and Balfour, ended up publishing prints of at least two of the faces from the group, notably Chief Justice Robinson, and Mr. Justice Macaulay.⁴⁸ However, no apologies were issued, and the *Colonist* did not adjust its nationalistic stance.

The Toronto Society of Arts opened its second exhibition at the end of July 1848. Peter March was Secretary of the organization that year, so it is hardly surprising Berthon did not participate. Moreover, the *Colonist* reviews reiterated the nationalist fervour, which animated its original diatribe against the society artist. It remarked on, "the handsome manner in which native artists have again submitted their works," and went on to review March's portrait of McCaul, submitted for the second year running, in the following terms: "As a picture, it is decidedly the best Canadian painted portrait in the exhibition, *if not in Toronto*."⁴⁹ The *Examiner*, the voice of moderate Reform, agreed. "The...portrait of Dr. McCaul, is graced by all the compliments that the pencil can transmit from the palette to the canvas."⁵⁰ The *Canadian Correspondent* may well have complained of the *Patriot*'s "sychophantic" reviews in 1834. March was, as we have seen, a very competent self-trained artist, but he was far from being the best in the city. By categorizing him as a "Canadian" artist, the reviewers avoided any necessity to judge the artist's work according to consistently determined objective standards, much as their predecessors had done in 1834.⁵¹

Nationalism was not limited to the exhibition arena however. It was increasingly a fact of life in a province striving for an independent destiny. When the Law Society decided to commission a portrait of its late Treasurer, William Warren Baldwin, application was made to the family "with a view to obtaining a portrait of our late Treasurer" to be paid for out of Society funds.⁵² Robert Baldwin, William's son, now leader of the united Parliament, replied to these overtures by suggesting:

If it met with your views and was agreeable to our professional Brethren I should like to have it copied by a Canadian artist. We have one here [Hamel] of much merit. He talks of visiting Toronto but I should prefer having the original brought down if necessary than not have it done by him.

This is however of course only the expression of a wish I have rather than the right nor the inclination to dictate in the matter.⁵³

This was one of the few commissions carried out for the Law Society by an artist other than Berthon between the years 1846 and 1892. But in this instance the Society was content to respect the family's views.

Baldwin's selection of a Canadian artist had its sequel in Hamel's appointment as official portraitist to the government of the united province in 1853. The artist's future father-in-law, Georges-Barthélemy Faribault was assistant clerk of the Assembly, and when Parliament moved to Toronto in 1850, Hamel apparently held out some hope of gaining the position because he moved to the city for the year the government was in residence. No commissions were forthcoming however, and he returned to Canada East. Eventually, in June of 1853 the long-expected appointment was made by the Hincks-Morin administration, and Hamel subsequently executed thirty-five portraits of Parliamentary Speakers before his tenure was terminated in the mid-1860's.⁵⁴ It is impossible to know the real reasons for his success, yet the growing nationalist concern in the united province is clear. Berthon's connections were still solidly based among Toronto's patriciate and did not avail in this particular arena.

Following the wrangle over the proposed MacNab portrait of 1848, Berthon did manage to obtain what promised to be a substantial commission with the help of *Herald* editor, G.A. Barber. An advertisement in the *Montreal Gazette* on 25 October 1849 announced that a sum of £100 had been granted to Hamnet Kirkes Pinhey by the District of Dalhousie in appreciation of his services as Warden. Pinhey in turn expressed his inten-

tion to use the money to purchase a portrait of the Queen for the council hall. Three artists including Berthon solicited the commission. Barber's letter of reference spoke in laudatory terms of Berthon's talent and noted that, even though it was many years since the writer had seen Pinhey, "all good Tories have good memories." Negotiations continued. The price Pinhey was prepared to pay dropped to £50, and then to £40. Eventually Berthon proceeded with the portrait, but the artist stipulated the price must remain secret. He later threatened to withhold delivery if the compensation was not increased. This resulted in an ugly altercation, but the painting, a copy after the Queen Victoria portrait by Sir John Partridge⁵⁵ which had been rescued from the fire in the legislative buildings at Montréal, was eventually delivered without further incident. The copy of the portrait was subsequently destroyed in a fire on 9 January 1870.⁵⁶

Apart from these monumental portraits of the Queen, Berthon seems to have received few commissions of equal stature until the Law Society resumed its commissions in the late 1850's.⁵⁷ The artist remarried in 1850, and tried to rebuild his practice.⁵⁸ At first he obtained small commissions from the Roman Catholic community.⁵⁹ Then in 1856, ten years after the *Sir John Beverley Robinson, Bart.* (1846), Berthon's star began to rise once more. The rapid expansion of the courts prompted a Law Society decision to resume commissioning its Chief Justice portraits. Berthon was asked to execute one of Mr. Justice Macaulay in honour of his retirement from the Bench. This marked a turning point. Over the next thirty-five years the artist completed no less than fifteen full-length portraits of Chief Justices, four half-lengths of Law Society Treasurers, and three smaller portraits of the early Chief Justices.⁶⁰ At \$200 each for the large works, this offered him a measure of financial stability hitherto unknown in artistic circles in Canada West.

It may seem unusual that the legal profession commissioned portraits of the Bench, but the two had been linked from early in the province's history. About 1830 the Law Society was asked to provide facilities for the superior courts. British tradition held that the inns of Court should be private collegiate establishments for the Bar alone, but good sense and economy prevailed. Osgoode Hall was built to serve the dual function of head office of the Law Society, and seat of the superior courts within the province.⁶¹ When it came to the judicial portraits the Society carried over its public-spirited role in offering premises to the courts by assuming responsibility as quasi-official patron—a role which in other circumstances



fig.8 George Theodore Berthon, **Honourable James Buchanan Macaulay**, 1857, Oil on canvas, coll. of The Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto. (Photo: Author, with the generous permission of The Law Society of Upper Canada.)

would normally have fallen to government of the day. In an era when the government's own commitment to the arts was only just beginning to be felt, this was indeed a significant cultural contribution for an ostensibly private, professional organization to undertake.

The portrait of the *Honourable James Buchanan Macaulay* (1857) (fig.8) marks a significant departure from the conscious symbolism of Berthon's first judicial portrait, Chief Justice Robinson. Here Chief Justice Macaulay is presented on the stair of his courtroom dias, wearing the



fig. 9 George Theodore Berthon, *Sir Thomas Galt*, 1888, Oil on canvas, coll. of The Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto. (Photo: Courtesy of The Law Society of Upper Canada, copy negative by Herb Nott & Co. Ltd., Toronto.)

black silk of a Queen's Counsel—a simple monochrome composition accented by crimson drapery, and carpeting in green. There are no rhetorical trappings, only an air of solemnity which sets a new direction in the iconography of Berthon's judicial portraiture. This formula, featuring the plain robe, the courtroom setting, and an air of straight forward reality is the trademark of almost all the remaining judicial portraits Berthon executed for the Society during his career. The only exceptions are two portraits the artist undertook in 1888, one depicting Sir Thomas Galt (*fig. 9*),

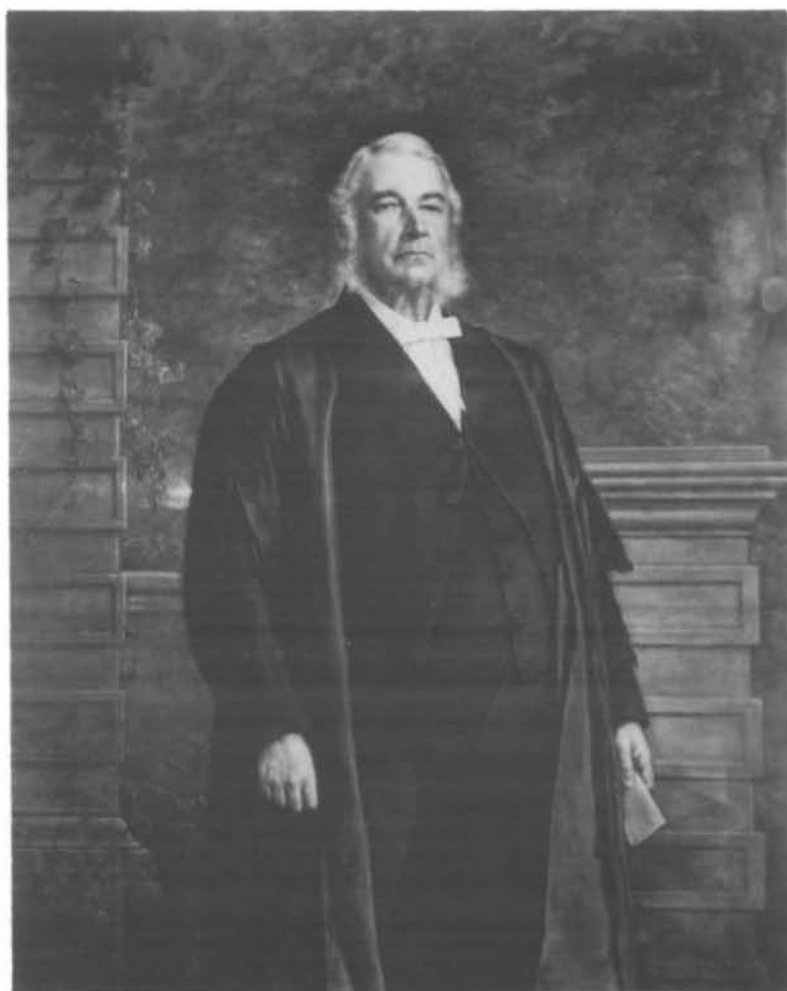


fig.10 George Theodore Berthon, **Chief Justice John Douglas Armour**, 1888, Oil on canvas, coll. of The Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto. (Photo: Courtesy of The Law Society of Upper Canada, copy negative by Herb Nott & Co. Ltd., Toronto.)

the other, Chief Justice John Douglas Armour (fig. 10). These are among the most accomplished works of Berthon's *oeuvre*, and disclose a commendable degree of freshness for an artist of eighty-two. They go one step further in abandoning formal poses and settings, and the highly-finished linearity of the earlier works in favour of a loose painterly approach, typical of a "late style." They also serve to reiterate the growing commitment of patron and artist alike to informality in monumental public portraiture towards the century's end.

The judicial series draws heavily upon the tradition of European public portraiture. Such works were rare in a colonial setting. Even Hamel's official portraits were half-length with the figure against a plain background, like many American examples of the same period.⁶² The concessions Berthon made to the simpler tastes of the North American market were clear in the less florid iconography, and the growing simplicity and informality of his schemes. His Law Society Treasurers and his historical portraits of the province's first Chief Justices utilized the smaller format, as did the twenty portraits of former Governors-General and Lieutenant-Governors he executed for the government of Ontario between 1881 and 1887.⁶³ His judicial portraits had few peers—only royalty had merited this scale before. Because the Law Society continued to employ Berthon throughout his career we must assume that the canvases he produced satisfied the expectations of the patron. Early public criticisms of his work were not particularly encouraging as we have seen. Yet much of the negative comment seems to have been motivated by misguided nationalist fervour. The question arises as to whether or not his work was better received once this phase had passed.

The Toronto Society of Arts faded after its second exhibition, so there is a hiatus in criticism until the Ontario Society of Artists was formed in 1872. In the meantime the Toronto Normal School had acquired a collection of sculpture casts as well as copies of Old Master paintings to enhance the sensitivities of its students.⁶⁴ But attention turned from the ever-popular portrait to landscape art, which could more adeptly express a truly Canadian sentiment. The objects of the OSA were directed to the latter policy when they spoke of fostering original art in the province, holding annual exhibitions, and forming an art library, museum, and school of art. Official patrons included then Governor-General, the Earl of Dufferin, and the Honourable John Beverley Robinson, second son of the late Chief Justice, later the Lieutenant-Governor of the province who commissioned Berthon's Lieutenant-Governor series. The president was another former Berthon benefactor, George W. Allen. Berthon joined in September of 1874 and exhibited works in 1875 and 1877.⁶⁵ The published criticisms of these two exhibitions show how Berthon's art fared against that of his contemporaries.

The 1875 exhibition was held at Riddell's building, 33 King Street West beginning 6 May 1875. Berthon entered one piece entitled *An Early Visitor* (1875).⁶⁶ It depicted the artist's youngest daughter with her dog. The re-

viewer for the *Globe* observed it in passing: "*An Early Visitor* by J. [sic] T. Berthon and *The Ducks, Landscapes and Flowers* by J. Chapman are very much up to the mark."⁶⁷ The *Toronto Daily Mail* was more attentive:

An accession to the strength of the Society, is Mr. Berthon, whose one piece is deserving the post of honour in which it is placed. The subject of the *Early Visit*, as it is called, are a little child and dog most carefully and truly drawn, and with great force of expression; we have seldom seen a dog so well and intelligently painted. The composition of the group is good, although exception might be taken to the somewhat stiff and unreal character of the dress.⁶⁸

The writer went on to disapprove the remaining figure subjects, describing one by J.C. Forbes as not "up to the standard of his former works by any means." The *Globe* said of the same work, "This portrait shows gratifying progress," describing it as "a far more finished production" than those Forbes had exhibited in previous years. The only sign of critical progress since the days of the Toronto Society of Arts was the *Mail*'s decision to take aim at imported European styles, which it said did not do justice to the differences in Canadian landscape and lighting. Nationalism had settled on a legitimate issue at last.⁶⁹

Berthon's *Early Visitor* found its way to the Centennial Exhibition in Philadelphia in 1876. It was listed among the Canadian exhibits owned by the Ontario government and was described in the Report of the Commissioner of Agriculture as "a clever work by a veteran artist." One of about ten portraits, it is reputed to have won a gold medal although this is not mentioned in the final awards list.⁷⁰ Whatever its success at Philadelphia, the work achieved a significant measure of recognition. The stiffness of the dress which disturbed the *Mail*'s critic probably represented a rejection of the artist's highly-finished technique, but this was minor criticism. At his first public showing in nearly twenty years Berthon had fared reasonably well.

Criticism at the 1877 Ontario Society of Artists exhibition was not so benevolent however. The show was held at 14 King Street West in May of that year and Berthon entered his portrait of the *Chief Justice of Ontario* (1877) (fig.11). The portrait of Robert A. Harrison was another of Berthon's Law Society commissions. Critical reaction to the monumental canvas was surprisingly uniform. The *Globe* was the most generous:

The most prominent feature in the whole exhibition is cer-



fig. 11 George Theodore Berthon, **Chief Justice Robert A. Harrison**, 1877, Oil on canvas, coll. of The Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto. (Photo: Author, with the generous permission of The Law Society of Upper Canada.)

tainly Mr. Berthon's portrait of Chief Justice Harrison, intended to be placed in Osgoode Hall. The likeness is good but the picture is rather large to appear to advantage in a limited collection of pictures, all of which, are so much smaller than itself. A much more suitable and interesting piece is the little sketch entitled *The Half Hour Before School*.⁷¹

Canadian artists were not at ease with the monumental figure composition, and amid all the moderately-sized landscapes Berthon's vast undertaking must have stood out like the proverbial sore thumb. The *Telegram*



fig.12 Hunter & Co. (formerly Ewing & Co.), Robert A. Harrison, 1875-1867, cabinet portrait, coll. of the Archives of Ontario, Toronto, Picture Collection, S179. (Photo: Archives of Ontario.)

was acerbic. "Mr. G.T. Berthon bears off the palm in *bigness* at least." The column went on in the same tone:

This is a heroic effort, so to speak, and to our liking is overdone. There is too much of a certain something the original does not furnish—a Diogenes-like face which does not do justice to the "Chief Justice." It is well, and the perfection of art, to represent the best and the happiest mood in a portrait, but extravagance in working this out amounts to a certain deformity. And truth compels the criticism that Mr. Berthon

has idealized too much in this instance, and in the wrong direction too. The face is dark and muscular, and the fierceness of the expression might possibly have been brought out had the "Chief Justice" been doing his best to bite a ten-penny nail in two while his portrait was being painted. The subject is worthy of a better treatment and we fear this will be regarded by some as a kind of libel on his good looks. But it may be that our taste is not the popular one, and we will only add that the details of the painting are well executed.⁷²

We could accept the foregoing as a legitimate critique of the neoclassical *grand manière* were it not for the fact that the *Telegram* complained so much about the likeness. What the reviewer apparently did not know was that Berthon had used a photograph of the sitter (fig.12) to assist him in the execution of the portrait. A comparison of the photograph with the still-extant painting indicates the two were virtually identical. The *Daily Mail* was no less rude in its assessment:

A portrait painter has great privileges and great responsibilities. Where nature has done little, his art, like that which the tailor claims, can come to the rescue; and, on the other hand, he can easily mar nature's handiwork. A photograph has been defined to be "justice without mercy." If art were mere mechanical copying, the camera would undoubtedly be the best, and would soon become the only artist. But a painter can catch expressions which the sun cannot fix, he can tone down peculiarities, he can bring forward characteristics which collodion misses or exaggerates and, while doing all this, he may of the two be the more faithful copyist of the original that is before him. But then there is, on the contrary, always the risk that the artist, apprehending but misapplying his privileges, will lay hold of the wrong details and emphasize the wrong points; that, for instance, he will convert refined delicacy into febleness, physical development into an almost abnormal monstrosity, or intellectual power into some grotesque exaggeration of the "bar of Michael Angelo," the result being something more or something less than the truth with an admixture of the ludicrous or the offensive, as the case may be. We leave the application of these remarks to be made by the visitors to the Exhibition.⁷³

This review leaves us to wonder what the critic knew. Had the photograph misled the artist, or was it some deliberate exaggeration which rendered the depiction so objectionable? Looking at the canvas today it is difficult to see in it anything that could be characterized as "grotesque," "ludicrous," or even "offensive." It is as finely crafted as any of the artist's earlier judicial works. The problem was simply that the critics were not prepared to accept the conventions of monumental figural art. Within the decade, however, young Canadian artists were looking to France for training in the presentation of the human figure, attempting to acquire the skills Berthon had been practicing in Canada for forty years.⁷⁴

Angela Carr
Ph.D. Graduate Student
History of Art Department
University of Toronto

Notes

From Angela CARR, "The Career of George Theodore Berthon (1806-92): Insights into Official Patronage in Toronto from 1845 to 1891" (Phil. M. Research paper, University of Toronto, 1986).

¹ *Herald*, 6 January 1845, Toronto edition; I am indebted to Dennis Reid for this reference.

² William COLGATE, "George Theodore Berthon: A Painter of Eminent Victorians," *Ontario Historical Society Papers and Records* 24 (1942): 87; Norman GASH, *Mr. Secretary Peel* (London: Longmans, 1961), 268-69, note 1. This refers to Br. Mus. Add. 40343, folios 303, 313, 321 including letters dated November 1827 which show Peel required a French tutor for his children at that time. See also George PEEL, ed., *The Private Letters of Sir Robert Peel* (London: John Murray, 1920), 100, letter of 20 December 1827, which enclosed a drawing from Peel's elder daughter. An extensive search of known sources has not uncovered the letter of reference, nor has Norman Gash found any record of Berthon in his very extensive work on Peel. However, the circumstantial evidence does not preclude such a possibility.

³ *Herald*, 12 May 1845, advertisement bears insertion date of 3 April 1845.

⁴ *Herald*, 12 May 1845; George W. BROWN, ed., *Dictionary of Canadian Biography* (Toronto: University of Toronto Press, 1972), 10: 253 ff.; John LOWNSBOROUGH, *The Privileged Few* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1980), 19; and Elva M. RICHARDS, "The Joneses of Brockville and the Family Compact," *Ontario History* (1968): 169-184.

⁵ R.E. SAUNDERS, "What was the Family Compact?" *Ontario History Papers and Records* 49 (1957): 165-171; S.F. WISE, "Upper Canada and the Conservative Tradition," in *Profiles of a Province* (Toronto: Ontario Historical Society, 1967), 20-33; and Graeme PATTERSON, "An Enduring Canadian Myth: Responsible Government and the Family Compact," *Journal of Canadian Studies* (1977): 3-16.

⁶ COLGATE, "Berthon," 87; and Daniel and Guy WILDENSTEIN, *Documents Complémentaires au Catalogue de l'Oeuvre de Louis David* (Paris: Fondation Wildenstein, no date), nos 1152, 2125.

- ⁷ Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle* (Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1865), 2: 618.
- ⁸ Algernon GRAVES, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from its Foundation in 1769-1904* (1905; reprint, Bath: S.R. Publishers Ltd. and Kingsmead Reprints, 1970), 186.
- ⁹ Algernon GRAVES, *The British Institution 1806-67: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from the Foundation of the Institution* (1875; reprint, Bath: Kingsmead Reprints, 1969), 43.
- ¹⁰ James M.S. CARELESS, *The Union of the Canadas: The Growth of Canadian Institutions 1841-57* (Toronto: McClelland and Stewart, 1967); and Barry D. DYSTER, "Toronto, 1840-1860: Making It in a British Protestant Town" (Ph.D. Dissertation, University of Toronto, 1970), 5-17.
- ¹¹ Lita-Rose BETCHERMAN, "Genesis of an Early Canadian Painter: William von Moll Berczy," *Ontario History*, vol. 57, no. 2 (June 1965): 57-68, especially 60-61 referring to letters among the Berczy papers in the National Archives of Canada from Montreal merchant, James McGill, inviting Berczy to settle in Lower Canada where his talent could earn him a living; and John ANDRÉ, *William Berczy: Cofounder of Toronto* (Toronto: Ortoprints, 1967), 99, but see also 57 ff. where the author describes the other factors instrumental in precipitating the artist's departure.
- ¹² Carol LOWREY, "The Society of Artists and Amateurs, 1834: Toronto's First Exhibition and its Antecedents," *RACAR*, vol. 8, no. 2 (1981): 99-118.
- ¹³ Paul ROMNEY, "A Man Out of Place: The Life of Charles Fothergill; Naturalist, Businessman, Journalist, Politician, 1782-1840" (Ph.D. dissertation, University of Toronto, 1981), 549 ff.; and James L. BAILLIE, Jr., "Charles Fothergill, 1782-1840," *Canadian Historical Review* 25 (1944): 387 ff.
- ¹⁴ *Ibid.*, "A Man Out of Place," 554 ff.
- ¹⁵ J. Russell HARPER, *Paul Kane's Frontier* (Toronto: University of Toronto Press, 1971), 33 ff.
- ¹⁶ William COLGATE, "Hoppner Meyer: A Painter and Engraver of Upper Canada," *Ontario Historical Society Papers and Records* 37 (1945): 17-27.
- ¹⁷ Carol LOWREY, "Toronto Society of Arts 1847-48: Patriotism and the Pursuit of Culture in Canada West," *RACAR*, vol. 12, no. 1 (1985): 3 ff., particularly 6-7.
- ¹⁸ *Ibid.*, 8; HARPER, *Early Painters*, 213-14.
- ¹⁹ Raymond VÉZINA, *Théophile Hamel: Peintre National 1817-70*, 2 vols (Montréal: Editions Élysée, 1975). Raymond VÉZINA, "Trente-cinq tableaux inédits de Théophile Hamel," *RACAR* vol. 9, nos 1-2 (1982): 47 ff.; and National Gallery of Canada, *Two Painters of Quebec: Antoine Plamondon 1802-95 and Théophile Hamel 1817-70*, foreword by J.S. Boggs, catalogue and essay by R.H. Hubbard (Ottawa: National Gallery of Canada, 1970).
- ²⁰ George Theodore Berthon, *The Honourable and Right Reverend John Strachan, D.D., Lord Bishop of Toronto* (1845) University College, University of Toronto, Toronto, reproduced in COLGATE, "Berthon," after p.92; *Donald Bethune* (1845) Royal Ontario Museum, Toronto, reproduced in pamphlet by Royal Ontario Museum, *Early Canadian Faces* (Toronto: Royal Ontario Museum, 1978); *Mrs. James Lukin Robinson* (1845) Mr. and Mrs. Jules Loeb Collection, reproduced in National Gallery of Canada, *Mr. and Mrs. Jules Loeb Collection* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1970-71), no. 4, under the title "Mrs. John Beverley Robinson" [sic]; and *The Reverend Thomas Phillips, D.D.* (1845) Upper Canada College, Toronto.
- ²¹ *Church*, 12 September 1845, Coburg edition. Information for this reference was produced by Dennis Reid. The portrait of the Governor General refers to the engraving of *Sir Charles T. Metcalfe* (1844) by Warner after Alvah Bradish. Leslie STEPHEN and Sidney LEE, eds, *Dictionary of National Biography* (London: Oxford University Press, 1963-64), 13: 303, indicates that the original Metcalfe portrait is in the Court House at Falmouth, Jamaica.
- ²² Peter March, *Portrait of Reverend John McCaul, D.D.* (1843) Upper Canada College, Toronto, reproduced by Lowrey, "Toronto Society of Arts," 7, see particularly note 21 for citation regarding the date of the portrait.
- ²³ *Examiner*, 31 March 1847, Toronto edition.
- ²⁴ George W. Spragge, "John Strachan's Contribution to Education 1800-23," and J.J. Talman, "The Position of the Church of England in Upper Canada 1790-1840," in J. Keith JOHNSON, ed., *Historical Essays on Upper Canada* (Toronto: McClelland and Stewart, 1975).

- ²⁵ *Herald*, 12 April, and 22 June 1845. See *DCB*, 10: 34.
- ²⁶ Archives of Ontario, Robinson Papers, Ms 4, R 5, letter dated 22 November 1845 from Alexander Grant to Chief Justice John Beverley Robinson.
- ²⁷ Archives of the Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto, Minutes of the Law Society of Upper Canada, 20 June 1846, recording a letter of 17 June 1846 from Alexander Grant to the Honourable R.S. Jameson, Treasurer. I am indebted to Mr. Roy Schaeffer, Archivist for permitting me to examine these records.
- ²⁸ Terry Cook, "John Beverley Robinson and the Conservative Blueprint for the Upper Canada Community," in JOHNSON, ed., *Historical Essays*, pp. 342-43, quoting from the Arthur papers. In February of 1839 Robinson wrote to Lord Normanby:
- It is to be remembered that there is in Canada no counteracting influence of an ancient Aristocracy, of a great landed interest or even of a wealthy agricultural class, there is little in short but the presumed good sense and good feeling of an uneducated multitude (which may be too much tempted) to stand between almost universal suffrage and those institutions which proudly and happily distinguish Britons from subjects of other monarchies and no less so than Citizens of that Great Republic.
- ²⁹ Lefroy later recalled "Berthon was only too happy to lend himself to the plot, and so we contrived it that the necessary sittings were given the few weeks preceding our marriage, without, I believe, the faintest rumour reaching the parents that anything was going on." Julia JARVIS, *Three Centuries of Robinsons* (Don Mills: T.H. Best Printing Company, 1967), 154, also 118-119; Christopher W. ROBINSON, *The Life of Sir John Beverley Robinson, Bart., C.B., D.C.L.* (London: William Blackwood & Sons, 1904); and Patrick BRODE, *Sir John Beverley Robinson: Bone and Sinew of the Family Compact* (Toronto: University of Toronto Press, 1984).
- ³⁰ ROBINSON, *Life of JBR*, 339.
- ³¹ E.P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario, Letter dated 20 April 1846 from Robinson to Morris.
- ³² COLGATE, "Berthon," 91 ff.
- ³³ LOWNSBOROUGH, *Privileged Few*, 41, 91 ff.
- ³⁴ George Theodore Berthon, *Mrs. Henry John Boulton and her Daughter Harriet Eliza* (ca. 1847) Mrs. George Bromfield Collection, Cooksville, reproduced in LOWNSBOROUGH, *Privileged Few*, 75.
- ³⁵ George Theodore Berthon, *Lady Robinson and her Daughter Mary* (1847) Art Gallery of Ontario, Gift of the Cayley Sisters, 1953, reproduced in LOWNSBOROUGH, 96.
- ³⁶ LOWREY, "Society of Artists and Amateurs," 100, note 5; Linda KIRKPATRICK, "The Promotion of Art in Toronto: 1830-1870" (Master of Museology, University of Toronto, 1979), 8; Robert GAGEN, "The Ontario Art Chronicle," E.P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario; and J. Russell HARPER, "Ontario Painters 1846-67," *Bulletin of the National Gallery of Canada* 1 (May 1963): 16-32.
- ³⁷ LOWREY, "Toronto Society of Arts," 4; Toronto Society of Arts, *Catalogue of the First Exhibition* (Toronto: Toronto Society of Arts, 1847); and *British Colonist*, 5 February 1847, Toronto edition.
- ³⁸ Details of these individual's careers are listed in HARPER, *Early Painters*.
- ³⁹ SCADDING, *Toronto of Old*, 367; *Examiner*, 14 April 1847, Toronto edition.
- ⁴⁰ *Herald*, 22 April 1847.
- ⁴¹ *Ibid.*
- ⁴² *Church*, 23 July 1847, no cause of death was given.
- ⁴³ *Globe*, 29 March 1848, Toronto edition.
- ⁴⁴ *Herald*, 30 March 1848.
- ⁴⁵ *British Colonist*, 14 April 1848.
- ⁴⁶ John R. PORTER, *The Works of Joseph Légaré 1795-1855* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1978), cat. no. 186; *Journals of the Legislative Assembly* (1845), 4: 243, 251.
- ⁴⁷ *Herald*, 5 June 1848; *British Colonist*, 6 June 1848; I am indebted to Dennis Reid for the foregoing references; NGC, Archives, Pinhey Papers; and *Simpson v. Smyth* 2 U.C. Jurist (1847) 629 which indicates that Mr. Justice Jones did not in fact sit on this appeal, despite assumptions to the contrary by Barber and others.

- 48 Scobie & Balfour after G.T. Berthon, *Sir John Beverley Robinson, Bart.* (1848) lithograph. A copy is in The Law Society of Upper Canada Collection, Osgoode Hall, Toronto. Scobie & Balfour after G.T. Berthon, *Sir James Buchanan Macaulay* (1848) lithograph, a copy of which is in the Collection of the Baldwin Room, Metropolitan Toronto Reference Library, Toronto.
- 49 *British Colonist*, 28 July 1848.
- 50 *Examiner*, 9 August 1848.
- 51 See LOWREY, *The Society of Artists & Amateurs*.
- 52 *Law Society Minutes*, 13 February 1849, 3 June 1850.
- 53 Archives of the Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto, File 1-11-2(7), letter dated 10 March 1849 from Robert Baldwin to Treasurer Edward Small.
- 54 *Journals of the Legislative Assembly*, 14 June 1853; VÉZINA, *Théophile Hamel*, 1: 53, note 64 which cites the *Kingston Whig* (Kingston) 25 July 1850 announcement of Hamel's move to Toronto, also 103 ff.; VÉZINA, "Trente-cinq Tableaux."
- 55 Sir John Partridge, *Her Majesty Queen Victoria* (1848) Government of Canada, now hangs in the Senate at the Houses of Parliament, Ottawa; *British Colonist*, 18 July 1848, Toronto edition, describes the Partridge portrait upon its arrival in Canada; SCADDING, *Toronto of Old*, 357, 366.
- 56 See *The Ottawa Citizen*, 14 January 1870, 2, cols. 3-4.
- 57 The works of which I am aware are *The Chief Justices of Upper Canada* (1848) which has been discussed in the text, and the *Small Group Portrait of the Chief Justices* (1854). Both group portraits are now in the Collection of The Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto.
- 58 His bride was Clare de la Haye, daughter of the French master of Upper Canada College. Marriage Register for St. Paul's Catholic Archdiocese of Toronto (1846-56), 14 August 1850. The groom was 44 years old, the bride about 19.
- 59 Notably *Monseigneur Charbonnel* (1852) Basilian Fathers of St. Michael's College, University of Toronto, Toronto.
- 60 Apart from the Robinson portrait, these included the *Honourable James Buchanan Macaulay* (1856), the *Honourable Robert Baldwin, C.B.* (1859), the *Honourable William Hume Blake* (1860), *John Hillyard Cameron* (1862) (attributed only), the *Honourable William Henry Draper* (1862) (attributed), the *Honourable Archibald McLean* (1863), the *Honourable Phillip M.M.S. Van Koughnet* (1864), the *Honourable William Buell Richards* (1864), *Sir John Hawkins Hagarty* (1869), the *Honourable John Godfrey Spragge* (1870), *John Hillyard Cameron* (1876), the *Honourable Robert Alexander Harrison* (1876), the *Honourable Thomas Moss* (1878), *Sir Adam Wilson* (1879), *William Osgoode* (1881), the *Honourable Edward Blake* (1882), *Sir John Alexander Boyd* (1882), *Sir Matthew Crooks Cameron* (1884), *Sir Thomas Galt* (1888), *John Douglas Armour* (1888), the *Honourable John Elmsley* (1891), and *William Dummer Powell* (1891), all of which are part of the collection of The Law Society of Upper Canada, Osgoode Hall, Toronto. Commissions after 1866 are recorded in the *Sitters Notebook* (1866-92), E.P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario.
- 61 In fact the government portion of the Hall has since been separated from the Law Society offices so the government maintains its section of the premises. The decision simply meant that the Bar was in much closer proximity to the Bench than would otherwise be the case, and the judicial commissions were a natural result.
- 62 Lillian B. MILLER, *Patrons and Patriotism: The Encouragement of the Fine Arts in the United States 1760-1860* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), 64, note 15, illustrates the expected simplicity of American portraits by quoting Mary Clemmer Ames who said of Greenhough's partially nude statue of George Washington, "The spirit of the statue, which is ideal, militates against the spirit of the land which is utilitarian if not commonplace." See also Los Angeles County Museum of Art, *American Portraiture in the Grand Manner 1720-1920* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1981), 23, 39 ff., which describes a series of full-length monumental portraits in the New York City Hall. These appear to have been the exception rather than the rule.
- 63 These included *General John Graves Simcoe* (1881), *Francis Gore* (1882), *Peter Russell* (1882), *Sir Gordon Drummond* (1883), *Sir Isaac Brock* (1883), *Sir Peregrine Maitland* (1883), *Sir Francis Bond Head* (1883), *Sir Frederick Philipse Robinson* (1884), *Sir John Colbourne, first Baron Seaton* (1884), *James Bruce, eighth Earl of Elgin and twelfth Earl of Kincardine* (1884), *Sir Edmund Walker Head* (1884), *Charles Theophilus Metcalfe, Baron Metcalfe* (1885), *Sir George Prevost* (1885), *Sir*

George Murray (1885), Charles Edward Poulett Thomson, Baron Sydenham (1885), Colonel Samuel Smith (1886), Sir William Pearce Holland (1886), Sir Henry William Stinstead (1887), Donald Alexander MacDonald (1887), John Willoughby Crawford (1887), all of which are part of the Government of Ontario Art Collection, Queen's Park, Toronto. See Fern BAYER, *The Ontario Collection* (Toronto: Ontario Heritage Foundation, and Fitzhenry & Whiteside, 1984), 190 ff.

⁶⁴ *Ibid.*; and J.G. HODGINS, *Documentary History of Education in Upper Canada* (Toronto: L.K. Cameron, 1905), 12: 123, 129.

⁶⁵ Joan MURRAY, *Ontario Society of Artists: 100 Years, 1872-1972* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1972); Archives of Ontario, Toronto, Ontario Society of Artists Minute Book, Ontario Society of Artists Files, MU 2254; Ontario Society of Artists, Toronto, *Catalogue of Paintings: Third Annual Exhibition of the Ontario Society of Artists* (Toronto: Dudley and Burne, 6 May 1875) item 150; Ontario Society of Artists, Toronto, *Catalogue of Paintings and Drawings: Fifth Annual Exhibition of the Ontario Society of Artists* (Toronto: Bell & Hawkins Printers, May 1877), no. 8.

⁶⁶ A painting of this subject is still extant in a private collection. See also *infra* for the records of the Centennial Exhibition in Philadelphia (1876) which show the picture was owned by the Ontario government. So far there has been no provenance of this found in the records of the province. See Fern BAYER, "The 'Ontario Collection' and the Ontario Society of Artists Policy and Purchases 1873-1913," *RACAR*, vol. 8, no. 1 (1981): 32-54.

⁶⁷ *Globe*, 6 May 1875.

⁶⁸ *Toronto Daily Mail*, 5 May 1875, Toronto edition.

⁶⁹ *Globe*, 6 May 1875, 2, col. 4; *Toronto Daily Mail*, 5 May 1875, 4, col. 6; 8 May 1875, 4, col. 1.

⁷⁰ *Supra* at note 66; *Report of the Commissioner of Agriculture on Products Manufactures etc. of Ontario exhibited at the International Exhibition in Philadelphia: 1876* (Toronto: Hunter, Rose & Co., 1877), 58; and *Report of Canadian Commission at the International Exhibition at Philadelphia: 1876* (Ottawa, 1877), 410 which do not mention Berthon. But see also COLGATE, "Berthon," 97, who says Berthon received the Centennial gold medal, and Colin S. MACDONALD, *A Dictionary of Canadian Artists* (Ottawa: 1970), 45 who refers to the Continental gold medal.

⁷¹ *Daily Globe*, 15 May 1877.

⁷² *Evening Telegram*, 17 May 1877, Toronto edition.

⁷³ *Toronto Daily Mail*, 14 May 1877.

⁷⁴ Dennis REID, *A Concise History of Canadian Painting* (Toronto: Oxford University Press, 1973), 91 ff.

GEORGES THEODORE BERTHON (1806-92) L'ART DE PORTRAIT, LE PATRONAGE ET LA CRITIQUE DANS LE TORONTO DU XIX^e SIECLE

George Theodore Berthon (1806-92) vint s'installer à Toronto vers la fin de 1844. Il se serait présenté à l'évêque anglican, John Strachan, muni d'une lettre de recommandation de son ancien employeur, Sir Robert Peel, premier ministre de Grande-Bretagne. Au bout de quelques mois, il avait ouvert un atelier et sa femme, Zélie, annonçait, dans un journal local, un *Cours de Français* destiné aux enfants. Sur le prospectus qu'elle fit publier, on pouvait lire les noms d'épouses de personnages éminents dans le monde de la politique et de la magistrature. On peut donc en conclure que les Berthons furent rapidement acceptés dans la bonne société de Toronto, faite d'un réseau serré d'alliances, et que ce distingué patronage leur assura leur principale source de revenu au cours d'une carrière qui dura près de cinquante ans.

Au moment de l'arrivée de Berthon, Toronto ne comptait qu'une poignée d'artistes de métier. Il y apportait le style néo-classique français qu'il avait appris de son père, lui-même artiste et peintre ordinaire à la cour de Napoléon 1^{ER}. Berthon père avait été l'élève de Louis-Jacques David; il avait signé la pétition grâce à laquelle le maître avait obtenu sa libération après son arrestation, par le Directoire, en 1794. George Théodore avait aussi eu l'occasion de se familiariser avec la peinture anglaise, lors d'un long séjour qu'il fit à Londres où il exposa un certain nombre de toiles. Plusieurs de ses oeuvres témoignent d'influences victoriennes. Dans l'ensemble, cependant, le style monumental de ses portraits lui est propre.

Les conditions économiques, à Toronto, lorsqu'il vint s'y établir, n'étaient pas des plus favorables, car la ville venait de perdre son rang de capitale. Ses principales institutions demeuraient les cours de justice et la société du barreau du Haut Canada. Le Barreau devait éventuellement devenir le plus important patron de Berthon en lui commandant pas moins de vingt-trois portraits de juges en chef et de trésoriers du barreau. Après la Confédération, le gouvernement de l'Ontario lui commanda aussi vingt portraits, plus petits, d'anciens gouverneurs généraux et lieutenants-gouverneurs. Cet appui de patrons influents fut à la base de son succès.

Ses principaux concurrents étaient le peintre autodidacte Paul Kane, le miniaturiste d'origine allemande Hoppner Francis Meyer, le portraitiste torontois Peter March, et deux peintres de l'ancien Bas-Canada, Théophile Hamel et Cornelius Krieghoff. Au cours de la première année qui suivit sa venue à Toronto, Berthon reçut de nombreuses commandes privées, notamment le *Portrait of the Honourable and Right Reverend John Strachan, D.D., Lord Bishop of Toronto*. Cette oeuvre, ainsi qu'une autre du même genre de Peter March, intitulée *Reverend J. McCaul, LL.D., Vice-President of the University of King's College, Toronto* (1843), furent gravées par Warner, de Philadelphie, et vendues au public par l'éditeur

Henry Rowsell. Cela valut à Berthon une bonne mesure de publicité et lui assura l'approbation d'un des personnages les plus influents de la colonie, l'évêque anglican de Toronto, John Strachan.

L'année suivante, Berthon déménagea son atelier dans un immeuble qu'il partageait avec le *Herald*, journal conservateur de Toronto, dont l'éditeur, George Anthony Barber, avait enseigné à la "John Strachan's Home District Grammar School". Parmi les autres locataires, il y avait aussi un avocat, Alexander Grant, qui obtint pour l'artiste la commande d'un portrait en pied du juge en chef John Beverley Robinson pour le Barreau du Haut-Canada. Ce devait être le premier de la série de portraits quasi officiels de juges en chef et de trésoriers qui lui accordèrent leur patronage.

On lui commanda, par la suite, une série de portraits pour la famille Robinson. Son nom fut également proposé au gouvernement en vue d'éventuelles copies de portraits pour la Chambre des Communes et le Conseil Législatif.

Le neveu du juge en chef lui commanda aussi un portrait, l'imposant *William Henry Boulton, Mayor of Toronto*. Plusieurs autres membres de la famille Boulton s'ajoutèrent à la liste de personnages en vue qui posèrent pour le peintre. A l'exposition de la "Toronto Society of Arts", en 1847, Berthon présenta le portrait de W.H. Boulton, ainsi que plusieurs autres oeuvres de moindre envergure, parmi lesquelles le portrait de l'évêque anglican, John Strachan, gravé par Warner. Le *Herald* fut le seul journal à commenter les oeuvres de Berthon, les qualifiant d'"admirablement peintes" par un artiste "digne de louange et d'encouragement". L'oeuvre de Berthon justifiait sans doute cette appréciation. Cependant, les critères de la critique d'art étaient, à l'époque, assez mal définis et pouvaient donner lieu à des jugements qui sembleraient, aujourd'hui, plutôt douteux.

Le *Herald* se fit de nouveau le champion de Berthon, l'année suivante, à propos d'une autre commande officielle, le portrait de Sir Allan McNab, ancien président des Communes. Le jugement du journal, qui qualifiait Berthon "d'artiste des plus accomplis" et "seul digne de l'honneur" d'exécuter le portrait, ne fit pas l'unanimité. Pour Hugh Scobie, du *British Colonist*, partisan d'une faction plus modérée, le choix de Peter March, peintre autodidacte originaire de l'Ouest canadien, semblait plus approprié; il reprocha à Berthon de ne pas avoir participé à l'exposition de 1847. La commande fut finalement accordée à Théophile Hamel qui devint, en 1853, le peintre officiel du gouvernement. Cette nomination devait satisfaire, semble-t-il, le sentiment nationaliste qui se manifestait dans la nouvelle province du Canada-Uni. Pendant ce temps, Berthon pouvait toujours compter sur une clientèle sûre parmi l'aristocratie torontoise. Berthon exposa de nouveau en 1875, à la "Ontario Society of Artists". Le tableau qu'il y présenta, intitulé *An Early Visitor*, représentait un jeune enfant et un chien. Cette oeuvre fut généralement bien reçue et on la retrouva, plus tard, à l'exposition "Centennial" de Philadelphie, où elle obtint une médaille d'or.

Deux ans plus tard, Berthon présenta à l'exposition annuelle de la "Ontario Society of Artists", un deuxième tableau, intitulé *Chief Justice of Ontario*. Cette toile, qui faisait partie de la série de portraits de juges en chef, avait été exécutée d'après

une photographie. Bien que le modèle en eut été très satisfait, le portrait fut reçu froidement par la critique qui reprocha à l'artiste d'avoir fait un tableau trop imposant et "trop idéalisé". On apprécia peu les grandes qualités d'exécution de l'oeuvre. Même à cette époque, les critiques étaient peu habitués à des tableaux aux dimensions monumentales. En fait, le portrait officiel, en pied, était encore peu connu en Amérique du Nord. Les artistes canadiens commençaient à peine à partir pour la France, afin d'y étudier les techniques que Berthon pratiquait au Canada depuis déjà quarante ans.

Traduction: **Elise Bonnette**

L'ODYSÉE DE DEUX ANGES VOLANTS DU MUSÉE DU QUÉBEC

UN CAS DE RECHERCHE EN SCULPTURE ANCIENNE



C'est lors de la grande rétrospective *The Arts of French Canada 1613-1870*, tenue à Détroit en 1946, que deux splendides anges volants du Musée du Québec entrent dans l'historiographie de la sculpture canadienne¹. Jusqu'à tout récemment, on ne connaissait de ces anges sculptés que leur plus illustre propriétaire, l'ethnologue Marius Barbeau. Ce dernier avait acheté ces fragments, vers 1925, du sculpteur Joseph Villeneuve,

de Saint-Romuald, pour ensuite les revendre, en 1937, au Musée de la Province². Ni signées, ni datées, les deux oeuvres ont retenu l'attention des historiens de l'art en soulevant, au fil des années, bien des interrogations et bien des hypothèses. De nouvelles recherches ont permis des découvertes étonnantes quant à leur provenance, leur auteur, leur date d'exécution et leur fonction première (fig.1).



fig.1 Louis Jobin (1845-1928), *Anges volants*, 1884, bois polychrome et doré, 96,5 x 157,5 cm, Musée du Québec, Québec, n^{os} 37.43.01 et 37.43.02. (Photos: Musée du Québec, Patrick Altman.)

Malgré les nombreux départs engendrés par le Concile Vatican II, les églises québécoises abritent encore aujourd'hui tout un peuple de personnages sculptés. Parmi ces représentations, on remarque la présence d'un grand nombre de figures ailées. Dans un article portant sur les anges dans l'art au Québec, John R. Porter en a déjà identifié plusieurs types³. Ceux-ci sont reliés tantôt à l'ancienne dévotion aux saints anges gardiens et aux ar-



fig.2 Anthony Walker d'après un dessin de Richard Short (act. 1759-1761), *Vue de l'intérieur de l'église des jésuites en 1759* (détail) 1761, gravure au burin, 39,4 x 54,6 cm, Musée du Québec, Québec. (Photo: John R. Porter, Université Laval.)

changes, tantôt à des besoins purement fonctionnels ou décoratifs. Certains adorent ou encensent le saint sacrement, d'autres portent un flambeau ou un candélabre, quelques-uns, enfin, tiennent une couronne, un phylactère ou un instrument de musique. Les anges, enfants ou adultes, sont représentés aussi bien agenouillés que debout ou volants.

Les anges volants, intégrés ou non à un décor, ont toujours été considérés comme l'une des caractéristiques de l'art de la Contre-Réforme, une période associée à l'art des jésuites. Il n'est donc pas étonnant de les retrouver dans l'art de la Nouvelle-France et dans des oeuvres étroitement liées aux révérends pères. Ainsi, des chérubins volants furent-ils utilisés comme éléments décoratifs au retable principal de l'ancienne chapelle des pères jésuites à Québec (fig.2). Dans le tableau-relief de la *Madone des Croisades* (fig.3), à Sainte-Marie-de-Beauce, ils occupent la moitié supérieure de la composition et portent une couronne de roses⁴. A l'église Notre-Dame-de-Lorette du Village-des-Hurons (fig.4), deux anges adultes transportent la "Santa Casa" et illustrent la fameuse légende de la Lorette italienne⁵.



fig.3 Anonyme, *Vierge à l'Enfant dite Madone des Croisades*, (?) XVIII^e siècle, bas-relief en bois doré et polychrome, 140 x 91,5 cm, église de Sainte-Marie-de-Beauce. (Photo: André Barette.)

Les XVII^e et XVIII^e siècles n'ont pas été les seuls à avoir connu une prolifération d'anges volants. Au siècle suivant, ceux-ci semblent, en effet, avoir été employés assez fréquemment, autant sur des corbillards et des tableaux-reliefs que dans des retables ou sur des autels⁶. A Montréal, le second tabernacle de la chapelle du Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques (fig.5), exécuté vers 1885-1888 par l'atelier de Louis-Philippe Hébert, comportait deux anges volants déroulant un phylactère au-dessus du Christ en majesté⁷. A Québec, au retable de la chapelle des Soeurs de la Charité, des anges volants, réalisés en 1882, écartaient des draperies pour faire apparaître un emblème du Sacré-Coeur (fig.6)⁸. Cet ensemble sculpté a été remplacé, en 1891, par un nouveau décor mettant en valeur des anges volants qui, cette fois, soutiennent le cadran de la Garde d'honneur du Sacré-Coeur (fig.7)⁹. Placés à la base de la grande gloire qui surmonte le maître-autel, ces anges volants s'apparentent beaucoup aux deux oeuvres conservées au Musée du Québec, notamment dans la présentation des corps, les gestes et le rendu des tuniques.

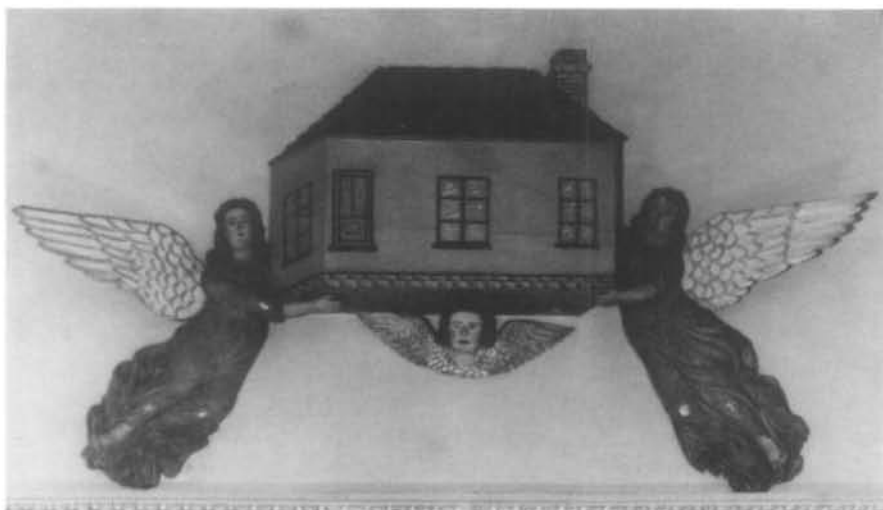


fig.4 Anonyme, La Santa Casa ou Sainte Maison de Lorette, XVIII^e siècle, haut-relief en bois doré et polychrome, 90 x 190 cm env., église Notre-Dame de Lorette, Village-des-Hurons. (Photo: Vallier Savoie, ministère des Affaires culturelles, nég. no 82.708.45.)

En 1937, au registre d'acquisitions du Musée du Québec, les anges volants ont été identifiés de la façon suivante par le conservateur-adjoint Paul Rainville:

2 haut-reliefs- "Un ange volant" (...) probablement par Le Vasseur (François-Noël). Sculptés vers la fin du régime français, pour une église de Québec ou des environs détachés de leurs panneaux, vers 1870 par Jos. Villeneuve de Saint-Romuald. Acheté de Marius Barbeau.¹⁰

Cette brève description sera périodiquement reprise dans les écrits traitant de ces oeuvres. Marius Barbeau (en 1957 et 1968)¹¹ et Robert H. Hubbard (en 1964, 1967 et 1969)¹² attribuent ces anges à Louis Jobin. Gérard Morisset, pour sa part (en 1952 et 1971)¹³, les prête tantôt à l'un des Levasseur (Noël ou François-Noël), tantôt à un sculpteur anonyme du milieu du XIX^e siècle. Dans *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec* (1984), John R. Porter maintient les oeuvres anonymes, mais les date toutefois de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁴. Ce dernier reviendra sur la question des anges volants, en 1986, dans sa synthèse sur *La sculpture ancienne au Québec*¹⁵. L'auteur propose, cette fois, non seulement une attribution à Louis Jobin, mais identifie également un emplacement probable d'origine, soit l'ancienne chapelle de la Congrégation des hommes de la paroisse de Saint-Roch. Du même coup, il établit une parenté certaine entre les anges volants du Musée et les paires d'anges des salles du Conseil législatif et de l'Assemblée nationale du Québec.



fig.5 Vue de l'autel de l'ancienne chapelle du Sacré-Coeur de l'église Saint-Jacques de Montréal, attribué à l'atelier de Louis-Philippe Hébert et daté vers 1885-1888, Archives du Séminaire de Saint-Sulpice de Montréal, fonds Olivier-Maurault. (Copie photo: Musée du Québec, Patrick Altman.)

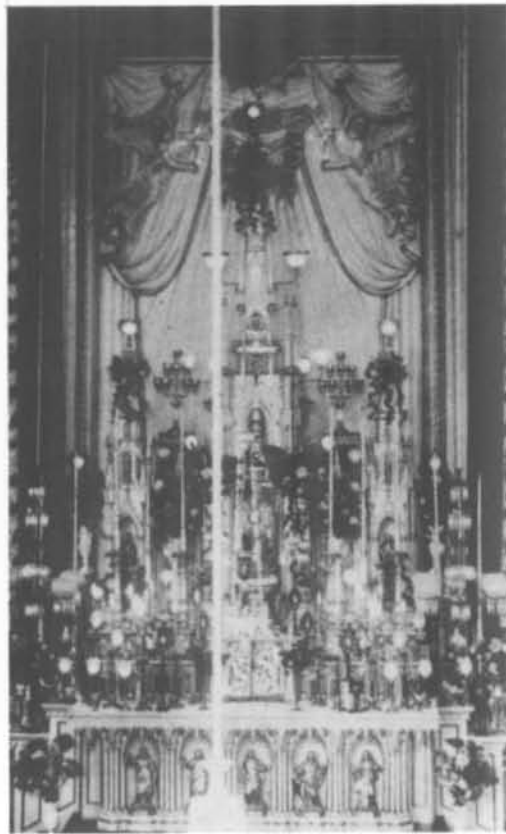


fig.6 Vue du maître-autel de la chapelle des Soeurs de la Charité, à Québec, réalisé en 1882. A.N.Q.Q., fonds Soeurs de la Charité. (Détail, photo: A.N.Q.Q., nég. no N 774-59.)



fig.7 Vue du maître-autel de la chapelle des Soeurs de la Charité, à Québec, réalisé en 1891 et détruit en 1914. A.N.Q.Q., fonds Soeurs de la Charité. (Détail, photo: A.N.Q.Q., nég. no N 774-22.)



fig.8 Vue de la nef de la chapelle de la Congrégation des hommes de la paroisse Saint-Roch de Québec. A.N.Q.Q., fonds Vallée, env. 51, N 85-199. (Copie photo: Musée du Québec, Jean-Guy Kérouac.)

Tout en tenant compte de l'ensemble des hypothèses avancées, nous avons voulu, pour notre part, approfondir ce dossier et tenter de faire le point. Ainsi, des informations documentaires et visuelles, glanées dans des archives publiques et privées, nous ont-elles permis de contextualiser les deux anges du Musée et de démontrer le processus de leur création, à la fin du siècle dernier¹⁶.

Comme nous le montre une photographie ancienne découverte aux Archives nationales du Québec (Québec), les anges volants ont fait partie de l'ensemble décoratif qui domine le maître-autel de la chapelle de la Congrégation des hommes de la basse ville de Québec (figs 8 et 9). Également desserte de Saint-Roch, cette chapelle des congréganistes de la Vierge est devenue, en 1901, l'église paroissiale Notre-Dame de Jacques-Cartier.



fig.9 Détail de la fig.8.

La Congrégation des hommes de Saint-Roch, association pieuse masculine détachée de la Congrégation des hommes de la haute ville, fut fondée en 1839 autour d'un noyau d'une cinquantaine de membres. Placée sous le patronage de l'Immaculée-Conception, la nouvelle congrégation mariale fut dirigée par des jésuites de 1849 à 1901, dates respectives du retour des pères à Québec et de la cession de la chapelle au diocèse¹⁷. C'est pendant ces cinquante années de direction que la chapelle fut d'abord construite, en 1851, puis agrandie, en 1875. Le père Joseph-Edouard Désy, treizième jésuite à présider aux destinées de l'association mariale (1879-1896), doit toutefois être considéré comme le grand responsable des campagnes successives d'embellissement de la chapelle. Dans son manuel du congréganiste, paru en 1883, on note, en effet, l'article suivant:

Le Préfet ne peut autoriser aucune dépense considérable pour l'ornementation de l'autel ou de la chapelle sans le consentement du Directeur et du Conseil.¹⁸

Jusqu'à cette date, il semble que la décoration intérieure de la chapelle des congréganistes soit restée assez sobre, le chœur étant orné seulement de boiseries, d'une gloire et d'un grand tableau¹⁹. Un relevé effectué dans le premier *Livre des délibérations* nous apprend qu'avant 1860 le mobilier liturgique se limitait à un maître-autel et à un tableau représentant l'*Immaculée-Conception*. La chaire et les autels latéraux, ainsi que les tableaux de saint François Xavier et de sainte Anne qui les surmontent, furent exécutés en 1860. Le premier orgue fut, par ailleurs, acheté en 1869²⁰. En 1875, l'agrandissement de la chapelle, par l'ajout d'une sacristie, permit de réaménager et de rafraîchir l'intérieur de sorte qu'en 1884, année du tricentenaire de l'érection canonique des congrégations mariales, il fut décidé de redécorer le chœur. C'est ce que nous rapporte une résolution de l'assemblée du 3 août de la même année:

Le Révérend Père Directeur se propose de remplacer le grand autel actuel ainsi que le tableau de l'Immaculée-Conception, par un autel et un tableau plus en harmonie avec les améliorations qui se sont opérées depuis quelques années dans la chapelle et au moyen de souscriptions qui se feront parmi les congréganistes et certains particuliers qui se sont déjà montrés dévoués à l'embellissement de la Congrégation de Saint-Roch; mais comme le succès de l'entreprise ne peut être certain, il prie le Conseil de vouloir bien se rendre responsable pour ce qui pourrait manquer sur le coût de l'exécution de l'ouvrage -ce qui est unanimement agréé par le Conseil.²¹

Dans les faits, il ressort que le père J.-E. Désy est intervenu, non seulement dans la décision et dans les démarches entreprises pour le financement du nouvel autel, mais également dans le choix du concepteur. C'est en effet le directeur lui-même qui aurait demandé à Eugène-Etienne Taché, alors sous-ministre des Terres et Forêts du gouvernement du Québec, de dessiner les plans du retable de la chapelle. Taché était considéré dans les années 1880 comme le concepteur, l'architecte, le maître-d'oeuvre et l'héraldiste du gouvernement provincial²². Le recours à un homme aussi important pour dessiner le maître-autel de la chapelle d'une association pieuse pourrait étonner si l'on ne tenait compte des liens amicaux et professionnels existant entre Taché et les jésuites. Entre 1882 et 1892, Eugène-Etienne Taché fut, en effet, plusieurs fois mis à contribution tant pour l'ornementation des chapelles jésuites à Québec que pour l'érection de

monuments se rapportant aux révérends pères²³.

La commande du plan du retable de Notre-Dame de Jacques-Cartier s'inscrit dans un contexte précis qui fait ressortir, non seulement l'amitié entre deux hommes, mais aussi l'intérêt marqué du célèbre architecte pour la conception de pièces de mobilier et d'objets symboliques aussi bien profanes que religieux²⁴. Rappelons que, outre le retable de la chapelle domestique et le maître-autel de la chapelle de la basse ville, Taché a également préparé, vers 1890, des plans d'autel pour l'église Sainte-Catherine-de-Portneuf, la paroisse de sa seconde épouse, Clara Juchereau-Duchesnay²⁵.

Une fois le plan dessiné, la construction et le travail d'ébénisterie de l'autel de la Congrégation sont confiés à l'architecte-entrepreneur David Ouellet, la sculpture des anges à Louis Jobin et le travail de peinture et de dorure à la firme Gauthier & Frère de Québec²⁶. Il est intéressant de souligner ici que les jésuites ont souvent privilégié le travail des artistes et des artisans locaux en mettant à profit les talents de congréganistes comme E.-E. Taché ou les frères Gauthier²⁷. Bien qu'il n'ait jamais été membre de la Congrégation, Louis Jobin fut tout de même plusieurs fois sollicité pour exécuter des oeuvres destinées aux maisons des jésuites. Ainsi, il n'est pas impossible qu'il ait sculpté, entre 1882 et 1888, pour la chapelle domestique de la résidence, les deux statues de saint Ignace et de saint Pierre Claver²⁸ ainsi qu'un petit Sacré-Coeur, vers 1885²⁹. C'est toutefois pour la Villa Manrèse et la chapelle contiguë qu'il a exécuté ses deux pièces les plus importantes soit, en 1892, la statue de saint Ignace³⁰ et, trois ans plus tard, une grande Notre-Dame du Chemin³¹.

Les anges de la Congrégation des hommes de Saint-Roch ne sont donc pas des commandes isolées dans la production jésuitique de Jobin. Replacés dans leur contexte, ils s'insèrent dans un programme décoratif concerté. Les circonstances entourant la commande et la réalisation de l'ensemble du projet montrent les liens multiples et divers qui existent entre le commanditaire (Désy), l'architecte-concepteur (Taché), l'entrepreneur-exécutant (Ouellet), le sculpteur (Jobin) et le peintre-décorateur (Paul-Gaston Masselotte pour Gauthier) sous-contractants.

A partir du milieu du XIX^e siècle, ce type de collaboration et de complémentarité est devenu pratique courante dans le processus de création de projets décoratifs. En effet, à l'époque pré-industrielle, les diverses étapes de conception et d'exécution, semblables à un travail à la chaîne, se fondent de plus en plus sur une fragmentation des tâches entre divers intervenants spécialisés. L'entreprise de l'église Notre-Dame de Jacques-Cartier

ne constitue donc pas un cas exceptionnel. Il en fut également ainsi dans le cadre de la réalisation des maîtres-autels de Saint-Michel-de-Bellechasse (1895) et de Saint-Patrice de Rivière-du-Loup (1889-1895)³².

Construit pendant l'automne de 1884, le nouveau maître-autel de la chapelle des congréganistes est inauguré le 8 décembre de la même année, jour de la fête de l'Immaculée-Conception, patronne de la congrégation. Un article publié dans *Le Courrier du Canada* du 9 décembre, décrit l'ouvrage en ces termes:

... Cet autel, en style du moyen-âge, est un véritable bijou. L'ornementation est faite en bois et est d'une telle légèreté qu'on la croirait exécutée en métal.

Le tombeau est orné, dans les panneaux, de rideaux sculptés en reliefs et décorés avec un goût exquis. Sur le rideau du centre, nous voyons le monogramme de la compagnie de Jésus, et au-dessous l'inscription: "Ad Majorem Dei gloriam".

Dans la porte de la deuxième custode nous admirons un écusson renfermant une espèce de forteresse, qui est surmontée d'une couronne exécutée en bas-relief, avec l'inscription: "Causa nostrae laetitiae".

Dans les panneaux du rétable (sic), il y a aussi des écussons renfermant des tours surmontées de couronnes, avec les inscriptions: "Turris davidica", "Turris ebernuca". Les panneaux sont couronnés chacun d'un magnifique reliquaire qui recevra plus tard l'un les reliques de Sainte-Anne, et l'autre celles de Saint-François-Xavier.

La partie qui s'étend du tabernacle au tableau, est ornée d'un immense rideau sculpté et décoré sur lequel se détachent deux anges aussi sculptés en bas-relief et tenant d'une main, au-dessus de la tête de la splendide statue de la Vierge donnée par M. O. Gauthier, et placée au centre du rideau-l'inscription suivante: "A Marie Immaculée". De l'autre main, les anges laissent tomber d'abondantes fleurs, aux plus riches couleurs, aux pieds de la statue.

... Le cadre de ce tableau est d'une grande richesse comme tous les autres ornements du reste; au bas du cadre et de chaque côté, nous voyons deux amphores superbes desquelles jaillissent des courants de lis et d'autres fleurs. Au dessous des amphores, nous lisons les inscriptions suivantes, à droite:

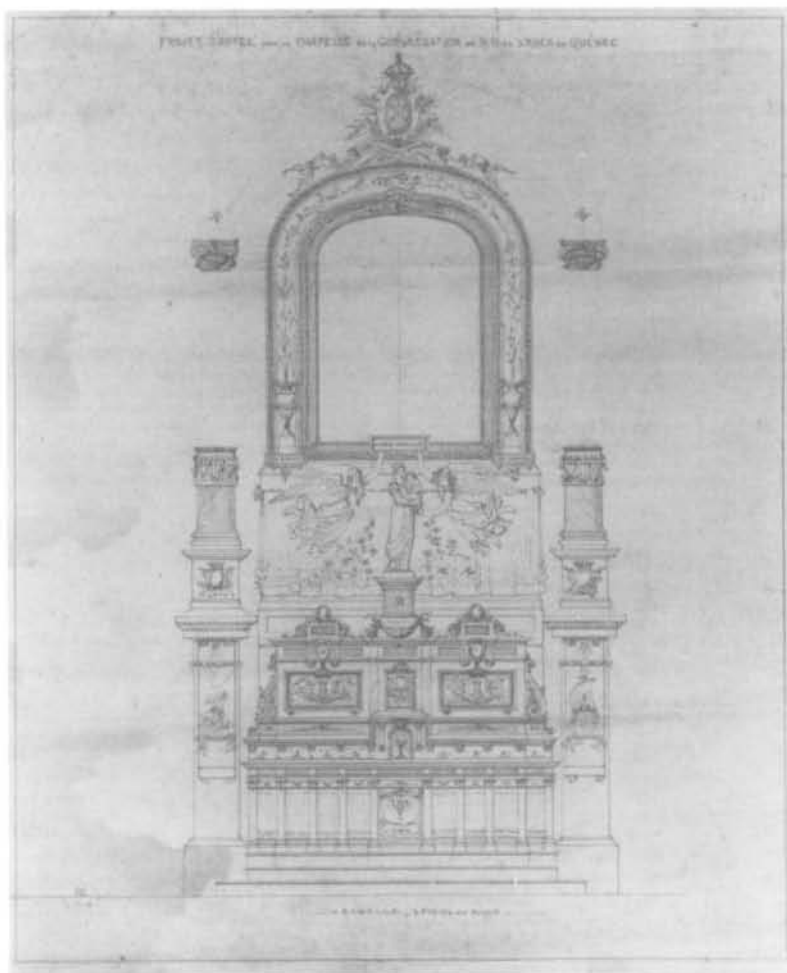


fig. 10 Eugène-Etienne Taché (1836-1912), **Projet d'autel pour la chapelle de la Congrégation de N.D. de S. Roch de Québec**, 1884, encre et mine de plomb sur papier, 48,7 x 40,5 cm, A.N.Q.Q., fonds E.-E. Taché, P 286. (Photo: A.N.Q.Q., nég. NC 83-8-29-2.)

"Vas spirituale", à gauche : "Vas honorable".

Toutes ces décorations en or et en peinture excitent l'admiration et révèlent un talent supérieur et un goût tout à fait artistique chez les personnes qui les ont conçues et exécutées. ...³³

Cette description attribuable au père Désy est assez conforme à un plan de Taché retracé aux Archives nationales du Québec, à Québec (fig. 10). Cette vue en élévation montre effectivement un autel compris entre deux pilas-

tres surmontés de deux colonnes coiffées par des chapiteaux corinthiens supportant un fronton en segment de cercle. Pour l'essentiel, ce décor devait déjà être en place au moment de l'exécution du dessin, car plusieurs des éléments y sont à peine esquissés. Taché enrichit seulement le retable de nouveaux détails, tels les reliefs des pilastres symbolisant "l'Etoile du matin" et "l'Etoile de la mer". Inspirées des litanies mariales, ces représentations marquent d'emblée l'idée maîtresse qui a prévalu lors de la conception du programme iconographique de l'autel, soit l'évocation des qualités de l'Immaculée en se référant aux litanies de la Vierge³⁴. Afin d'éviter toute confusion dans l'identification des figures, l'architecte prévoit intégrer les inscriptions au-dessous des images peintes ou sculptées³⁵.

Comme l'a si bien souligné l'auteur de l'article, le tabernacle est richement garni de motifs décoratifs. Taché agrémenté la prédelle de moulures et d'appliques en forme de coquille. Un ciboire avec l'hostie rayonnante orne également la custode, alors que le décor de la monstrance - la seconde custode du texte - ne semble pas encore défini, l'architecte ayant eu du mal, semble-t-il, à traduire graphiquement le verset "Source de notre joie". Plus faciles à illustrer, les reliefs symbolisant la "Tour de David" et la "Citadelle de pureté" sont toutefois bien à leur place sur les panneaux. Situées de part et d'autre de la monstrance, ces tours ne sont pas sans rappeler par leur motif la forme même du piédestal de la madone. Cette Vierge à l'Enfant domine le maître-autel à l'étage du couronnement où prennent place des rideaux sculptés servant de fond à nos fameux anges volants.

Gracieusement disposés de façon à encadrer la statue, les anges tiennent d'une main l'inscription "A Marie Immaculée" au-dessus de la tête de la Vierge tandis que de l'autre ils laissent tomber une brassée de roses (fig. 11). L'inscription se trouve ainsi placée au point de rencontre des deux représentations de la madone, celle de la Notre-Dame du Rosaire, sculptée, et celle de l'Immaculée-Conception, peinte. Les anges volants occupent donc la partie médiane du retable, mettant l'accent sur cette portion de l'autel. Vus de loin, ils s'imposent autant par leur disposition oblique qui rompt la dominante verticale, que par leur polychromie qui permet de les dégager et de les mettre en évidence. Par leur configuration particulière, les deux anges de Jobin contribuent largement à mettre en valeur la statue de la Vierge, patronne de la chapelle, ce que le père Désy n'a pas manqué de relever dans son article:

... Le nouvel autel, qui est de la plus grande richesse, était tout resplendissant de lumière; la statue de la Vierge Marie



fig.11 Détail de la fig.10.

apparaissait comme un phare lumineux qui guide le voyageur chrétien sur cette mer orageuse du monde; l'Immaculée-Conception entourée d'une légion d'anges, tourne ses regards vers le Ciel pour engager ses enfants à suivre sans cesse le chemin qui conduit au port de l'Eternité ... ³⁶

Les anges volants jouent donc un rôle capital dans la mise en scène conçue par Taché, surtout si on les compare aux autres paires d'anges façonnés par Jobin pour décorer des maîtres-autels. Intégrées ou non à l'ensemble, ces rondes-bosses se font généralement pendant de part et d'autre du meuble liturgique (v.g. les anges debout de Saint-Augustin (1890), les anges au candélabre de Beauceville (1890) et les anges à l'oriflamme ou agenouillés de Saint-Michel-de-Bellechasse (1894)³⁷. Ainsi les anges volants de la chapelle des congréganistes apparaissent-ils exceptionnels dans la production du statuaire, cela tant aux plans technique et formel qu'aux plans de la destination, de la fonction et de l'intégration architecturale. Parties constituantes de l'iconographie du maître-autel, ils sont en fait appliqués au décor du retable, en l'occurrence le fond de rideaux sculptés. Aujourd'hui détachées de leur cadre d'origine, les deux figures ailées se présentent comme des structures dont le relief et la silhouette demeurent malgré tout très convaincants au plan volumétrique³⁸.

Les deux anges en vol se répondent d'une façon très symétrique, l'un étant pratiquement le négatif de l'autre. Les seules différences se situent au niveau de la couleur des vêtements et de la position des têtes. L'ange de gauche porte une robe bleue rehaussée de traits dorés tandis que celui de droite est vêtu d'une tunique rose parsemée de points d'or³⁹. La tête du premier - évoquant celle des figures de proue féminines courantes au XIX^e siècle - est vue de profil; celle du second est présentée de trois quarts. Le visage impassible et les cheveux rejetés en arrière, les deux figures sont portées par de grandes ailes horizontales très travaillées. La disposition de leurs membres obéit à un rythme savant de courbes et de contre-courbes. Les lignes sinueuses de leur corps, leurs proportions élancées, leurs formes pleines et arrondies sont suggérées par le tissu flottant et légèrement moulant de leur vêtement. Par leur allure élégante et toute féminine, les deux anges répondent à la fois aux critères de beauté et de décence requis par leur fonction⁴⁰. Par ailleurs, leur dynamisme donne l'impression qu'ils ont été saisis en plein vol. Le mouvement arrêté engendre un jeu complexe de drapés stylisés, caractérisés par un plissé ondulé et serré. L'action du vent crée au niveau des jambes un amas de tissu aux plis froissés et entrecroisés. Ce pan de vêtement décoratif, à l'allure presque végétale, est unique dans les nombreux drapés mouvementés traités par Louis Jobin, ce dernier simplifiant toutefois le modèle de Taché. Ce morceau d'étoffe n'est pas sans évoquer les drapés des anges peints et sculptés par les artistes flamands des XV^e et XVI^e siècles⁴¹.

Cette référence à l'art du Moyen-Age ou de la Renaissance fut relevée mais mal interprétée par les Barbeau, Morisset et Hubbard qui ont été trompés par l'iconographie particulière et le style éclectique des deux anges. Pour ces auteurs, la polychromie et la facture des reliefs les rattachaient à la grande tradition française du XVIII^e siècle. L'attribution aux Levasseur ou à Jobin, considéré comme "le dernier des grands artisans traditionnels", reposait sur une idéologie qui privilégiait l'art de la Nouvelle-France. Ce point de vue fut clairement exprimé par Hubbard en 1969 à travers un commentaire qui résume, en quelque sorte, la fortune critique des deux oeuvres:

Miraculously, a certain portion of the work of this very late period remained true to the spirit and style of New France. Evidence of this is found in the two reliefs of *Flying Angels*, in the Musée du Québec, which have been attributed to Jobin. The rose and the blue of their respective robes are such

authentic eighteenth-century colours that one must regard the artist as the last survivor of the colonial tradition. The untroubled expressions of these faces leave no doubt that the sculptor would have been happier living in the reign of Louis XV than in that of the Queen Victoria.⁴²

En somme, l'éclectisme des deux anges s'accorde on ne peut plus à l'esprit "revival" du projet décoratif de Taché. Sur le dessin de l'architecte, les figures ailées ont une allure encore plus flamande que dans les sculptures façonnées par Jobin. L'abondance des inscriptions sur les rubans, le jeu des moulures, le dessin cursif des ramures et des autres motifs végétaux distribués autour du cadre et du monogramme central, l'usage de guirlandes et de consoles, particulièrement celles des ailes du tabernacle, confèrent à l'autel un aspect moins médiéval que renaissant ou classique. La préférence de Taché pour l'art néo-renaissance est ici évidente, le plan de l'autel s'apparentant aux dessins de l'architecte pour les boiseries et les reliefs de l'Hôtel du Parlement.

Les huit anges volants des Salons bleu et rouge de l'édifice du Parlement à Québec ont été commandés vers 1885 pour combler les surfaces au-dessus des portes donnant accès aux appartements des orateurs, à l'étage des tribunes (figs 12 et 13). Exécutées en stuc ou en plâtre, ces figures ont été dessinées, tout comme les anges de Notre-Dame de Jacques-Cartier, par Eugène-Etienne Taché⁴³. Assemblés par couples, les anges du Parlement servent de tenants aux emblèmes des rois de France (les trois lys) et d'Angleterre (les trois lions passants), conformément à des principes héraldiques remontant aux XII^e et XIII^e siècles⁴⁴. En intégrant des anges volants à la décoration intérieure du Parlement, Taché n'a opéré qu'une simple transposition du religieux au profane. Bien que similaires aux anges du Musée du Québec, les anges moulés du Parlement présentent dans leur allure et leur traitement général des différences notables. La position de leur tête est inversée. Ils sont plus trapus et plus rigides. Leurs traits sont moins fins et leurs ailes moins détaillées. Les plis durs et cassés de leurs drapés sont traités pratiquement comme des amoncellements rocheux. Les anges du Parlement semblent être des versions très schématisées des anges sculptés en 1884 par Louis Jobin, lesquels ont d'ailleurs pu servir de modèles ou de prototypes.

Il est surprenant que le maître-autel de la chapelle des congréganistes, dont l'originalité était source de fierté, ait été démantelé moins de cinq ans après son inauguration. En 1889, année du cinquantenaire de l'érection de



fig.12 Atelier de François-Xavier Berlinguet (1830-1916), **Anges volants tenant les armes du royaume de France**, vers 1885, plâtre ou stuc polychrome et doré, salles du Conseil législatif et de l'Assemblée nationale du Québec, Hôtel du Parlement. (Photo: Université Laval, Service des ressources pédagogiques, Louise Leblanc.)



fig.13 Atelier de François-Xavier Berlinguet (1830-1916), **Anges volants tenant les armes du royaume d'Angleterre**, vers 1885, plâtre ou stuc polychrome et doré, salles du Conseil législatif et de l'Assemblée nationale du Québec, Hôtel du Parlement. (Photo: Université Laval, Service des ressources pédagogiques, Louise Leblanc.)



fig.14 Vue du maître-autel actuel de l'église Notre-Dame de Jacques-Cartier, à Québec. (Photo: Musée du Québec, Patrick Altman.)

la Congrégation de Saint-Roch, le Conseil de l'association pieuse décide de commémorer l'événement. En mars, "le père Désy est autorisé à faire faire les améliorations nécessaires à l'autel"⁴⁵. Deux mois plus tard, le Conseil accepte les plans du congréganiste Thomas Raymond pour un nouveau maître-autel. D'après la reddition des comptes, ce nouveau meuble coûta la rondelette somme de 1 734 \$, une somme plusieurs fois supérieure à celle du maître-autel de 1884⁴⁶. Ce dernier est alors cédé pour 150 \$, la table et le marche-pied non compris, à la fabrique de Saint-Fulgence, dans le diocèse de Chicoutimi⁴⁷. Les anges volants ne sont pas mentionnés dans le marché entre le Conseil et le curé Louis Gagnon de cette paroisse. Il est donc vraisemblable que les reliefs soient demeurés la propriété de la Congrégation avant d'être cédés, à une date indéterminée, à l'entrepreneur Joseph Villeneuve de Saint-Romuald⁴⁸.



fig. 15 Louis Jobin (?), **Anges tenant phylactère**, 1889, bois polychrome, 130 cm env., église Notre-Dame de Jacques-Cartier à Québec. (Photo: Musée du Québec, Patrick Altman.)

A l'autel actuel de la paroisse Notre-Dame de Jacques-Cartier (fig. 14), on voit des anges portant une banderole et placés sur des socles aux extrémités du tabernacle. Ces deux anges polychromes et dorés ne sont pas sans évoquer la facture de certaines oeuvres de Jobin (fig. 15). Détachés du meuble, ils encadrent l'édifice central en forme de dôme du nouvel autel de Thomas Raymond. Récupérée de l'autel de 1884, la statue de Notre-Dame



du Rosaire a pris place sous un dais supporté par quatre colonnes. En comparant les autels de Taché et de Raymond, il faut convenir que l'ajout d'un édicule atténue la présence de la madone en la confondant avec le reste du décor. Dans la mise en scène de Taché, la Vierge se trouvait au contraire mise en évidence par les anges qui jouaient véritablement un rôle de faire-valoir.

Le dessin d'autel exécuté par Taché en 1884 respectait la tradition d'incorporer des anges à l'autel de la Vierge, la Reine des anges. On peut encore voir, au-dessus de l'ancien autel de la chapelle de la congrégation-mère à Rome, la "Prima Primaria", des anges volants qui soutiennent l'image de la Vierge en se détachant sur des nuées et une gloire. Là aussi, les figures ailées sont traitées à la fois comme des motifs décoratifs et iconographiques. L'apport le plus intéressant d'Eugène-Etienne Taché, dans le dessin des anges du maître-autel de la Congrégation, résiderait dans l'ajout de fleurs comme motifs de remplissage et comme justification du mouvement des bras laissés libres. Là encore il existe des modèles, l'architecte ayant pu s'inspirer d'oeuvres religieuses contemporaines. A titre d'exemple, on trouve au Gesù de Montréal un tableau de l'atelier des Romains Gagliardi représentant une *Fuite en Egypte*. Datée de 1876, cette toile met en scène des anges volants répandant des roses sur l'âne accompagnant la Sainte Famille⁴⁹. On pourrait aussi envisager d'établir un lien avec la procession de la Fête-Dieu, cette cérémonie traditionnelle où des enfants costumés en anges soulignent avec des fleurs le passage du saint sacrement⁵⁰. Associée à un hommage perpétuel à la madone des congréganistes, cette coutume aurait donc pu motiver l'emploi d'anges volants pour répandre des fleurs.

Replacé dans son contexte d'origine, l'ancien maître-autel de la chapelle de la Congrégation témoigne de façon exemplaire du cadre de production des meubles liturgiques à la fin du XIX^e siècle au Québec. Cette commande particulière rend compte des mécanismes du marché, des diverses étapes du processus de création ainsi que des relations complexes entre les divers intervenants mis en cause. Pourquoi cet autel fut-il démantelé et remplacé cinq ans après sa réalisation? La question n'a pu être résolue à la lecture des documents d'archives. Le père J.-E. Désy voulait-il un autel plus somptueux? Certains censeurs auraient-ils jugé les anges indécents? Nous ne saurions le dire. Le projet décoratif pensé par Taché devait pourtant répondre au goût de l'époque par son parti pris éclectique, et satisfaire les attentes des jésuites par sa thématique originale et élaborée. Cet ensemble concerté avait été conçu de manière à valoriser une symbolique savante reliée à la dévotion mariale chez les jésuites. Éléments essentiels tant au plan formel qu'au plan iconographique, les deux anges volants jouaient un rôle primordial dans ce retable d'allure quelque peu théâtrale.

Par leurs qualités exceptionnelles, les deux oeuvres sculptées de Louis Jobin se démarquent de la série d'anges volants produits au Québec à la fin

du siècle dernier. Ces deux fragments comptent parmi les très rares bas-reliefs exécutés par le sculpteur à son atelier de la capitale. De plus, leur facture générale et leur polychromie soignée les classent parmi les oeuvres les plus originales de la production du statuaire. Le dynamisme et l'élégance des figures, alliés à la finesse de leur exécution, révèlent bien le talent et l'expérience du maître de Québec.

Par-delà leurs qualités plastiques, les anges volants de Louis Jobin constituent un bel exemple de la vulnérabilité et de la mobilité des oeuvres religieuses, tout en démontrant les limites de la seule analyse formelle dans l'étude des sculptures anciennes. Les résultats de nos recherches conjuguées font ressortir les problèmes auxquels sont continuellement confrontés les historiens de l'art ancien au Québec en regard de la provenance, de l'attribution, de la datation et de l'interprétation de nombre d'oeuvres conservées dans les collections publiques⁵¹.

Ginette Laroche
Celat
Université Laval

Mario Béland
Conservateur de l'art ancien
Musée du Québec

Nous tenons à remercier les personnes suivantes qui nous ont apporté leur aide. D'abord les révérends pères Adrien Pouliot s.j. et Joseph Cossette s.j., puis monsieur le curé Marcel Dion qui nous ont si gracieusement ouvert leurs archives. De même, nous remercions monsieur l'abbé Jean-Philippe Blackburn, archiviste du diocèse de Chicoutimi, Soeur Anne-Marie Roy des Soeurs de la Charité de Québec et le père J.- Bruno Harel p.s.s. pour les recherches complémentaires effectuées dans leurs archives respectives. Messieurs André Beaulieu, Gaston Deschênes, Pierre Landry, Georges-Pierre Léonidoff et Bernard Mulaire nous ont également permis de vérifier certaines questions soulevées dans cet article. Toute notre gratitude enfin à messieurs John R. Porter, Yves Lacasse, Denis Martin et Jean Simard de même qu'à madame Lise Drolet pour leurs judicieux conseils. La présente étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche de maîtrise actuellement en cours, portant sur le rôle et la fonction des influences américaines dans la formulation d'une perspective sociale dans le discours de la critique d'art au Canada entre 1930 et 1945.

Notes

¹ Marius BARBEAU et al., *The Arts of French Canada 1613-1870*, Detroit, The Detroit Institute of Arts, 1946, p.27 (nos 45-46) et pl. VIII. Suite à cette grande rétrospective, les anges volants ont souvent été présentés dans des expositions organisées aussi bien au pays qu'à l'étranger: en 1952, à l'*Exposition rétrospective de l'art au Canada français* tenue au Musée de la Province à Québec (nos 123-124), en 1967, à la grande rétrospective soulignant le centenaire de la Confédération, *Trois cents ans d'art canadien*, organisée par la Galerie Nationale du Canada à Ottawa (nos 139-140) et, finalement, en 1984, à l'importante exposition d'art religieux, *Le Grand Héritage. L'Eglise catholique et les arts au Québec* (nos 204-205), présentée par le Musée du Québec à l'occasion de la visite du pape Jean-Paul II au Canada. A cette liste d'expositions majeures, la plupart accompagnées d'un catalogue, il faut inclure la dizaine de reproductions qui, entre 1946 et 1986, ont largement contribué à la notoriété des deux anges: des pages couvertures de revues d'art (*Canadian Art*, novembre 1946) ou d'histoire (*Les Cahiers de Cap-Rouge*, 1986) à celles d'ouvrages de synthèse (*La sculpture ancienne au Québec*, 1986), en passant par des catalogues de prestige (*Collections des Musées d'Etat du Québec*, 1967). Ces deux anges volants, parmi les oeuvres les plus diffusées de la collection du Musée du Québec, sont donc bien connus des amateurs et des spécialistes.

² Léopold DÉSY, *Lauréat Vallière et l'Ecole de sculpture de Saint-Romuald 1852-1973*, Québec, les Editions La Liberté, 1983, pp. 224-225. Dans sa chronologie de l'atelier de Ferdinand Villeneuve, Désy a repris les données de Marius BARBEAU déjà publiées dans *J'ai vu Québec* (Québec, Garneau, 1957, n. p.) et *I Have Seen Quebec* (Toronto, Macmillan, 1957, n. p.) et répétées par cet auteur dans sa monographie *Louis Jobin statuaire* (Montréal, Beauchemin, 1968, p.131). Ces données ne concernent cependant que la date d'acquisition des anges par Barbeau. En ce qui a trait à leur achat par le Musée du Québec, voir le *Livre des acquisitions*, vol.I, fol. 52, à la date du 19 décembre 1937. C'est une confusion entre les anges volants achetés à Barbeau et classés à "Ecole canadienne" (les nos 37.43.01 et 02) et deux autres anges acquis en 1968 et attribués à Louis Jobin (les nos 68.118 et 68.119) qui est à l'origine de l'erreur de numérotation au catalogue *Le Grand Héritage / L'Eglise catholique et les arts au Québec*, 1984, p.224.

³ John R. PORTER, "Coup d'oeil sur les anges dans l'art au Québec", dans *Questions d'art québécois*, Québec, Cahier du Celat n° 6, sous la direction de John R. Porter (février 1987), pp. 24-43.

⁴ Marius BARBEAU, *Trésor des Anciens Jésuites*, ministère du Nord canadien et des Ressources nationales, Musée national du Canada, Bulletin 153, n° 43 de la Série Anthropologique, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1957, pp.108-118 (repr.).

⁵ Marius BARBEAU, *ibid.*, pp.139 (repr.) et 166-169.

⁶ Le Musée du Québec conserve plusieurs de ces anges volants destinés à orner des corbillards. Certains tiennent des trompettes (55.186 (2) 1 et 55.205 (2) 2), d'autres, comme les anges de l'ancienne collection de Paul Gouin, portent des couronnes (repr. dans Jean TRUDEL, *Sculpture traditionnelle au Québec*, Québec, M.A.C. et Musée du Québec, 1967, pp. 58-59). Voir aussi: John R. PORTER, "Le chrétien devant la mort" dans *Le Grand Héritage. L'Eglise catholique et les arts au Québec*, pp. 311-319. En ce qui a trait aux anges volants utilisés dans les tableaux-reliefs, voir l'exemple du *Bon Pasteur*, oeuvre sculptée par Louis Jobin vers 1870-1875 et conservée au Musée des Beaux-Arts du Canada (repr. dans Mario BÉLAND, *Louis Jobin maître-sculpteur*, Québec, Musée du Québec et Montréal, Fides, 1986, p.22). Des anges volants, portés par des nuées et priant, auraient également été exécutés par Jobin pour la chapelle de l'Hôtel-Dieu du Sacré-Coeur de Québec (repr. dans PORTER, *op. cit.*, 1984, p.45). Par leur présentation, ils se rapprochent beaucoup des allégories sculptées en pierre sur la passerelle nord reliant l'Hôtel du Parlement à l'édifice Pamphile-Lemay.

⁷ Bernard MULAIRE, "Une reconstitution hypothétique: l'élément statuaire du tabernacle de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques (Montréal)", *Esse*, UQAM, n° 8 (printemps 1987), pp. 46-50. A cet exemple montréalais étudié par Mulaire, il faut ajouter celui des deux anges en bois du Gesù de Montréal, sculptés en 1878 par les frères Félix et Elzéar Ménard (Archives de la Société de Jésus, Province du Canada-Français, fonds Edouard ALSBERGE, *Cahier 4*, fol. 33, le 20 Mai 1878).

⁸ Sr SAINTE-BLANCHE, *La Charité en Marche l'Institut des Soeurs de la Charité de Québec*

fondé en 1849, 1871-1896, (Québec), Maison-mère des Soeurs de la Charité, 1948, p.220.

⁹ Sr SAINTE-BLANCHE, *ibid.*, p.345. L'ensemble a été détruit dans l'incendie de 1914. Il a été impossible de retracer dans les archives de la communauté le moindre indice quant aux auteurs des reliefs de 1882 et de 1891 (communication téléphonique de Soeur Anne-Marie Roy à Mario Béland, le 16 décembre 1986). Comme François-Xavier Berlinguet a dessiné et exécuté le maître-autel de la chapelle en 1862, il n'est pas exclu qu'il ait aussi conçu et réalisé ces deux décors.

¹⁰ Musée du Québec, *Registre des acquisitions*, vol.I (1934-1938), fol. 52, au 19 décembre 1937.

¹¹ Marius BARBEAU, *op. cit.*, 1957 (n.p.) et 1968, p.131.

¹² Robert H. HUBBARD, *L'Évolution de l'art au Canada*, Ottawa, Imprimerie de la Reine, 1964, p.44; Robert H. HUBBARD et Jean-René OSTIGUY, *Trois cents ans d'art canadien*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1967, pp. 88-89; Robert H. HUBBARD, "Master Carvers of French Canada-II", *Connoisseur*, vol. 171, n° 687, mai 1969, p.61.

¹³ Gérard MORISSET, *Exposition rétrospective de l'art au Canada français. The Arts in French Canada*, Québec, Secrétariat de la Province, 1952, p.46; Morisset cité par Wilfrid CORBEIL dans *Le Musée d'Art de Joliette*, s.l., s. éd., 1977, p.235.

¹⁴ John R. PORTER, *Le Grand Héritage*, 1984, p.224.

¹⁵ John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec / Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Editions de l'Homme, 1986, pp. 289-291.

¹⁶ Les documents des archives publiques ont été localisés aux Archives Nationales du Québec, à Québec (désormais A.N.Q.Q.), au fonds E.-E. Taché pour les manuscrits et, pour les photographies dans les fonds Vallée, Gingras, Magella Bruneau et dans le fonds des Soeurs de la Charité. Parmi les fonds privés, ceux des jésuites ont largement été mis à contribution. D'abord ceux de la résidence Dauphine à Québec (A.S.J.R.D.), puis ceux de la Province du Canada-Français, à Saint-Jérôme (A.S.J.C.F.). Les livres de la Congrégation des hommes de Saint-Roch (1854-1901) sont, pour leur part, conservés dans les archives de la paroisse Notre-Dame de Jacques-Cartier à Québec (A.P.N.D.J.C.) et ceux de la Congrégation des hommes de la haute ville, dans les archives de la chapelle Dauphine (A.C.H.H.V.), également à Québec.

¹⁷ Dr Albert JOBIN, *Histoire de la paroisse de Notre-Dame de Jacques-Cartier*, s.l. (Québec), s.éd., (1940), 156 p.

¹⁸ Joseph-Edouard DÉSY s.j., *La paroisse de la Congrégation des Hommes de Saint-Roch érigée sous le titre de l'Immaculée Conception*, Québec, Léger Brousseau, 1883, p.77. Le manuel de 243 pages, écrit par le directeur, rassemble toutes les informations sur la congrégation. Le père Désy s'est préoccupé non seulement de la décoration de la chapelle, mais également des structures de la confrérie. Le livre comprend donc un historique, une définition des buts de l'association et des règles et procédures d'administration.

¹⁹ A.N.Q.Q., greffe du notaire François-Léon Gauvreau, n° 12970, le 18 octobre 1875, 7 p. Il s'agit du marché entre les représentants de la Congrégation de Saint-Roch et Joseph Villeneuve pour les travaux d'agrandissement de la chapelle. Suivant ce marché, Villeneuve s'engage à enlever puis à reposer les boiseries du chœur en faisant les ajustements nécessaires. Il devait également repeindre l'église en blanc et refaire les dorures, sauf celles de la gloire. Signalons que ce marché est le seul document qui mentionne cette gloire. Nous savons, par ailleurs, qu'en 1872 la Congrégation a fait un inventaire de ses biens, inventaire qui est resté introuvable.

²⁰ A.P.N.D.J.C., *Livre des délibérations / Congrégation des hommes de Saint-Roch*, vol. I (1854-1884), fol. 40 (2 décembre 1860), fol. 50 (3 novembre 1861), et entre les pages 196 et 197, le feuillet du trésorier François Kirouac intitulé "Rapport du coût des travaux de la Congrégation de Saint-Roch" et daté du 28 octobre 1876. Voir aussi Dr A. JOBIN, *op. cit.*, pp. 29-35.

²¹ A.P.N.D.J.C., *op. cit.*, fol. 297, 3 août 1884.

²² Sur Taché, voir la biographie très succincte parue dans la monographie de Luc NOPPEN et Gaston DESCHENES, *L'Hôtel du Parlement / Témoin de notre histoire* (Gouvernement du Québec, 1986, p.52). Taché n'eut jamais officiellement d'autre titre que celui de sous-ministre des Terres et Forêts. C'est comme tel qu'il est identifié aussi bien dans les répertoires anciens (*Representative Canadians*, Toronto, Geo. Maclean Rose, 1888, p.376), que dans les plus récents (Jacques BOURGAULT, *Répertoire des employés supérieurs (hors cadres) des ministères du gouvernement du Québec 1867-1983*, Qué-

bec, Assemblée Nationale, 1983, p.26).

²³ C'est ainsi qu'en 1882, l'architecte conçoit le retable de la chapelle domestique de la résidence, rue Dauphine (A.S.J.R.D., *Diaire de la résidence*, vol.III (janvier 1880 - Juin 1886), à la date du 23 avril 1882). Cette même année, il dessine les plans du collège que les jésuites projettent de construire à Nominique (R. O. RODIER et F. L. GIROUARD, *Nominique 1883-1983 / 100 ans d'Histoire*, Sainte-Anne-de-Bellevue, s. éd., 1983, p.13). Il s'occupe aussi de la conception et de l'exécution d'une bannière pour la congrégation de Saint-Roch (J.- Edouard DÉSY, *op.cit.*, pp. 173-177; voir aussi *L'Electeur*, le 23 mai 1883, p.2, col.1). Deux ans plus tard, il dresse les plans du maître-autel qui nous intéresse. En 1886 et 1887, Taché dirige les travaux de décoration dans la chapelle de la haute ville (A.C.H.H.V., *Livre des délibérations de la Congrégation*, vol.II (1877-1896), fol. 205, au 13 novembre 1887). Enfin, l'année suivante, il donne son avis sur les projets d'ornementation de la voûte de la chapelle de la basse ville (A.P.N.D.J.C., *Livre des délibérations de la Congrégation des hommes de Saint-Roch*, vol.II (1885-1940), fol. 30, le 16 décembre 1888. Voir également A.N.Q.Q., fonds Eugène-Etienne Taché, art.9, copies de lettres (1879-1901), vol.II, au fol. 54, la lettre du 13 décembre 1888 adressée au père Désy). En 1889, à titre de fonctionnaire, Taché supervisera la fabrication, selon ses devis, de la plaque funéraire des jésuites érigée par le gouvernement du Québec dans la chapelle des ursulines (A.N.Q.Q., *ibid.*, fol. 148, lettre du 22 août 1889 à l'Honorable P. Favreau et fol. 149, le devis descriptif). En 1893, il dessinera la plaque du père Resther, s.j., ancien directeur de la Congrégation des hommes de Saint-Roch (A.N.Q.Q., *ibid.*, p.286, "Projet de monument funéraire du père Resther", mine de plomb sur papier fort, 59,7 x 48,9 cm). Finalement, en 1892, c'est encore à Taché que le père Désy commandera le dessin du cartouche devant orner le piédestal du monument à saint Ignace que l'on prévoit ériger devant la Villa Manrèse, sur le chemin Sainte-Foy (Blanche GAGNON (pseudonyme AMICUS), *Les deux "Villa Manrèse" 1891-1921 / Souvenances*, Québec, L'Action Sociale, 1944, p.62 et du même auteur (pseudonyme MANRESIEN), *Autour de Manrèse*. Québec, s.éd., 1948, pp. 67, 70-72).

²⁴ A propos du mobilier laïc, voir André BEAULIEU, *L'Hôtel du Parlement*, Québec, L'Assemblée Nationale, 1981, pp. 66-67, 78 (plans avec le détail du dessin des lambris), 89 (dessin et photographie de la masse) et 91 (photographie d'un détail du trône de l'orateur).

²⁵ A. A. HAMEL, J. M. HAMEL et Denis ROBITAILLE, *Historique de Sainte-Catherine-de-Portneuf*, s. l., s. éd., 1978, pp. 13 et 21. Taché était marié à Clara Juchereau-Duchesnay, fille de l'ancien seigneur du lieu. Clara fut elle-même propriétaire du manoir de 1903 à 1912. C'est pour la seconde église de Sainte-Catherine, construite en 1890, que Taché a conçu des autels. Cette église a été détruite dans un incendie en 1910.

²⁶ (J.- E. DÉSY), "L'Immaculée-Conception à la Congrégation de Saint-Roch", *Le Courrier du Canada*, 9 décembre 1884, p.2, col. 4-5 : "... Les plans de cet autel ont été préparés par M. E. E. Taché (...) et ont été exécutés avec la plus grande fidélité par M. David Ouellet, architecte de cette ville.(...) La décoration de cet autel et la peinture du fond du choeur ont été exécutées par la maison Gauthier et frère qui s'étaient adjoint M. Masselotte, peintre avantageusement connu de Québec. Les deux anges que nous avons mentionnés dans notre description, sortent des ateliers de M. Louis Jobin statuaire d'un grand mérite".

²⁷ Eugène-Etienne Taché fut reçu congréganiste le 4 mars 1883, date donnée dans le *Catalogue de la Congrégation des hommes de la Haute-Ville érigée sous le titre de la Purification de la T.S. Vierge Marie* (Québec, Laflamme & Proulx, 1911, p.38). Quant aux frères Joseph et Ovide Gauthier, c'est en avril 1870 qu'ils furent admis comme membres de la congrégation, d'après la "Liste des congréganistes en 1883" publiée par le père Désy dans son livre sur *La Congrégation des Hommes de Saint-Roch* (Québec, Léger Brousseau, 1883, p.224).

²⁸ Bien qu'aucun document ne puisse certifier que ces deux statues aient été sculptées par Jobin, la chose reste possible tant du point de vue de la facture que de celui de la datation. Les deux oeuvres sont en bois doré et mesurent environ 106,5 cm . Comme le notait Jean TRUDEL dans *Profil de la sculpture québécoise XVII^e- XIX^e siècle*. (Québec, M.A.C., 1969, pp. 112 et 113), ces oeuvres ne peuvent être attribuées à François Baillairgé et datées vers 1790-1810. Trudel préfère laisser ces oeuvres sans auteur, mais avance toutefois la date de 1820, en se basant sur le retour des jésuites et sur la construction de la chapelle actuelle. En réalité, cette chapelle, construite en 1818, appartenait à la Congrégation des

hommes qui ne la cèdera aux jésuites qu'en 1907. Ensuite, ces derniers, revenus au pays en 1842, ne s'installeront à Québec qu'en 1849. Ces deux sculptures sont trop étroitement liées à la Compagnie de Jésus pour avoir été conçues uniquement pour une congrégation mariale. Elles ne pouvaient donc prendre place que dans un oratoire ou une chapelle leur appartenant, ce qui est le cas de la chapelle domestique de la résidence aménagée en 1882. D'autre part, comme l'avait pressenti Trudel à propos du saint François Xavier, cette iconographie est "assez particulière" et pour cause. Cette image correspond davantage à celle de saint Pierre Claver. L'apôtre des esclaves noirs, canonisé en 1888, a reçu comme attribut le négrillon. On trouvait, jusqu'en 1984, une représentation semblable, datée de 1894, sur l'un des petits autels du Gesù de Montréal. Pour ce qui est du saint Ignace, la statuette de la résidence reste assez proche du monument de Manrèse attribué avec certitude à Louis Jobin et dérivant d'une image représentant le marbre de Rusconi à Saint-Pierre de Rome.

²⁹ Ce Sacré-Coeur en bois naguère polychrome (94 cm) a été décapé. L'oeuvre non datée est signée "L. Jobin" sur la base, à droite (Musée du Québec, fonds Gérard-Morisset, dossier *Collège des jésuites*, Québec, fiche 10070). Autrefois placée dans la chapelle, la statue était, jusqu'à tout récemment, conservée dans la bibliothèque du Collège Saint-Charles-Garnier de Québec. Jobin exécuta plusieurs statues dérivant de ce modèle de Sacré-Coeur (voir Mario BÉLAND, *Louis Jobin maître-sculpteur*, 1986, p.110).

³⁰ Voir, en particulier, la citation tirée du *Courrier du Canada* du 31 août 1892 dans Mario BÉLAND, "Louis Jobin / La période du faubourg", *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n° 1 (printemps 1987), pp. 81-82. L'article du *Courrier du Canada* fait l'éloge de Jobin, humble mais talentueux statuaire, qui n'a pas eu la chance, comme Louis-Philippe Hébert, d'aller étudier avec des maîtres européens.

³¹ Ginette LAROCHE, "Notre-Dame du Chemin à Québec: un cas de transformation iconographique" dans *Questions d'art québécois*, Québec, Cahier du Celat n° 6, sous la direction de John R. PORTER (février 1987), pp. 293-323.

³² A Saint-Michel, David Ouellet fournit les plans et devis d'un autel décoré de huit statues. L'exécution de la pièce de mobilier fut confiée à Ferdinand Villeneuve, l'ensemble statuaire à Louis Jobin et la décoration de trois de ces statues à Michele Rigali (Mario BÉLAND, *op. cit.*, 1986, pp. 140-141). A Rivière-du-Loup, Napoléon Bourassa dessina un autel comportant un imposant programme iconographique, Ouellet confectionna le meuble et le curé importa de la maison Jacquier et Frères, de Caen (France), tous les bustes, statues et reliefs en bois (John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *op. cit.*, pp. 282-283).

³³ (J. Edouard DÉSY), *op. cit.*, dans le *Courrier du Canada* du 9 décembre 1884. L'article a été repris, à trois mots près, dans le *Livre des délibérations de la Congrégation des hommes de Saint-Roch*, vol. I (1854-1885), fol. 302-306.

³⁴ Une seule légende n'a pas été tirée des litanies de Lorette, il s'agit de celle "d'Etoile de la mer".

³⁵ Ce principe de l'inscription sous la figure a déjà été adopté par Taché pour les lambris de l'Hôtel du Parlement. Voir BEAULIEU, *op. cit.*, p.67.

³⁶ (J. Edouard DÉSY), *op. cit.*, *Le Courrier du Canada* (1884).

³⁷ Voir BÉLAND, *op. cit.*, 1986, pp. 31, 134-135, 140-141.

³⁸ Les deux reliefs sont constitués d'un assemblage de pièces jointes par des chevilles. Certaines parties des deux figures ont été sculptées assez grossièrement à une date ultérieure par un artisan inconnu, tandis que d'autres sont restées manquantes. Les pièces refaites sont un pied, pour l'ange rose; des orteils, une main et l'extrémité d'une aile, pour l'ange bleu; manquent les doigts des mains et, à l'ange bleu, un pan de la robe au niveau des jambes.

³⁹ Un examen superficiel effectué au Centre de conservation du Québec en 1983 n'a pas donné de résultats probants quant à la polychromie des deux anges. Il a néanmoins révélé que la couche polychrome, aux couleurs originales éclatantes, était appliquée sur un apprêt monochrome de blanc de plomb viré au grisâtre.

⁴⁰ Nous avons retracé un cas intéressant d'anges sculptés qui furent "remaniés" pour des raisons de décence. Il s'agit des anges portant bannières et flambeaux que Jobin réalisa vers 1900 pour la chapelle du monastère des franciscaines à Sainte-Anne-de-Beaupré. D'après un témoignage du frère Joseph Rhéaume, un rédemptoriste qui vécut à cet endroit et qui a connu le sculpteur: "Une supérieure jugeant que ces incorporels étalaient trop long de cuisses nues pria Louis Jobin d'allonger les 'mini' en

'maxi' à l'aide de mastic ou d'autres matériels que le sculpteur agencera de son mieux". (Archives de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré, B-II-d, b.3, comm. de J. Rhéaume à C. H. Marquis C.Ss.R., 1^{er} juillet 1969). Ces anges en bois polychrome sont aujourd'hui conservés au Musée du Québec (nos 43.164). Ils sont reproduits dans BÉLAND, *op. cit.*, 1986, p.54 .

⁴¹ Le Maître de Moulins, dans un triptyque intitulé le *Couronnement de la Vierge* et daté de 1498, nous en donne un bel exemple pour le XV^e siècle (oeuvre conservée à la cathédrale de Moulins et reproduite dans Charles D. CUTTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel / Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries*, New York, Montreal, London, Holt, Rinehart & Winston Inc., 1968, p.226). Les graveurs flamands des siècles suivants ont repris la formule. Marie Mauquoy-Hendrickx, dans son catalogue raisonné sur l'oeuvre des Wierix, a reproduit quelques-uns de ces anges volants revêtus d'une tunique dont les plis virevoltent comme ceux de nos reliefs. (M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, 4 vol., Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 1978, surtout au t.1 les nos 712, 725 et 768-770). Chez les Italiens, Filippino Lippi, en 1486, peignit une *Vierge à l'Enfant*, dite "Madone des Huit", où des anges volants tiennent une couronne tout en laissant tomber des fleurs (oeuvre conservée aux Offices de Florence et reproduite dans Luciano Berti, *Les Offices*, Firenze, Beccoci Editore, 1975, p.47, n° 3).

⁴² Robert H. HUBBARD, "Master Carvers of French Canada - II", *Connoisseur*, vol. 171, n° 687 (mai 1969), p.61. Le passage cité reprend le texte publié par HUBBARD dans sa synthèse *L'évolution de l'art au Canada* (Ottawa, Imprimerie de la Reine, 1964, p.44): "Ce qu'il importe surtout de retenir... c'est que son oeuvre est en grande partie si proche de la Nouvelle-France dans son inspiration qu'on peut souvent la croire venue tout droit du XVIII^e. C'est le cas, par exemple, des deux reliefs d'Anges s'envolant du Musée du Québec, aux robes roses et bleues semées d'étoiles. Peut-être au fond, Jobin aurait-il été plus heureux s'il était né à l'époque des Levasseur".

⁴³ Gaston Deschênes, historien rattaché au Parlement, a, ces dernières années, multiplié les recherches, mais sans succès, pour retrouver l'auteur de ces tenants. Dans l'ouvrage de PORTER et BÉLISLE, il est mentionné que les anges volants en plâtre furent, comme chez les Soeurs de la Charité, réalisés sous la surveillance de François-Xavier Berlinguet au milieu des années 1880 (*op. cit.*, 1986, pp. 290-291).

⁴⁴ Michel PASTOUREAU, *Traité d'Héraldique / grand manuel Picard*, Paris, Picard, 1979, pp. 213-215.

⁴⁵ A.P.N.D.J.C., *Livre des délibérations de la Congrégation des hommes de Saint-Roch*, vol. II (1885-1940), fol. 35, 31 mars 1889. Cette autorisation avait été précédée de deux autres résolutions. Comme on peut le lire au fol. 32, en décembre 1888, on avait prévu décorer la voûte et, le 3 mars 1889, le Conseil avait autorisé le changement des bancs.

⁴⁶ A.P.N.D.J.C., *ibid.*, fol. 47, le 27 avril 1890. En ce qui concerne le maître-autel de 1884, les seules données recueillies au vol. I du *Livre des délibérations* nous apprennent, au 31 août 1884 (fol. 298), qu'une motion a été votée "pour remercier M. Joseph Martineau marchand de bois pour son don". Le 1^{er} novembre 1884 (fol. 300), le secrétaire note que la congrégation a reçu un legs de 100 \$ et qu'on "décide de donner l'argent au père Désy pour le maître-autel en construction".

⁴⁷ A.P.N.D.J.C., *Livre des délibérations de la Congrégation de Saint-Roch*, vol. II (1885-1940), fol. 38, le 15 septembre 1889. Une photographie de l'ancien autel de Saint-Fulgence, dont le tombeau et les gradins peuvent rappeler le meuble de Taché, nous montre toutefois un tabernacle différent avec, à l'étage de la monstrance, trois édicules abritant des statues. Ce document nous a été communiqué par l'abbé Jean-Philippe Blackburn, archiviste du diocèse de Chicoutimi. Dans ses lettres des 24 et 26 janvier 1987, l'abbé Blackburn nous apporte les précisions suivantes, à savoir que c'est pour l'église de Saint-Fulgence, construite en 1866 et parachevée, pour le décor, en 1889, que le maître-autel de la Congrégation de Saint-Roch a été acheté. Cette église en bois a été démolie en 1942, mais le maître-autel fut récupéré. A son tour, l'église de 1943 a fait place, en 1977, à un troisième temple et l'autel n'a pas été conservé. Sur Saint-Fulgence, voir: "Saint-Fulgence" dans *Saguenayensia*, (décembre 1959), p.148 et François BELLEY, "L'église de Saint-Fulgence" dans *Le Progrès-Dimanche*, le 20 février 1972, p.42.

⁴⁸ Il n'a pas encore été possible d'établir avec certitude la date d'arrivée des anges volants chez Ferdinand Villeneuve. Léopold DÉSY dans *Lauréat Vallière et l'Ecole de sculpture de Saint-Romuald*

1852-1913 (Québec, les Editions La Liberté, 1983, p.222) mentionne, dans sa chronologie des travaux de cet atelier, que Villeneuve a travaillé à Notre-Dame de Jacques-Cartier en 1914. L'entrepreneur aurait pu alors entrer en possession des pièces. De même, il paraît tout à fait plausible que les anges enlevés en 1889, demeurant la propriété de la Congrégation, aient pu orner un autel aménagé dans l'une des sacristies. La construction, en 1925, d'un nouveau lieu de réunion pour les congréganistes de la Vierge permettrait alors d'envisager une autre date pour la cession des anges, nous rapprochant davantage de la visite de Barbeau chez Villeneuve, la même année.

⁴⁹ Paul DESJARDINS, *Le Collège Sainte-Marie de Montréal*, t. I, Montréal, Collège Sainte-Marie, 1945, p.338. Ce motif de l'ange aux fleurs se retrouve également dans un pastel de Fantin-Latour conservé au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa (n° 26647), représentant un *Repos de la Sainte-Famille*. Ce pastel est daté de 1889.

⁵⁰ John R. PORTER, "Processions et défilés", *Le Grand Héritage*, pp. 257-267. Le défilé de la Fête-Dieu se fait au pays depuis fort longtemps. Thomas ANBURY, dans l'un des plus anciens récits retracés concernant cette procession, mentionne, effectivement, que "...deux hommes précédaient le dais, tenant une corbeille remplie de fleurs, et plusieurs jeunes enfants en surplus les éparpillaient en les jetant en l'air, de distance en distance...". Anbury, militaire envoyé au pays en 1777, a publié le récit de ses pérégrinations dans: *Voyages dans les parties intérieures de l'Amérique du Nord*, 2 vol. (traduit de l'anglais), Paris, Briand, 1790; voir surtout au t. I lettre XVIII, de Montréal, le 20 Mai 1777, pp. 172-173.

⁵¹ Voir Yves LACASSE, "La recherche dans les musées. Le cas du tableau-relief de *La Mort de saint François Xavier* du Musée des beaux-arts de Montréal" dans *Questions d'art québécois*, 1987, pp. 65-102.

THE ODYSSEY OF TWO FLYING ANGELS FROM THE MUSÉE DU QUÉBEC A RESEARCH PROJECT IN EARLY SCULPTURE

It was during *The Arts of French Canada 1613-1870*, a retrospective held in Detroit in 1946, that two splendid flying angels from the Musée du Québec entered into the historiography of Canadian sculpture. Neither signed nor dated, the two works have since then gained the attention of several art historians. Over the years many hypotheses have been advanced as to their origin, their creator, their date of execution and their primary function. The discovery of new documents has enabled us to delve deeper into this matter and to re-examine a decorative and iconographic theme prevalent in the eighteenth and nineteenth centuries.

It appears that the two polychrome angels from the Musée du Québec were in fact made by the Québec sculptor Louis Jobin (1845-1928). They were commissioned by Father Joseph-Edouard Déry, S.J., to adorn the new high altar of the chapel of the "Congrégation des hommes de la basse ville" of Québec City, the chapel now known as Notre-Dame de Jacques-Cartier. The altar was designed by Eugène-Etienne Taché (1836-1912), a senior official in the provincial government, constructed by architect-contractor David Ouellet and decorated by Gauthier et Frère of Québec. It commemorated the tricentenary of the founding of the Marian Congregations. This kind of "co-operative and complementary venture" between various contributors had become common practice in the pre-industrial era.

The high altar of the chapel was dismantled in 1889 less than five years after its inauguration and replaced by a more expensive construction. The angels of 1884 presumably remained the property of the Congrégation before being obtained, at an unknown date, by the contractor Joseph Villeneuve of Saint Romuald. The latter sold them in 1925 to ethnologist Marius Barbeau who in turn offered them to the Musée de la Province in 1937.

By attempting to recreate their context, the flying angels can be seen as part of a programme in which theme and decoration unite. From Taché's plan for the altar and an old photograph of the chapel, it was possible to reconstruct the fragmentary remains and to understand the particular composition and presentation. Placed at the crown of the altar, the angels were part of a theatrical setting based on the theme of the Marian litanies. Various symbols evoking the qualities of the Virgin adorned the reredos. The flying angels, set on a background of sculpted draperies, occupied the middle plane. Gracefully positioned on either side of the statue of the Madonna, the angels held an inscription in one hand while roses cascade from the other. Both their positioning and their polychromatic forms drew the viewer's attention to this part of the altar and thus served to reinforce the Virgin as the focal point.

The angels of the Congregation chapel are unusual in the oeuvre of Jobin, not only technically and formally, but also with respect to their destination, function

and architectural integration. Their style was in keeping with the spirit of revival inherent in Taché's decorative project. Removed from their original setting, the two angels describe the method of production utilized for liturgical objects in Québec at the end of the nineteenth century. This particular commission reflects the eclectic taste of the era, the mechanisms of the market, the various stages in the process of creation, as well as the complex relationships among the various parties involved. The circulation and historiography of these two angels clearly demonstrates both the vulnerability and the mobility of religious works, as well as the problems that may arise from any exclusively formal analysis in the study of early sculpture of Québec.

Translation: **Jeffrey Moore**

WALTER ABELL AU CANADA, 1928-1944

CONTRIBUTION D'UN CRITIQUE D'ART AMÉRICAIN AU DISCOURS CANADIEN EN FAVEUR DE L'INTÉGRATION SOCIALE DE L'ART

Walter Abell, critique d'art d'origine américaine, établi au Canada à partir de 1928, peut être considéré comme l'une des figures importantes de la scène de l'art canadien des années trente et quarante¹. Membre fondateur, en 1935, de la "Maritime Art Association"² et, en 1940, du périodique *Maritime Art*, Walter Abell a, par ce biais, joué un rôle déterminant dans la mise sur pied de *Canadian Art*, première publication pan-canadienne à vocation essentiellement artistique, qui prend la relève de *Maritime Art*, en octobre 1943, et se maintient jusqu'à nos jours³.

Critique d'art favorable à une ouverture aux courants internationaux, Walter Abell propose une esthétique qui valorise la forme plastique et l'expression subjective de l'artiste. Il se fait, également, le promoteur d'un art socialement intégré, basant son discours et sa pratique sur une théorie de l'art et de la culture fondée sur le réformisme démocratique et le progrès social.

Sauf quelques collaborations sporadiques à certaines publications canadiennes et américaines - dont *The Canadian Forum*, *Saturday Night* au Canada, et *The Magazine of Art* aux Etats-Unis - c'est principalement dans les pages de *Maritime Art*⁴ et de *Canadian Art*⁵ que Walter Abell expose, entre 1940 et 1945⁶, sa pensée esthétique en regard de la situation et du développement des arts au Canada. Les pages qu'il y signe ont un intérêt d'autant plus grand qu'elles rendent compte de son analyse de quelques-unes des problématiques-clés de la période de l'Entre-deux-guerres. De cette analyse se dégagent une série de propositions qui, dans l'ensemble, démontrent la cohérence de l'approche de ce critique et permettent de la situer au confluent des théories de l'art et des grands courants d'idées qui influencent le développement de l'art et de la critique d'art dans le contexte nord-américain de l'époque.

De là, la pertinence de proposer une analyse du discours de Walter Abell qui cherche à dégager les bases théoriques de son programme esthétique et idéologique dans leur rapport de contiguïté avec les grands paradigmes des thèses américaines des années vingt et trente.

Précisons qu'en tentant d'élucider certains rapports de filiation avec des théories américaines, nous ne prétendons pas que la pensée esthétique de Walter Abell s'alimente à cette unique source, ni que le programme qu'il en tire ne propose pas, en beaucoup de cas, une réinterprétation des courants européens. Tout au plus, en privilégiant un tel rapport, pensons-nous cerner un mode de lecture du développement de certaines théories de l'art au Canada qui, à notre connaissance, ont été peu étudiées jusqu'ici.

LA PENSÉE ESTHÉTIQUE DE WALTER ABELL

En 1936, Walter Abell publie chez Scribners' de New York un premier essai d'esthétique intitulé *Representation and Form*, dans lequel il expose des conceptions qui seront réaffirmées, par la suite, dans son appréciation des artistes canadiens.

Critique face à une approche de l'art qui subordonne le jugement esthétique au critère premier du sujet de représentation, et qui en vient ainsi à réduire la démarche artistique à une répétition de formules suivant une série de thèmes établis, Walter Abell se déclare partisan de la "tradition moderne" lancée, selon lui, par Cézanne et Matisse⁷. Ce faisant, il pose le primat de la forme en tant que facteur déterminant du critère de qualité d'une oeuvre d'art. Dans un article sur le peintre canadien Jack Humphrey, il écrit:

An artist [...] must achieve a synthesis between the world to which he responds, the feeling through which he responds, and the materials in which his response is to be embodied. He must bring into the complex realm of creative activity a sensitiveness to all the elements present: a power of reducing them to order and harmony or *what the critic calls "form"*⁸ (les italiques sont de nous).

Selon Abell, en effet, les valeurs plastiques se répartissent en trois catégories: la matière, la forme et l'expression. De ces trois, c'est la forme qui, selon lui, agit comme principe organisateur d'une matière et d'une volonté d'expression, dans la mesure où c'est la forme qui met ces éléments en relation "significative" les uns avec les autres.

La notion de "forme significative"

Traitant de la manière de déterminer la qualité d'une oeuvre d'art, Abell fait appel au concept de "forme significative" ("significant form") qu'il emprunte à l'esthéticien anglais Clive Bell⁹. Son point de vue s'énonce alors comme suit:

... lines, surfaces, light and darks [...] must be brought together into significant design. But the design in this case is not abstract. It incorporates meanings resident in tilted roofs, out-of-the-way quiet, trees in air [en référence à un dessin de Jack Humphrey]. And finally it is conditioned by a personality [...] Before the picture can have significant form, all these must melt and fuse, and then emerge in a new and complete pictorial unity¹⁰.

Suivant cette approche, c'est donc la forme qui donne cohérence et sens à l'oeuvre d'art, et ce, quel que soit le sujet représenté. Cependant, et bien que le parfait rendu illusionniste ne soit pas, selon Abell, le but de la création artistique¹¹, le sujet de représentation ne doit pas, pour autant, être éliminé puisque c'est à partir du noeud de relations qui s'établissent entre une forme et un sujet que s'ordonne - par la médiation de l'artiste - le lieu de signification expressive de l'oeuvre d'art. Cette mise en relation d'une forme et d'un sujet de représentation est importante dans la pensée de ce critique. Elle indique bien que si la recherche formelle pose la condition de base d'une qualité esthétique, cette recherche ne saurait, par ailleurs, se détacher de l'objectif de représentation du monde réel. Un article de 1944, intitulé: "Are the modern 'isms' Art?"¹², expose le contenu de sa réflexion sur la question.

Amené à se prononcer sur le cubisme, Walter Abell lui concède volontiers une intégrité artistique qui, le rendant tributaire du développement des sciences modernes, en fait l'une des formes d'art "distinctives du vingtième siècle"¹³. Cependant, tout en admettant que le cubisme soit l'une des trames de la "grande tradition moderne" qui s'élabore et à laquelle il souscrit sur une base de principe, Abell se refuse à lui accorder un statut pleinement "significatif" et, de ce fait, conclut qu'il ne satisfait pas pleinement aux exigences du monde moderne: "Cubist design [...] can suggest meanings only in a vague, indefinite way. If the artist wishes to emphasize and clarify his meaning-dimensions, he must introduce more definite elements of subject-matter"¹⁴. Abell tire des conclusions similaires à l'égard de

l'ensemble des mouvements qui privilégient l'abstraction:

Each is an appropriately modern form of art with some specific type of artistic significance to its credit but with a range narrowed by concentration upon that particular type of significance. [...] None of them is inclusive enough to embody the maximum range of both design *and* meaning (italiques de W. Abell).

Et il conclut en ces termes: "This lack of breadth would seem to prevent them from being accepted as the final or the total fulfilment of the artistic impulse of the modern world"¹⁵.

Cette analyse, qui propose une compréhension téléologique du développement artistique où l'atteinte d'un accomplissement "total" et "final" est désignée comme possible, reprend le concept de forme significative, mais pour en atténuer le principe formaliste au profit d'un argument qui privilégie l'interprétation du contenu significatif de l'art.

On pourrait ici se demander si cette position qui, d'un côté, accorde du crédit à un mouvement parce qu'il participe d'une conception "moderne" et s'affirme "de son temps", et qui, de l'autre, lui dénie toute véritable portée expressive sous prétexte qu'il déconstruit la réalité figurative, ne met pas en lumière une contradiction qui se trouve dans les termes mêmes du concept développé par Clive Bell¹⁶.

En s'écartant ainsi du précepte formaliste original, Abell révisé une théorie qui a déjà développé ses racines propres dans la tradition critique américaine. Avant lui, en effet, certains critiques d'art, dont Willard Huntington Wright et Marius de Zayas¹⁷, ont fait appel à cette dimension "significative" de la valeur formelle. Ils y rattachaient l'expression d'une essence c'est-à-dire d'une qualité universelle qui transcende le particulier et où le dessin et la composition fournissent la structure sous jacente et unifiante de l'oeuvre d'art¹⁸.

Chez ces deux critiques, le point de vue formaliste compose avec une approche psychologique basée sur le concept d'empathie. Suivant cette théorie, l'empathie décrit le processus par lequel un spectateur assimile en lui les formes et les relations qui caractérisent un objet (d'art) et peut ainsi - sans autre référence - en incorporer le sens et les qualités intrinsèques¹⁹. Chez Wright, l'émotion esthétique est déduite d'un arrangement de formes et de couleurs. Et c'est en s'en remettant à la psychologie de la perception que se trouve expliqué le processus par lequel un spectateur peut, en

s'en tenant au développement logique et progressif des formes sur une surface peinte, "revivre psychologiquement" le processus de création artistique²⁰.

Ces deux critiques, précisons-le, ne furent pas les seuls à s'inspirer des écrits de Clive Bell et de Roger Fry dans le contexte américain de l'époque²¹. Pourtant, il semble qu'au tournant des années trente les thèses formalistes américaines aient de plus en plus incorporé des éléments qui en diluaient le principe originel. Aussi, les propositions de Walter Abell nous semblent-elles plus proches des conceptions véhiculées par le docteur Albert C. Barnes telles qu'elles furent présentées, en 1926, dans un ouvrage intitulé *The Art in Painting*²². Pour Barnes, l'art ne définit pas, comme c'était le cas chez Bell et Fry, un territoire autonome. "Plastic unity, dit-il, is form achieved by the harmonious merging of the plastic elements into an ensemble which produces in us a genuinely satisfying esthetic experience. Plastic form is significant, in the ultimate and highest sense, only when it is a creation: *an expression of an individual human experience in forceful plastic terms*"²³ (les italiques sont de nous).

Dans cet ouvrage de Barnes, l'emphase est progressivement déplacée de l'aspect purement plastique vers l'aspect humain qui est celui de l'expérience sensible. L'émotion esthétique qui, chez Bell, était conçue comme entièrement auto-suffisante, renferme, selon Barnes, deux composantes: l'une liée à l'expérience plastique, l'autre liée à la vie et qui fait appel à ce que Barnes décrit comme " [those] feelings of the same general kind as the emotions of everyday life ".

Plus proche de la pensée du philosophe américain John Dewey qui, dans *Art as Experience* (1934), propose, à travers le concept d'expérience, une esthétique qui unit la thèse formaliste à une pragmatique fondée sur le caractère social de l'art²⁴, l'approche de Barnes situe une problématique qui s'écarte des préceptes résolument formalistes, et que nous retrouvons exprimée sensiblement dans les mêmes termes chez Abell. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici qu'Abell a été associé, tout comme John Dewey, à la fondation créée par Albert C. Barnes en 1922. Cette problématique qui traverse l'ouvrage de Barnes n'est pas fortuite, puisqu'elle est partie prenante d'un courant de pensée qui s'est imposé de plus en plus fortement aux Etats-Unis depuis le début des années trente. Nous voulons parler de ce courant réaliste et social qui défendait l'idée d'un art étroitement lié à la vie, au quotidien, et porteur des valeurs et aspirations du milieu humain contemporain.

La subjectivité de l'artiste

Abell, à l'instar de Barnes, accorde une importance analogue à l'art en tant qu'expression de vie. Tout en conservant à la notion de forme significative les qualités plastiques de couleur, de ligne, de dessin et de composition, il y rattache en outre une donnée subjective qui se rapporte à l'expression personnelle de l'artiste, ce qui l'amène à parler de "personal significance"²⁵.

Voilà sans doute pourquoi, à travers cette médiation subjective de l'artiste, Abell demeure si profondément attaché à la figuration. En effet, la forme n'est jamais envisagée comme auto-suffisante. Au contraire, elle est toujours vue comme dépendante d'une expérience individuelle qui, elle-même, se fonde sur un rapport intime au quotidien et au contexte naturel et humain. Ultimement, pour Abell, c'est par ce biais que l'art peut véritablement communiquer une émotion.

Précisons que, dans le contexte américain, plusieurs critiques d'art et artistes des années dix et vingt ont été actifs à promouvoir la notion de l'artiste sensible, innovateur, en regard de la version traditionnelle et institutionnalisée de l'artiste soumis aux règles classiques. Parmi eux, le peintre Robert Henri et le critique d'art Royal Cortissoz²⁶ qui écrivait à ce sujet, dans les pages de la *New York Tribune* : "American Art flows not from tradition but in a specially marked sense, from the individuality of the artist"²⁷.

Robert Henri, qui fonda l'*Ash Can School* de New York, et dont l'enseignement influença toute une génération d'artistes, croyait, quant à lui, en la noblesse et en l'importance de l'artiste en tant que personnalité et force sociale²⁸.

Les conceptions communes de Cortissoz et de Henri mettaient en relation l'individualité de l'artiste et le rendu d'une expérience liée au quotidien. Ce dernier n'écrivait-il pas : "The American who is useful as an artist is one who studies his own life and records his experiences"²⁹.

De la même façon, Walter Abell accorde une place importante à la subjectivité de l'artiste, au rôle premier des sensations dans la perception et le rendu d'un sujet. Et, de même que Henri, il considère que tout sujet de représentation, y compris ceux issus du quotidien le plus banal, est apte à stimuler l'activité créatrice de l'artiste³⁰. Il s'éloigne cependant de Robert Henri en ce qu'il ne préconise pas l'emploi d'une manière réaliste, mais insiste plutôt sur la nécessité de l'interprétation individuelle afin que l'artiste puisse ainsi parvenir à un heureux compromis, ou mieux, à une harmonie

entre la nature et son médium³¹. La pensée de Walter Abell demeure proche, en ce sens, d'une vision européenne, celle qui s'inscrit dans la tradition post-impressionniste et qu'un John Lyman se fait fort d'opposer, depuis quelques années au Canada, à l'"école nationale" du Groupe des Sept.

PROPOSITIONS POUR UNE PRAGMATIQUE DE L'ART

It is natural that art should be one of those things upon which the real significance of life depends [...] but equally natural that (art be seen) not in isolation, but as one of the threads in the fabric of culture, *one of the manifestations of life* ³² (les italiques sont de nous).

Le sens premier de cette relation qui doit prévaloir, selon Walter Abell, entre l'art et la vie procède d'une conception pragmatique de la fonction de l'art.

L'art a, par-dessus tout, une fonction utilitaire qui transcende sa fonction spirituelle et esthétique. L'art induit une expérience de beauté, une expérience émotionnelle et, de ce fait, concourt à l'enrichissement individuel et collectif: il apporte le bonheur. Selon Abell, l'art remplit donc une fonction pratique en même temps que spirituelle puisqu'il peut rendre l'humanité plus heureuse. C'est dans cette perspective qu'il décrit le rôle de l'artiste:

Their contribution is to create beauty where beauty was not, and, by so doing, to make life more gracious if the times are fortunate, more endurable if the times are hard; to enrich the spiritual and emotional content of life, making individuals and communities happier to be alive³³.

Cette approche, qui conçoit l'art comme pouvant effectivement améliorer l'existence humaine en rehaussant la qualité matérielle et spirituelle de la vie, participe d'une reformulation de la pensée artistique qui s'effectue depuis quelques années aux Etats-Unis.

Selon ce point de vue, qui sera partagé entre autres par les peintres Robert Henri et John Sloan et certains critiques d'art tels Charles H. Caffin et Edwin Bjorkman³⁴, l'art est perçu en tant qu'instrument de réforme sociale en ce qu'il peut contribuer à l'amélioration des conditions d'existence des plus démunis³⁵. Chez Abell, cette pragmatique le fera se prononcer en faveur d'un art socialement intégré et, plus généralement, en faveur d'un programme de démocratisation et de progrès culturel et social, sans que cette position l'amène toutefois à appuyer un art de critique sociale.

L'idéal démocratique

Selon Walter Abell, le potentiel social de l'art s'investit d'abord dans un idéal de réalisation démocratique. L'art rend la vie plus agréable puisqu'il supplée au besoin d'harmonie et de beauté, mais les inégalités sociales qui en limitent l'accès à une minorité privilégiée imposent de reconsidérer le niveau de démocratie concrètement réalisée par la société, de même que la façon dont le rôle de l'art y est défini:

With the emergence of modern democracy, affirme-t-il, it would seem that the hour for the perfect flowering of democratic culture had arrived. But the observer who surveys our national scene with an uncompromising eye, although he finds democratic features to be sure, also finds much that is far from democracy, far from art and far from any union of the two³⁶.

Dès lors, la démocratie s'impose en tant qu'objectif à atteindre pour le mieux-être général. L'art même ne peut se soustraire à cette tâche et doit, lui aussi, se poser et chercher à se réaliser dans cette perspective. Selon Abell:

The cultural task, and the cultural opportunity, of this generation in Canada, is to join the world effort toward cultural democracy and to see that such forward movements as have recently happened in the United States are made to happen here³⁷.

Si, pour Abell, l'art doit enrichir la vie collective et contribuer à l'expérience et à l'avancement d'une société, il ne peut cependant y parvenir que s'il s'inspire et se nourrit de cette réalité. Comme nous l'avons précédemment souligné, l'art ne donne signification à la vie que s'il est, lui-même, intimement entremêlé à la vie, à l'expérience collective et sociale contemporaine. Au Canada, l'art de guerre sera, aux yeux d'Abell, la forme par excellence d'un art démocratique, témoin et porteur des aspirations collectives du milieu et de l'époque.

... when a democracy is passing through the flames of war, art should be there, not only to inspire the people in the effort which they are making, but to bring them some of the rewards of that effort: relaxation in the enjoyment of beauty, a heightened sense of their own dignity, a chance to see themselves reflected as the actors in a great world drama³⁸.

Conséquence logique de cette vision d'un art "for and by the people"³⁹, un

art démocratisé, c'est-à-dire rendu accessible à la "plus grande partie" de la population.

Cet objectif, inscrit au programme de *Maritime Art*, aura comme corollaire l'appel lancé aux artistes pour l'utilisation de média plus simples, moins coûteux, plus humbles sans doute, mais garantissant la diffusion élargie d'oeuvres d'art originales à bas prix, et la possibilité d'une intégration des artistes canadiens sur le marché de l'art et dans la communauté:

Gradual reintegration [sic] of the artist with society [...] is taking place through more extended appreciation and purchase of contemporary work, through opportunities open to the artist to practice industrial design, and in other ways⁴⁰.

Les deux termes de la relation "art et société" sont alors posés: d'une part, la société ne peut se développer pleinement sans l'apport de l'art et de la culture, et, d'autre part, l'art ne peut subsister, croître et enrichir la communauté s'il n'est pas résolument tourné vers la société. Une dialectique constante doit les faire interagir; c'est là, dans ce rapport, que se joue la dynamique du progrès, tant social qu'artistique. Walter Abell précise:

If one reads correctly the signs of the times, the next forward wave, nationally speaking, lies in a consciousness of the national problems involved in the relation of the arts to the whole of Canadian society. Until those problems are solved, or at least on the way to solution, neither Canada nor Canadian life can reach their full potential stature⁴¹.

Dans son plaidoyer pour la défense d'une conception sociale de l'art, Abell s'en remet à un argument historique qui a, de nombreuses fois, eu sa faveur⁴². Cet argument vise à démontrer que les idées contemporaines qui peuvent paraître, pour un public non-averti, neuves voire discordantes par rapport aux idées reçues, ont été bien souvent éprouvées dans le passé. Elles ont donc reçu la caution des grandes traditions historiques et sont, de ce fait, parties prenantes, elles aussi, d'un bagage de civilisation. Ainsi en est-il du "concept d'art démocratique":

Democracy is so vital a concern at the present moment, écrit-il, that we might be inclined to regard its relationship to art as a thing exclusively of the present and future. Actually it has a long past. The underlying social pattern of art for the enrichment of community living - which we may take to be *the democratic concept of art - is as old as humanity itself*⁴³ (les italiques sont de nous).

Cet argument n'est pas anodin, car il permet de situer le débat sur un terrain stratégique: celui des résistances qui font obstacle aux idées nouvelles. Il vise à détourner l'argument traditionaliste en le mettant au service de la nouveauté rebelle à laquelle s'opposent précisément les partisans du statu quo. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la récurrence de la référence à la Grèce classique dans les articles de Walter Abell. La mise en relation de la société contemporaine avec la Grèce lui permet de poser cette dernière comme une sorte d'idéal-type sur le plan de la réalisation démocratique et artistique, voire même d'unifier les deux plans en un modèle unique, absolu:

Greek art was not something which any king possessed and put in a palace away from the people. It was displayed in public monuments; it was shown on the walls of the temples. It could be seen in the market squares. Art was a part of the normal, daily life of the people. The public saw the artist at his work, and the artist was stimulated by the public⁴⁴.

On peut certainement affirmer qu'entre 1940 et 1944, moment où il quitte *Canadian Art* et retourne aux Etats-Unis, la mise en relation des deux termes art et société, où est posé l'idéal de démocratisation, est devenu l'axe central de son discours. Le concept d'un art socialement intégré détermine alors toute sa compréhension du rôle de l'art et des artistes, d'une part, de celui de l'Etat et des institutions, d'autre part, ainsi que des tâches qui leur sont imparties sur le plan de la production, de la diffusion et de l'éducation.

Dans l'argumentation qui appuie la cohérence de cette approche, un modèle contemporain précis de sa réalisation est proposé: celui du programme américain de soutien gouvernemental aux arts mis en place par le gouvernement démocrate de F.D. Roosevelt dès 1932.

... our vision of the new cultural order, dit-il, [...] emerges triumphantly in the recent development of government patronage in the United States [...] In a decade of economic breakdown, working chiefly with limited relief budgets, government agencies such as the Federal Art Project and the Section of Fine Arts of the Public Administration, have done more to break the ground of a genuine culture of democracy than 'normal' agencies had done in the preceding century⁴⁵.

Cependant, dès que la guerre sera devenue une réalité tangible, immédiate pour le peuple canadien, Walter Abell tournera plus volontiers son

regard vers la réalité canadienne où s'effectue un début de prise en charge gouvernementale de projets pour un art de guerre. Abell entend convaincre les instances gouvernementales et militaires du besoin d'un programme organisé de l'art de guerre au Canada⁴⁶. Lorsque ce programme sera finalement devenu réalité et que quelques-uns de ses résultats seront exposés à la Galerie Nationale du Canada, en mars 1944, Abell, tout en marquant d'un trait positif ce moment "historique", insistera pour qu'on y voie un précédent à renouveler en temps de paix.

The Army and the society behind it, écrit-il, have come to art, at least in part, because art first went to the Army. If similar connections can be built with the social agencies of peace, both official and unofficial, art will never lack communal support⁴⁷.

Cette expérience de soutien aux arts de la part du gouvernement canadien⁴⁸ aura sans doute pris, aux yeux d'Abell, l'envergure d'une très grande victoire puisqu'il en viendra alors à parler de "such advances toward a *national people's culture*"⁴⁹, expression qui dépasse largement le cadre de son vocabulaire habituel. En effet, le concept de "culture populaire nationale" ne surgit que cette seule fois dans ses écrits et c'est pourquoi il nous semble découler davantage de la surenchère verbale que d'un réel penchant à gauche de la part de ce critique. Walter Abell est, selon nous, le partisan d'un programme de démocratie sociale et non celui d'une démocratie populaire, car l'essentiel de son parti-pris se joue dans la perspective d'une libéralisation et d'une expansion du rôle de l'Etat en matière culturelle plutôt que dans celle d'un quelconque "front populaire national".

L'art en tant que service

Dans une série d'articles sur l'art de guerre écrits entre décembre 1941 et avril 1944 dans *Maritime Art*, puis dans *Canadian Art*, Walter Abell pose l'urgence de faire agir l'art sur le front de la guerre, affirmant par ce biais le caractère utilitaire, instrumental de l'art. Dès 1943, il écrit:

The arts [...] have campaigned for victory loans and a score of other urgent war needs [...] They have carried emotional relief to people tense in bomb shelters [...] In these and other ways, they have liberated themselves from any suspicion of being "frills" and have established their right to be grouped among the essentials of modern society⁵⁰.

C'est parce qu'il répond à un besoin, c'est-à-dire en autant qu'il se fait le

véhicule de consignes sociales, le promoteur d'un programme idéologique conséquent à un type de société, ou encore le pourvoyeur d'un allègement moral et spirituel aux maux collectivement ressentis, que l'art accède à l'ordre des fonctions essentielles. L'art devient "service" dans la mesure où il contribue à l'affirmation de l'idéal démocratique. Pourtant, même évoqué en regard principalement de sa fonction esthétique, l'art conserve, dans la vision de Walter Abell, ce caractère utilitaire. De là, la corrélation établie entre art *et* loisirs⁵¹, ou encore entre art *et* industrie, qui précise l'utilité sociale, productive d'un art qui accorde à l'artiste "a place in meeting the needs of modern society and bringing new beauty into objects made for daily use"⁵².

Suivant cette optique, l'art agit toujours en fonction d'un objectif tangible, immédiat. Il participe de la notion de service ou de bien de consommation, soit en procurant un plaisir esthétique, soit en témoignant d'une dimension spirituelle, ou encore en inculquant des valeurs morales ou sociales. Dans ce sens, chacun y gagne (littéralement) à posséder une oeuvre authentique.

Apart from the service we thus render to the artist and to Canadian cultural growth, dit-il à ce propos, there is a joy which comes from possessing works of art and living with them daily⁵³.

De cette visée utilitariste à une dimension marchande de l'art, il ne semble pas y avoir, pour Abell, un fossé très large. Aussi peut-on voir se développer dans les écrits de ce critique toute une rhétorique, plus ou moins explicite, de relance économique. Cette rhétorique s'explique, bien sûr, par le contexte de crise et l'état de déstabilisation économique qui a marqué la décennie des années trente. La prise de conscience à laquelle elle a donné lieu a rapidement fait surgir l'impératif de la relève économique et de la reconstruction nationale, et, même si ce discours n'est pas véhiculé au Canada avec la même emphase qu'aux Etats-Unis - où il prendra corps dans le programme du "New Deal" institué par le gouvernement Roosevelt - il n'en est pas moins présent sur la scène politique canadienne⁵⁴.

La logique discursive de Walter Abell procède, pensons-nous, de cette stratégie de reprise économique où il s'agit de promouvoir la consommation de biens - dans ce cas-ci artistiques - en vue de réinstaurer un plein fonctionnement du marché en stimulant la dynamique de la circulation des biens et de l'argent. Cette logique pourra, en certains cas, paraître étroitement comptable mais, dans la visée d'Abell, elle obéit davantage

qu'à un simple objectif de prospérité économique puisqu'elle se fonde sur un but de développement artistique et culturel. Il dira à ce propos:

... the art and the culture of the nation will be hampered in their development so long as any large section of the people lacks sufficient surplus to spend something for the artistic and cultural satisfactions of life⁵⁵.

Partant de là, l'insistance sur le besoin de propriété d'oeuvres d'art répond à une double nécessité. D'une part, assurer aux artistes un revenu qui leur permette de poursuivre leur tâche "essentielle" de création dans de meilleures conditions. D'autre part, rendre ainsi possible le développement de l'art et de la culture à l'échelle de tout le pays. Par ce biais, et plus fondamentalement, Walter Abell pose les conditions d'existence d'un marché de l'art dans une perspective démocratique, c'est-à-dire en regard d'un art conçu comme produit de masse.

Mais la logique opérationnelle entre un marché vacillant, un public défavorisé, des artistes mal rétribués et un nouvel ordre démocratique à réaliser a de quoi étonner quand elle emprunte les termes suivants:

A second approach is for artists to enter whole-heartedly on the side of the people in their struggle for a more democratic social order, *thereby* gradually raising standards of living and eventually making it possible for larger numbers to purchase art at higher prices⁵⁶ (les italiques sont de nous).

Placé dans une telle perspective, l'objectif de changement social apparaît entièrement soumis à la dynamique de la consommation et à un but de hausse du niveau de vie des artisans. Mais ce rétrécissement du principe démocratique et de réforme sociale à un but de rétablissement économique n'est-il pas le début et la fin du problème?

L'intégration sociale de l'artiste

En juin 1941, la tenue de la Conférence des artistes canadiens à Kingston marque un tournant dans la perception et l'affirmation au Canada du rôle social de l'artiste⁵⁷.

Walter Abell qui proposait déjà dans l'article d'ouverture du premier numéro de *Maritime Art*, en octobre 1940, des formes concrètes pour l'intégration sociale des artistes, réaffirme ses positions lors de la conférence en intitulant sa communication: "Art and Democracy". Dans son compte-rendu des débats, en octobre 1941, il donne la réplique à Sir Wily Grier qui, dans un article paru dans *Saturday Night*, défend une conception vou-

lant que l'artiste ne puisse produire que dans la concentration et le détachement que procure l'éloignement des préoccupations communes⁵⁸. Selon Abell, l'intégration sociale de l'artiste ne repose pas sur la volonté unilatérale des différents organes sociaux visant à faire de l'artiste un plein participant à la réalité économique, culturelle et sociale de son pays. L'artiste ne peut s'intégrer, donc être considéré comme "producteur" et citoyen à part entière, que s'il rompt avec son isolement et tourne son attention et son énergie créatrice vers le milieu social dont il est issu:

The artist who lives exclusively in retirement, dit-il, grows narrow and merely personal in his work. The great artists of the past have been saturated with the content of the civilization in which they lived [...] the integration of art with the life of society, without which the artist suffers privation and society suffers ugliness, is a social or cultural matter, not a studio problem⁵⁹.

Selon Abell, l'artiste qui se met au service de la collectivité ne concourt pas seulement à l'enrichissement commun par sa propre production, il s'enrichit lui-même dans la mesure où son art profite de ce rapport étroit à la vie sociale, et dans la mesure, également, où il se voit lui-même reconnu en tant qu'artiste et appuyé par cette collectivité⁶⁰.

Une contribution à souligner

Quelle fut la portée des idées véhiculées par Walter Abell dans le milieu artistique canadien? Il serait difficile de dégager un portrait précis de cette influence. Peut-être s'avère-t-il néanmoins possible de soumettre quelques hypothèses.

Nous pouvons dire, d'une part, que les effets de son engagement sur la scène artistique canadienne sont visibles et nombreux puisqu'il ne s'est pas fait le défenseur de la démocratisation de l'art uniquement en paroles, mais y a contribué de manière directe par son implication active dans le milieu. Les jalons de son action publique en ce domaine ont déjà été relevés: ils traversent les scènes locale et régionale, de même que la scène nationale, par la voie de *Canadian Art*, et s'échelonnent sur une période d'environ dix ans.

Le point-clé de cette action de critique d'art et d'éducateur aura certainement été la Conférence de Kingston puisque c'est là qu'il fut décidé de l'avenir national du magazine qu'il avait fondé, et que se concrétisèrent certaines propositions qu'il avait défendues. Pensons à son insistance sur

l'idée d'organisation des artistes canadiens dans un but de coopération. Pensons à ses interventions fréquentes en faveur d'un soutien institutionnel et gouvernemental aux arts. C'est à Kingston, en effet, que nous voyons ces propositions déboucher sur des perspectives concrètes, telles, par exemple, la création de la Fédération des artistes canadiens. L'adoption de certaines résolutions, reprises par cette fédération, détermineront également une série de moyens de pression des milieux artistiques sur les instances gouvernementales dont il est fait état dans le *Brief Concerning the Cultural Aspects of Canadian Reconstruction*, présenté à la Chambre des Communes en juin 1944⁶¹.

Nous savons, par ailleurs, que Walter Abell n'a pas été le seul à cette époque à proposer une approche sociale et démocratique de l'art au Canada. Le critique d'art Graham McInnes partage, dans les pages artistiques de *The Canadian Forum* et de *Saturday Night*, une même sympathie pour l'expérience américaine et pour un programme d'intégration sociale de l'art⁶². André Bieler, qui est avant tout artiste et professeur d'art à l'Université Queen, en Ontario, intervient, lui aussi, depuis quelques années dans le même sens. N'est-il pas l'un des principaux instigateurs de la Conférence de juin 1941 où seront exposés les acquis américains en matière de parrainage des arts⁶³?

Jean-Paul Lemieux lui-même, alors qu'il écrit dans le journal *Le Jour*, au cours des années 1937 et 1938, signale à ses lecteurs les exemples mexicain et américain de démocratisation de l'art⁶⁴.

Avec eux et d'autres, tel le critique d'art Robert Ayre qui écrit dans *The Standard* de Montréal entre 1938 et 1942 et qui y défend lui aussi cette idée, bien que plus modérément, Walter Abell s'inscrit dans un mouvement qui, avant 1941, était certainement éparpillé, peu influent, mais qui, au lendemain de la brèche ouverte par la Conférence, ira s'élargissant pour finalement déboucher sur une série d'actions publiques et collectives de la part des artistes canadiens. Actions, précisons-le, qui réclament du gouvernement un soutien au développement des arts et de la culture au Canada. Parmi les prolongements de cette action, mentionnons la création du "Canadian Arts Council" en 1945⁶⁵, et la mise sur pied de la Commission Royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences, en 1949⁶⁶.

Il ne fait pas de doute, toutefois, que cette prise de conscience progressive au sein de la société canadienne ne s'est pas nourrie de la seule intervention des critiques d'art. De nombreux artistes canadiens ont fréquenté

des écoles d'art américaines, en particulier l'"Art Student League" de New York, et se sont, eux aussi, familiarisés avec les théories et courants américains qui favorisent une perspective sociale⁶⁷. De plus, la crise puis la guerre auront très certainement fait ressentir avec plus d'acuité le besoin d'une politique de l'Etat en ce domaine.

Au Canada, cependant, dans ces années, les canaux de diffusion d'un discours qui remet en cause, d'un même souffle, une certaine conception de l'art et de son lien à l'édifice institutionnel et social sont encore peu nombreux et, dès lors, d'autant plus précieux.

Plus que le simple contact de quelques-uns avec ces idées nouvelles et stimulantes pour le contexte canadien de l'époque, il fallait la mise en place des conditions, tant médiatiques qu'organisationnelles, qui en permettent le rayonnement. Walter Abell, en plus de produire le message, a contribué, par la fondation de revues spécialisées et d'associations, à en assurer la diffusion.

Hélène Sicotte

Etudiante de maîtrise

Université du Québec à Montréal

La présente étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche de maîtrise actuellement en cours, portant sur le rôle et la fonction des influences américaines dans la formulation d'une perspective sociale dans le discours de la critique d'art au Canada entre 1930 et 1945.

Notes

¹ Titulaire d'une chaire de professeur d'art à l'Université Acadia, à Wolfville, en Nouvelle-Ecosse, Walter Abell a d'abord poursuivi des études dans plusieurs collèges de l'Est des Etats-Unis. Après quelques années passées à la Fondation Barnes, à Merion, Pennsylvanie, et un séjour de deux ans à Paris, il se voit offrir, en 1928, une bourse de la Corporation Carnegie, de New York, pour venir enseigner au Canada.

² Il s'agissait d'une entreprise coopérative de sociétés artistiques, de clubs et d'associations féminines de la Nouvelle-Ecosse, du Nouveau-Brunswick et de l'Ile-du-Prince-Edouard qui s'était donnée pour tâche d'organiser des tournées d'expositions et de conférences, de participer à la distribution de documents éducatifs sur l'art et d'encourager une meilleure communication entre les différents centres locaux. Cf. Charles C. HILL, *La peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1976, p.97.

³ C'est à l'occasion de la Conférence de Kingston, en juin 1941, que fut exprimé ce vœu de faire de *Maritime Art* un magazine national. Lire à ce sujet: "Toward a Canadian Art Magazine", *Maritime Art*, vol. 3, n° 3, juillet/août 1943, pp. 135-136.

⁴ Du premier éditorial, où il décrit les tâches, le rôle et l'approche qu'ambitionne d'adopter ce premier magazine artistique canadien, au dernier, où il annonce la poursuite de la publication sous une forme désormais plus conforme au caractère vraiment pan-canadien de la revue, Walter Abell oriente avec constance son intervention dans ce magazine. Deux axes principaux se dessinent: une fonction d'information et d'émulation à l'échelle locale et nationale; et une fonction d'éducation sur des thèmes artistiques et sociaux. Avec le tournant de la Conférence de Kingston, son attention se porte davantage vers la dimension sociale de l'art.

⁵ Walter Abell ne demeure que quelques mois à la direction éditoriale de ce nouveau magazine. Le temps d'écrire cinq articles dont trois sont consacrés à l'art de guerre et deux à l'appréciation d'une compréhension qui se veut plus rationnelle et historique de l'art moderne. Dans cette courte série d'articles, l'essentiel de ses efforts vise à encourager les institutions gouvernementales et les musées à faire connaître l'art de guerre canadien.

⁶ Walter Abell quitte *Canadian Art* en novembre 1944. Il va alors enseigner en Michigan State Teachers' College et publie un second ouvrage intitulé *The Collective Dream in Art*, New York, Schocken Books, 1957, qui propose, selon ses propres termes: "a psycho-historical theory of culture based on relations between the arts, the psychology and the social sciences".

⁷ "Jack Humphrey Painter", *The Canadian Forum*, vol. XVI, n° 185, juin 1936, p.16.

⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁹ Rappelons que c'est dans *Art*, publié à Londres en 1914, que Clive Bell (1881-1964) expose sa thèse formaliste fondée sur les notions d'"émotion esthétique" et de "forme significative". Cf. Sara SELWOOD, "The Dissemination of Ideas About Abstract Art in England and America", *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910-20*, Michael Compton (éd.), Londres, Tate Gallery, 1980, pp. 199-239.

¹⁰ "Jack Humphrey Painter", *loc. cit.*, p.17.

¹¹ "The Problem of Distortion", *Canadian Art*, vol. 1, n° 4, avril/mai 1944, pp. 148-151.

¹² "Are the Modern 'isms' Art?", *Canadian Art*, vol. 1, n° 5, juin-juillet 1944, p.223.

¹³ *Ibid.*, p.198.

¹⁴ *Ibid.*, p.223.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ En effet, en quoi et de quoi une forme est-elle significative? Bell, semble-t-il, ne sera jamais très explicite dans sa définition du concept de "forme significative". Voir à ce sujet: Beryl LAKE, "A Study of the Irrefutability of Two Aesthetic Theories", *Modernism, Criticism, Realism*, Charles Harrison et Fred Orton (éd.), Cambridge, Hagerstown, Philadelphia, New York, Harper and Row Publishers, 1984, pp. 26-35. La notion de signification à laquelle il recourt ne renvoie-t-elle pas à un registre d'interprétation et, par là, à un contenu qui contredit le principe formaliste?

¹⁷ W.H. WRIGHT (1887-1939) collabora, entre 1915 et 1917, aux revues *The Smart Set* et *Forum*. Il publia également, en 1915, *Modern Painting. Its Tendency and Meaning* dans lequel il se déclarait en faveur de l'abstraction et exposait sa vision formaliste. M. de ZAYAS (1880-1961) collabora à *Camera Work* et *Forum Magazine* et publia, en 1913, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*. Sur ces deux critiques d'art voir: John LOUGHERY, "Charles H. Caffin and Willard Huntington Wright, Advocates of Modern Art", *Arts Magazine*, janvier 1985, vol. 59, n° 5, pp. 103-110, et Virginia MECKLENBURG, *American Esthetic Theory, 1908-1917, Issues in Conservative and Avant-Garde Thought*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1983.

¹⁸ V. MECKLENGURG, *op. cit.*, pp. 119-138.

¹⁹ *Ibid.*, p.131.

²⁰ *Ibid.*, p.136.

²¹ Dans *Modernism in the 1920's, Interpretations of Modern Art in New York, Expressionism to Constructivism*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985, Susan Noyes Platt identifie Forbes Watson, Henry McBride, Walter Pach, Guy Eglinton et Thomas Craven comme étant des critiques d'art qui ont développé une analyse formaliste au cours des années vingt.

- 22 Albert C. BARNES (1872-1951): manufacturier et collectionneur d'art américain. Fonde en 1922 la Fondation Barnes pour y exposer les pièces de sa collection (oeuvres impressionnistes, cubistes et art primitif) et pour des fins d'éducation. Cf. Milton W. BROWN, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 92-103.
- 23 *The Art in Painting*, New York, Harcourt Brace and Co., 1938, p.55.
- 24 John DEWEY (1859-1952): philosophe et éducateur américain, l'un des fondateurs de l'Ecole pragmatique américaine. Sur le plan esthétique, il propose une approche instrumentaliste et démocratique.
- 25 "Jack Humphrey Painter", *loc. cit.*, p.16.
- 26 Robert HENRI (1865-1929): peintre, enseignant et réformateur américain. Partisan du réalisme urbain en peinture. Pour lui, comme pour Cortissoz, le but de la peinture est de transmettre l'expérience visuelle et émotionnelle de l'artiste. Royal CORTISSOZ (1869-1948): il est de ceux pour qui la question fondamentale est que l'artiste soit libre d'exprimer son "génie" et sa perception unique du monde. Cf. V. MECKLENBURG, *op. cit.*, p.84.
- 27 Cité in V. MECKLENBURG, *op. cit.*, p.81.
- 28 Milton W. BROWN, *op. cit.*, p.9.
- 29 V. MECKLENBURG, *op. cit.*, p.83.
- 30 "Jack Weldon Humphrey", *Maritime Art*, vol. 1, n° 2, décembre 1940, p.16.
- 31 "The Problem of Distortion", *loc. cit.*, p.171.
- 32 Walter ABELL, "Two Expressions of the Creative Spirit", *Maritime Art*, vol. 1, n° 4, février 1941, p.34.
- 33 *Ibid.*
- 34 Charles H. Caffin et Edwin Bjorkman défendent tous deux l'idée que l'art peut servir dans une pragmatique du développement social. C.H. Caffin était critique d'art au *New York American* et il fut, selon V. Mecklenburg, un des plus ardents défenseurs de l'art en tant qu'instrument de réforme sociale. *Op. cit.*, p.95.
- 35 Dans son étude, V. Mecklenburg souligne, fort pertinemment, qu'en dépit de leur progressisme social, ces peintres ne traduisirent jamais leur programme politique et social dans leur peinture. Henri et Sloan, surtout, qui fut membre du Parti Socialiste, refusèrent toujours très catégoriquement de faire servir leur art à des fins de propagande. *Ibid.*, p.109.
- 36 "Art and Democracy", *Maritime Art*, vol. 2, n° 1, octobre-novembre 1941, p.8.
- 37 *Ibid.*, p.10.
- 38 "Canada at War", *Maritime Art*, vol. 2, n° 3, février-mars 1942, p.75.
- 39 "Art and Democracy", *loc. cit.*, p.8.
- 40 "Changing Attitude Toward Art", *Maritime Art*, vol. 1, n° 5, juin 1941, p.4.
- 41 "Conference of Canadian Artists", *Maritime Art*, vol. 2, n° 1, octobre-novembre 1941, p.4.
- 42 "Changing Attitude Toward Art", *Maritime Art*, vol. 1, n° 5, juin 1941, pp. 3-7.
- 43 "Art and Democracy", *loc. cit.*, p.8.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*, p.9.
- 46 "Canada at War", *loc. cit.*, p.76.
- 47 "Canadian Army Art Exhibition", *Canadian Art*, vol. 1, n° 4, avril-mai 1944, p.135.
- 48 Précisons que déjà, lors de la première Grande Guerre, le Canada avait pris le pas en mettant sur pied une section d'artistes spécialement affectés à l'art de guerre. Au moment de la Seconde Guerre mondiale, une section d'artistes de guerre ne sera créée qu'en octobre 1942. Cf. "War Records for the Canadian Army", *Canadian Art*, vol. 1, n° 1, décembre-janvier 1944, p.44.
- 49 "Canadian Army Art Exhibition", *loc. cit.*, p.135.
- 50 "The Culture Front", *Maritime Art*, vol. 3, n° 5, juillet-août 1943, p.135.
- 51 Critiquant le mode de sélection de certaines oeuvres de guerre par lequel on favorise surtout les artistes professionnels, Abell déplore le fait que: "it largely eliminates the work of the soldier who turns to art merely as a hobby [and] [...] discourages [...] the general use of art as a creative recreation. This use of art is an important one". Cf. "Canadian Army Art Exhibition", *loc. cit.*, p.136.
- 52 "Art and Democracy", *loc. cit.*, p.9.

- ⁵³ "South of the Border ", *loc. cit.*, p.5.
- ⁵⁴ Pensons à la création, en 1932, au Canada, de la Ligue pour la Reconstruction sociale qui publie, en 1935, *Social Planning for Canada*. Cf. Michael HORN, *The League for Social Reconstruction: Intellectual Origins of the Democratic Left in Canada: 1930-1942*, Toronto, University of Toronto Press, 1980.
- ⁵⁵ "South of the Border", *loc. cit.*, p.6.
- ⁵⁶ "Postwar Artists and the People", *The Magazine of Art*, vol. 36, n° 4, avril 1943, p.148.
- ⁵⁷ Frances K. SMITH, *André Bieler: An Artist's Life and Time*, Toronto, Merritt Publ. Co., 1980, voir en particulier les pages 89 à 91 où l'impact de la Conférence est examiné.
- ⁵⁸ "Conference of Canadian Artists", *loc. cit.*, p.4.
- ⁵⁹ *Ibid.*
- ⁶⁰ "Postwar Artists ", *loc. cit.*, p.148.
- ⁶¹ Frances K. SMITH, *op. cit.*, p.97.
- ⁶² Cf. Esther TRÉPANIÉ, "Modernité et conscience sociale: la critique d'art progressiste des années trente", *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1, 1984, p.89.
- ⁶³ F.K. SMITH, *op. cit.*, chapitre 6: "The Artist in Society," pp. 89-107.
- ⁶⁴ E. TRÉPANIÉ, *loc. cit.*, p.96.
- ⁶⁵ F.K. SMITH, *op. cit.*, p.97.
- ⁶⁶ *Ibid.*
- ⁶⁷ A titre indicatif seulement, mentionnons que Miller Brittain, Goodridge Roberts, Philip Surrey, Will Ogylvie et Charles Comfort sont parmi ceux qui ont étudié à l'"Art Student League", dans les années vingt et trente. Cf. Dennis REID, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, pp. 7-24, 180-181, 201, 267.

WALTER ABELL IN CANADA, 1928-1944 CONTRIBUTION OF AN AMERICAN ART CRITIC TOWARDS THE SOCIAL INTEGRATION OF ART

Walter Abell, art teacher, aesthetician and critic, may be considered one of the major figures in the Canadian art world of the thirties and forties. Born in the United States, he received a grant from the Carnegie Corporation of New York to teach at Acadia University in Wolfville, Nova Scotia. Throughout his sixteen years in Canada, Abell was an active participant in the promotion of the visual arts and art education, first in the Maritimes, then in Québec and Ontario. In 1935, he co-founded the Maritime Art Association, a co-operative enterprise of local associations for the support of the arts. In 1940, he became involved in the publication of *Maritime Art*; the first Canadian magazine devoted exclusively to the visual arts. From this regional experiment *Canadian Art* was born in 1943; its mandate was henceforth national. Abell was active on the editorial boards of both magazines and presented, in some twenty feature articles, his views on the situation and the development of the arts in Canada.

While recognizing the influence of the formalist theories of Clive Bell and Roger Fry in the aesthetic of Walter Abell, this article pays particular attention to the social theories of art prevalent for several years in the United States. Abell drew upon these theories in forming some of his perspectives. As a critic open to international trends, Abell advanced an aesthetic that initially valued the plastic form and the subjective expression of the artist. However, during the depression and the war, new issues emerged which turned his attention to social concerns. From 1940 on, he focused on the social integration of art. Based on this idea, art can be an integral part of a democratic society: art should establish itself in accordance with social and cultural progress; it should contribute to the general welfare. Its function is therefore both practical and spiritual for it can improve human existence by raising the quality of life.

It follows, according to Abell, that certain obligations are incumbent on both the artist and society. On the one hand, the artist should never lose sight of the concerns of the common man nor express himself in a form that is inaccessible. The artist will thus not only contribute to the enrichment of society in general, but he will also be enriched to the extent that his art benefits from this essential link with the public. Society, on the other hand, must recognize the artist as a full-fledged citizen and allow him to participate fully in economic, social and cultural matters. From this perspective, Abell urged Canadians to heed the example of the American government art projects begun in 1932. But it was the Canadian involvement in World War II that gave him the opportunity to outline his vast programme of co-operation between the arts and society, adapted to the Canadian way of life.

Convinced of the necessity to establish a new economic and cultural order, Abell appealed to all social authorities to work together towards national recon-

struction. He believed that the creation of a wartime art programme in Canada presaged an improved system of support for artistic and cultural development after the war. On the whole, Walter Abell made few comments on the individual production of Canadian artists. When he did, it was to those artists who sought to revive the representational subjects and the pictorial procedures that he preferred. Abell's activities on the Canadian art scene, from his local involvement to his participation in the Conference of Canadian Artists in Kingston in June, 1941, were all directed towards one end: to create an environment that would allow Canadian art to develop and thrive, both nationally and internationally.

Translation: **Jeffrey Moore**

SOURCES & DOCUMENTS

CANADIAN ARTIST COPYISTS AT THE NATIONAL GALLERY, LONDON

The archive of the National Gallery in London contains a collection of record books of artists and art students who were given permission to copy works in the Gallery collection. The addresses, personal references and other information found in these records may be used to supplement biographical studies of British artists and students, as well as of those from other countries who studied or lived in Britain. Research has already been published about Canadian artists who were permitted to copy pictures in the Louvre.¹ The present article summarizes the first attempt at a systematic study of National Gallery copyists working before the end of the Second World War who were either Canadian or British North American citizens or foreign nationals who had some connection with Canada.

Unfortunately, the record book covering the years 1856 through 1900 disappeared from the archive several years ago. This is particularly regrettable because it was during the latter half of the nineteenth century that travel abroad for Canadians became common; and because it was during those decades that art education tended to lay the heaviest emphasis on copying as a means of improving one's technique and of gaining a deeper understanding of past masterpieces. The inconsistencies and lacunae in both the National Gallery, London, record books and information sources on Canadian artists in this country have created major difficulties. However, the use of a research methodology based on extensive background investigation and common sense has enabled the author to propose a reasonable account of the activities of Canadian artists abroad.

A total of five relevant record books are held by the National Gallery. Two of them list the approximately 7340 persons granted permission to

copy Gallery pictures, and cover the years 1824-1855 and 1901-1939. The first of these, *Copyists Register 1824/1855* (NG11.1) includes only two pieces of information for each artist: his or her ticket number, and the name of the person on whose authority the ticket was issued.

The second book, 1901-1939 (NG11.2)² contains the same type of information, as well as the addresses of both the artists and whoever recommended them, and very brief notes on why a copyist ticket was issued. In some cases the candidate gained admittance on the strength of his or her inclusion in a recent exhibition. Other artists submitted specimen work to Gallery officials, and still others were students at recognized schools of art or art history.

A third archive record book (NG11.3) lists ticket holders from 1923 to 1939 in rough alphabetical order, notes their ticket numbers and records when the tickets expired and were renewed. However, the lists appear to be very incomplete and so have not proved particularly useful for this study.

The fourth record book (NG11.4) identifies the paintings and sculptures copied by ticket holders from 1923 to 1938, and the approximate dates on which copying was done. It is not known if this book is complete. Certainly the number of artists whose names are entered is a mere fraction of the total who were issued tickets during those years. At least some of those who were given tickets appear to have received them for purposes of study not requiring the actual copying of artworks.

The National Gallery collection was evacuated to safety outside London in 1939. After the conclusion of the Second World War the practice of admitting copyists to the public galleries was resumed, but the Gallery archive includes no record books comparable to those of the pre-war years. Instead a daily logbook was used, in which those who came to study or copy pictures signed their names and noted their ticket numbers. One of the five record books in the archive (NG11.5) is the daily logbook to 1971. However, this article is concerned only with copyists working before the end of the Second World War, and so NG11.5 has been of limited use for present purpose.

In researching this article, the names entered in the first two record books were checked against several published and unpublished lists of Canadian artists, and of artists of other nationalities working in Canada.³ A small number of entries in the record books do not include initials or Christian names. These omissions are aggravated by the fact that the over-

whelming majority of names in the record books tend to be very common and could correspond not only to any one of several entries in reference lists of Canadian artists, but also to many amateur and professional artists listed in the numerous compendia of British painters, printmakers and sculptors. Without knowing that a Canadian artist with a corresponding surname had been in London when one of these entries was made in the record book there seemed little to be gained in identifying the many dozens of Miss Smiths and Mr. Browns as possible Canadian artists. The decision was therefore made to ignore most of the surname-only entries.⁴ Such entries were found most often in the 1824-1855 record book which, unlike the 1901-1939 book, does not include notes about the artists' addresses, thus making identification even more difficult.

Yet another problem encountered in using the 1824-1855 book involved information about the sponsors of the applicants for copyist tickets. The sponsors were almost always officials of the National Gallery rather than personal friends or business colleagues of the applicants. Conversely, the entries in the 1901-1939 record book include names and addresses of sponsors who were, for the most part, friends or associates. This information has sometimes proved helpful in establishing whether or not a particular artist had connections with Canada.⁵ Information about sponsors as given in the 1824-1855 record book could rarely be used for similar purposes.

Finally, the first 818 of the 2116 entries in the 1824-1855 book are all listed under the year 1824, and entry 819 with the year 1838. Although it is possible that the first 818 artists were all given their tickets in 1824, and that the issuing of tickets was then suspended until ticket number 819 was given out in 1838, it seems odd that fully 818 persons would thus have been given tickets in 1824 while only 1298 tickets were distributed from 1838 to 1855 inclusive - an average of 72 per year.

The remainder of this article is divided into four sections:

Section 1: Record book entries corresponding to Canadian artists (or artists associated with Canada) who are known to have spent time in Britain. A Canadian identification has been made because no reference to a non-Canadian artist of the same name has been found.⁶

Section 2: Entries corresponding to Canadian artists (or artists associated with Canada) who are known to have spent time in Britain *but* who have the same name as British artists with no known Canadian association.

Section 3: Entries corresponding to Canadian artists (or artists associated with Canada) for whom there has been no *prior* evidence that they spent

time in Britain. Their inclusion here is based on 1) the uniqueness of their names or 2) their not having been identified elsewhere as British or American artists.

Section 4: Entries corresponding to Canadian artists (or artists associated with Canada) for whom there has been no prior evidence that they spent time in Britain and who share the same name as British artists with no known Canadian association. However, circumstantial evidence suggests the artists listed here may well be Canadian.

All entries use the following key of letter designation:

- (a) artist's name as entered in the record book
- (b) copyist ticket number
- (c) date on which the ticket was issued
- (d) artist's address in Britain
- (e) basis on which the ticket was issued
- (f) name and address of the artist's sponsor
- (g) artist(s) (Canadian or having contact with Canada) with whom the artist's name (a) corresponds
- (h) other artists (not Canadian or having contact with Canada) with whom the artist's name corresponds⁷ (Sections 2 and 4)
- (i) relevant information about the artists named in (g) and (h)
- (j) picture(s) copied; National Gallery room number, and dates when the copying was done⁸

Section 1:

Record book entries corresponding to Canadian artists (or artists associated with Canada) who are known to have spent time in Britain.

- 1.
 - (a) Mr. G.S. Newton
 - (b) 37
 - (c) 1824 [+?]⁹
 - (e) On his own application
 - (f) Mr. Seguier [William Seguier, Keeper of the National Gallery, 1824-1843]
 - (g) Gilbert Stuart Newton (1794-1835)
 - (i) Newton was born in Halifax and lived there until 1803. Aside from a short period during 1832 he lived in London from 1817 or 1818 until his death.
- 2.
 - (a) William Booth
 - (b) 138
 - (c) 1824 [+?]
 - (f) Mr. Stothard, R.A. [Thomas Stothard, elected a Royal Academician in 1794]
 - (g) William Booth (fl.1785-1788)

3.
 - (i) Captain in the Royal Engineers of the British Army, stationed in Halifax.
 - (a) Edward Chatfield
 - (b) 189
 - (c) 1824 [+?]
 - (e) On his own application
 - (f) Mr. Segquier
 - (g) Edward Chatfield (1802-1839)
 - (i) Born and trained in England, Chatfield painted a picture of three Indian chieftains at Jeune Lorette in or before 1825.
4.
 - (a) Mr. W. Williams
 - (b) 558
 - (c) 1824 [+?]
 - (e) On his own application
 - (f) Mr. Segquier
 - (g) W.J. Williams (fl.1833-1872)
 - (i) Williams emigrated to New Brunswick from Bath in 1833.
5.
 - (a) Mr. F.W. Lock
 - (b) 1072
 - (c) 1841
 - (f) Mr. Segquier
 - (g) Frederick W. Lock (fl.1843-1860)
 - (i) Lock worked in England from 1843 to 1846 before emigrating to the United States. He frequently visited and worked in Ontario and Montréal, but is assumed to have been resident in England in 1841.
6.
 - (a) Viscountess Falkland
 - (b) 1502
 - (c) 1847
 - (g) Lady Amelia Falkland (fl.1840-1846)
 - (i) Daughter of King William IV, Lady Falkland was in Halifax from 1840 to 1846 with her husband, the Governor of Nova Scotia. They returned to England at the end of his term of office.
7.
 - (a) Mr. Wm. Mason
 - (b) 2042
 - (c) 1854
 - (g) William Mason (fl.1886)
 - (i) Mason was a member of the Royal Engineers of the British Army, and was stationed in Halifax in the mid-1880's.
8.
 - (a) Mr. R. Leitch
 - (b) 2120
 - (c) 1855
 - (f) R.N. Wornum [Ralph N. Wornum, Keeper of the National Gallery, 1855-1877]
 - (g) R.P. Leitch (fl.1862-1866)
 - (i) A series of Leitch's watercolours of Canadian scenery was printed in

The Illustrated London News in 1862, although it is unknown exactly when he was in Canada.

9. (a) Mr. W. Forster
(b) 2125
(c) 1855
(g) William Charles Forster (1816-1902)
(i) Almost no biographical information survives, and it is unknown whether or not this Dublin-born artist was ever in London before he emigrated to Canada in 1869.
10. (a) Alfred Hayward
(b) (1) 16,423; (2) 18,459 (2 separate tickets)
(c) (1) 7 January 1902; (2) 3 December 1908
(d) (1) 169 King's Road, Chelsea; (2) Carlyle Studios, Carlyle Square, London
(e) (1) Exhibitor, New Gallery (London); (2) exhibited, Royal Academy, 1907
(f) (1) Professor Brown, UCL; (2) *Ibid.* [Eric Brown taught at the Slade School of Art, University College London]
(g) Alfred Frederick William Hayward (1856-1939)
(i) Hayward, who was born in Port Hope (Ontario), travelled to England in c.1875 and remained there until his death. He first exhibited at the Royal Academy in 1880 and continued to do so, with rare exceptions, every year until at least 1923.
11. (a) J. Oppenheimer
(b) 16,597
(c) 9 October 1902
(d) The Hotel Metropole, London
(e) Specimen
(f) H.J. Pfunget [sic?], 44 Cleveland Square [London]
(g) Joseph Oppenheimer (1876-1966)
(i) Oppenheimer lived in London c.1898-1908. He moved to Montréal in 1948 and had a home there until his death.
12. (a) Miss G. des Clayes
(b) 16,606
(c) 18 October 1902
(d) 38 Cheyne Walk [London]
(e) Exhibitor, New Gallery [London]
(f) J. Shannon, A.R.A., 3 Holland Park Road [London]
(g) Gertrude des Clayes (b.1879, fl.1905-1927)
(i) Gertrude, Bertha and Alice des Clayes (see below, nos. 13,26) lived together in London for several years around the turn of the century. Gertrude studied art in England, and moved to Canada in 1912.
13. (a) Miss B. des Clayes
(b) 16,607

- (c) 18 October 1902
 - (d) 38 Cheyne Walk [London]
 - (e) Specimen
 - (f) F. Shannon, A.R.A., 3 Holland Park Rd. [London]
 - (g) Bertha des Clayes (fl.1905-1927)
 - (i) Des Clayes studied art in England and moved to Canada in 1912.
14. (a) H. Sandham, R.A.
- (b) 17,093
 - (c) 15 July 1904
 - (d) c/o Lord Strathcona, 17 Victoria Street, [London] S.W. [Donald A. Smith, Lord Strathcona and Mount Royal, Canadian High Commissioner in London 1896-1914]
 - (e) Exhibitor, Chicago
 - (f) Lord Strathcona, 17 Victoria Street
 - (g) Henry Sandham (1842-1910)
 - (i) Sandham had moved to England in his later life, possibly in 1901, after living and working in his native Montréal and in Saint John, N.B.
15. (a) T. Mower Martin
- (b) 17,347
 - (c) 17 May 1905
 - (d) 54 St. George's Road, Leyton [London]
 - (e) Member, RCA
 - (g) Thomas Mower Martin (1838-1934)
 - (i) Although Martin had moved to Canada in 1862, he was living in England in 1905.
16. (a) Norman Wilkinson
- (b) 17,525
 - (c) 3 February 1906
 - (d) 55a Bedford Gdns, [London] W
 - (e) Exhibitor, New Gallery [London]
 - (g) Norman Wilkinson (1878-1971)
 - (i) Wilkinson was a British artist who is known both to have exhibited at the New Gallery and to have travelled extensively in other countries, including Canada.
17. (a) Miss M.S. Samuel
- (b) 18,133
 - (c) 11 October 1907
 - (d) 97 Drakefield Road, Balham [London] SW
 - (e) Specimen
 - (f) Mrs. Champion, 97 Drakefield Road
 - (g) Matilda S. Samuel (b.1860, fl.1920)
 - (i) Samuel was born in Toronto but studied art in both North America and England (at the Newlyn Art School, n.d.).
18. (a) L. Theodore Dube

- (b) 18,287
 - (c) 23 April 1908
 - (d) 9 Leinswater Square, Bayswater [London]
 - (e) Exhibitor, Salon [d'Automne, Paris], 1900
 - (f) Geo. Read, Sun Life Insurance Co., 93 Queen Victoria Street [London]
 - (g) Louis-Théodore Dubé (1861-after 1925)
 - (i) No reference has been found to Dubé having been in London in 1908, but he is known to have worked in Paris from 1891 to 1909. He was born in Saint-Roch-des-Aulnets (Québec) and studied in Montréal.
19. (a) S. Strickland Tully
- (b) 18,301
 - (c) 7 May 1908
 - (d) Gordon Hall, Gordon Sq., [London] WC
 - (e) Exhibitor, Royal Academy Salon
 - (g) Sydney Strickland Tully (1860-1911)
 - (i) In 1906 Tully had been a student at the Slade School of Art. She still had a studio in Britain in 1908, but returned to her native Toronto shortly before her death.
20. (a) F. Boyd Waters
- (b) 18,381
 - (c) 13 August 1908
 - (d) 41 Bumfelde [sic?] Road, Clapham, [London] SW. [No such street existed in London in 1908.]
 - (e) Specimen
 - (f) Mrs. G.C. Dutton, 41 Bumfelde[?] Road
 - (g) Frederick Boyd Waters (b.1879)
 - (i) Waters' professional name was "F. Boyd" (as it appears in the National Gallery record book) rather than "Frederick Boyd." Following his emigration to England from Ontario he became a member of the Royal Society of Miniature Painters.
21. (a) Mrs. J.S. McLennan
- (b) 18,488
 - (c) 19 January 1909
 - (d) 43 Clarges Street, [London] W
 - (e) Exhibitor, Canada (temporary)
 - (f) Lord Strathcona, Eaton Square, [London] SW [see no. 14, above]
 - (g) Louise Ruggles Bradley McLennan (1860-1912)
 - (i) Louise Bradley lived in Toronto and Sydney following her marriage in 1881 to John S. McLennan. She is known to have been in Europe in 1909-1910.
22. (a) Harriet Ford
- (b) 18,498
 - (c) 26 January 1909
 - (d) Lyceum Club, 128 Piccadilly, [London] W

- (e) Exhibitor, Salon; R.A. student
 - (f) Miss E.C. Hayes, Lyceum Club
 - (g) Harriet Mary Ford (1859-1938)
 - (i) Born in Brockford, Ontario, Ford moved from Ontario to London sometime before 1898 and returned, temporarily, to Canada in 1914. As of 1909 she is not known to have exhibited in any Salon (see (e), above).
23. (a) Archibald Barnes
- (b) 18,811
 - (c) 8 July 1910
 - (d) 81 Blenheim Gardens, Willesden Green [London]
 - (e) Recommended
 - (f) Keeper, National Gallery [Hawes Turner, Keeper from 1898 to 1914]
 - (g) Archibald George Barnes (b.1887)
 - (i) Born in London, Barnes did not emigrate to Canada until 1931.
24. (a) Miss H.M. Shore
- (b) 19,216
 - (c) 2 May 1912
 - (d) Kingsley Hold, Hart Street, [London] WC
 - (e) Recommended
 - (f) Governor-General of Canada [Prince Arthur William Patrick Albert, the Duke of Connaught, Governor-General 1911-1916]
 - (g) Henrietta Mary Shore (fl.1926-1939)
 - (i) Born in Toronto, Henrietta Shore studied at the Heatherly School of Art in London before moving from Europe to the United States in 1913. See also (f), above.
25. (a) Miss E.M. Scott
- (b) 18,596
 - (c) 1 July 1909
 - (d) 20 Granville Place, Portman Square [London]
 - (e) Temporary admission (American student)
 - (g) Miss E. Scott (fl.1881-1882)
 - (i) Almost nothing is known about E. Scott, including whether or not she was American. However, in 1881 and 1882 she exhibited landscapes in Canada.
26. (a) Miss A. des Clayes
- (b) 19,315
 - (c) 4 October 1912
 - (d) 156 Holland Park Avenue W. [London]
 - (g) Alice des Clayes (fl.1901)
 - (i) Alice, Gertrude and Bertha des Clayes (see above, nos. 12,13) lived together in London for several years around the turn of century. Alice studied art in England, and moved to Canada in 1914.
27. (a) F.R. Halliday
- (b) 19,565

- (c) 10 December 1913
 - (d) 98 Maur [Mauer?] Rd., Brockley, SE [No Maur or Mauer Road currently exists in London, nor does a district or borough of any kind named Brockley. If the latter reference were to a town other than London, it would be identified by county, not by the vague geographical designation "south-east."]
 - (e) Specimen
 - (f) Headmaster, Goldsmith's College of Art, London
 - (g) Francis Robert Halliday (b. c.1884)
 - (i) Halliday was studying art in London immediately prior to the First World War. He returned to his native Canada in 1914.
28. (a) Miss I. Knox
- (b) (1) 19,879; (2) 22,204 (2 separate tickets)
 - (c) (1) 27 February 1919; (2) 31 October 1936
 - (d) (1) 10 Primrose Hill Studios, Fitzroy Rd., [London] NW; (2) 59 Cadoogan Square, [London] SW 1
 - (e) (1) Recommended; (2) [admitted until] 31.10.37. Amended to 31.10.38, and later to 31.3.40.
 - (f) (1) Slade School; (2) Percival Huffman, Dominion Bank, 3 King William Street, [London] EC 1
 - (g) Isobel Mary Knox Huffman (b.1895)
 - (i) Knox emigrated to England from Canada sometime before 1924. She is known to have studied at the Slade School, and to have married Percival Huffman (see (f), above).
29. (a) Ernest Board
- (b) 20,047
 - (c) 25 October 1920
 - (d) 7 St. Paul's Studios, Barons Court, [London] W4
 - (e) Exhibitor, 2 years [no venue indicated]
 - (f) Prof. Tonks, Slade School
 - (g) Ernest Board (1877-1934)
 - (i) Board is known to have lived in England, although the precise dates are unrecorded. He is listed in J.R. Harper's *Early Painters and Engravers in Canada*, although his exact connection with this country is not noted.
30. (a) Inglis Sheldon-Williams
- (b) 20,273
 - (c) 20 August 1922
 - (d) Hampton Lodge, Flitwick, Ampthill, Beds. [Bedfordshire]
 - (e) Student, [admitted until] 10.2.23
 - (f) Sir Philip Dawson, M.P., Maybourne, Laurie Park, Sydenham, [London] SE
 - (g) Inglis Sheldon-Williams (1870-1940)
 - (i) A British artist, Sheldon-Williams studied art at the Slade School. He lived in Saskatchewan as a young man and later taught at Regina College.

31. (a) P.L. Larking
 (b) 20,599
 (c) 6 March 1925
 (d) 7 Radnor Street, Chelsea, [London] SW 3
 (e) Student
 (f) Royal Academy
 (g) Patrick Lambert Larking (b.1902 or 1907)
 (i) This Canadian artist was a student at the Chelsea School of Art and the Royal Academy Schools.
32. (a) W. Townsend
 (b) 21,044
 (c) 7 May 1929
 (d) 4 Taviton Street, [London] WC 1
 (e) Student, [admitted until] 31.5.31
 (f) C. Koe Child, Slade School
 (g) William Townsend (1909-1973)
 (i) A British artist, Townsend was a guest lecturer at the University of Alberta Summer School of Fine Arts at Banff in 1951 and on eight subsequent occasions.
33. (a) S.A. Medd
 (b) 21,668
 (c) 2 February 1933
 (d) Royal Academy Schools
 (e) [Admitted until] 31.3.35. Amended to 31.3.36, and later to 31.3.37, 8.4.38, 28.1.39, 30.4.40
 (g) Scott Ackerman Medd (b.1911)
 (i) Medd travelled to London from Canada in 1932 to enroll in the Royal Academy Schools where, amongst other honours, he won the Edwin Abbey Fellowship in 1934.
 (j) – T. Gainsborough, *The Painter's Daughters*; Room V; 29 September 1936, 2 October 1936. [Either: (1) *The Painter's Daughters Chasing a Butterfly*, c.1758; 1900 bequest, or (2) *The Painter's Daughters With a Cat*, c. early 1760's; 1923 purchase]
 – Raphael, *Ansidei Madonna*; Room A; 4 February 1937, 26 November 1937, 25 March 1938. [*Madonna and Child with Saint John the Baptist and Saint Nicholas of Bari* altarpiece, 1505; 1885 purchase]
 – T. Gainsborough, *The Baillie Family*; Room X; 10 October 1935, 6 December 1935. [c.1784; 1868 bequest; coll., Tate Gallery, London]¹⁰
34. (a) Arthur Chrystal
 (b) 21,699
 (c) 11 July 1933
 (d) 13 Lav(or "r")esleit(or "l")t [?] Gardens, Edinburgh [This name does not appear in Edinburgh directories dating from the period. The closest possibility is Lauriston Gardens.]
 (e) [Admitted until] 31.7.35

- (f) F.V. Ruehfeult [sic?], Edinburgh College of Art
 - (g) Arthur Chrystal (b.1904, fl.1926-1940)
 - (i) Born in Edinburgh, Chrystal studied part-time at the Edinburgh College of Art throughout the 1920's, and full-time at the same College from 1932 to 1934. He emigrated to Canada in 1947.
 - (j) J.-B.-S. Chardin, *Still Life*; Room V; 20 July 1933, 14 August 1938. [*Still Life with Bottle, Glass and Loaf* (inscribed "Chardin.1754" but now thought to be by a follower); 1888 presentation]
35. (a) Michael Kuczer
- (b) 22,158
 - (c) 3 July 1936
 - (d) 74 Fairhazel Gdns., Hampstead, [London] NW 6
 - (e) [Admitted until] 31.7.37. Amended to 15.9.38
 - (f) Ernest L[?]erry, St. John's Art Schools, 29 Elm Tree Road, [London] NW 8
 - (g) Michael J. Kuczer (b.1910)
 - (i) Kuczer was born in Winnipeg but moved to London to study in 1929. He was still in London after the Second World War, returning to Toronto only in 1949.
36. (a) J.L. Shadbolt
- (b) 22,336
 - (c) 18 February 1938
 - (d) 9 Charlotte Street [London]
 - (e) [Admitted until] 18.2.39
 - (f) Vancouver School of Art
 - (g) Jack Leonard Shadbolt (b.1909)
 - (i) Shadbolt was born in England and studied at the Euston Road School in 1937. In 1938 he was teaching at the Vancouver School of Art, where he remained for many years.

Section 2:

Entries corresponding to Canadian artists (or artists associated with Canada) who are known to have spent time in Britain *but* who have the same name as British artists with no known Canadian association.

1. (a) Jack Gardiner
- (b) 17,137
 - (c) 19 September 1904
 - (d) Broadway House, Worthing
 - (e) Specimen
 - (f) Mrs. Yeates, 15 Cleveland Gdns., [London] W
 - (g) J. Rawson Gardiner (fl.1897)
 - (h) John H. Gardiner (fl.1918-1925)
 - (i) No specific record has been found to show that J. Rawson Gardiner was ever in Britain, but in Montréal in 1897 he exhibited landscapes of Eng-

lish locales. The earliest recorded address for John H. Gardiner post-dates 1904.

2.
 - (a) Alice Turner
 - (b) 18,470
 - (c) 21 December 1908
 - (d) 29 Lady Somerset Road, Highgate [London]
 - (e) Exhibitor, I of P in O.C.
 - (g) (Mrs.) Alice Killaly Turner (fl.1868)
 - (h) Alice Turner (fl.1905-1907)
 - (i) Alice Turner (fl.1905-1907) exhibited at the Royal Institute of Oil Painters, to which "I of P in O.C.," an otherwise enigmatic anagram, may be a reference. Alice Killaly Turner, a Canadian painter of miniatures, is known to have lived permanently in England following her marriage, and so may be identical with the Alice Turner who was active 1905-1907.
3.
 - (a) Miss M. Mitchell
 - (b) 22,448
 - (c) 26 January 1939
 - (d) 32 Dorset Square, [London] NW 1
 - (e) [Admitted until] 31.2.41
 - (f) Walter Russell, R.A.
 - (g) Marjorie Chambers Mitchell (b.1884)
 - (h) Miss M. Mitchell (fl.1885)
Miss M. Mitchell (fl.1896)
Miss M.D. Mitchell (fl.1881-1889)
Madge Y. Mitchell (fl.1930-1938)
 - (i) Marjorie Chambers Mitchell was born in Devon but had been resident in Canada since c.1928 (although this does not exclude the possibility of a later trip to Britain). Of the four other artists, the first three lived in London during their years of recorded activity, while the fourth lived in Aberdeen. None of them is recorded as being active in 1939, but little biographical information is available on them.

Section 3:

Entries corresponding to Canadian artists (or artists associated with Canada) for whom there has been no *prior* evidence that they spent time in Britain.

1.
 - (a) Mr. R.A. Pauling
 - (b) 1410
 - (c) 1844
 - (e) Recommended
 - (f) Mr. Eastlake [Charles Eastlake, Keeper of the National Gallery 1843-1847, and later its first Director]
 - (g) Richard A. Pauling (also: Paulding, Paulin, Palin) (fl.1841-1870)
 - (i) Almost no biographical information is available. He was probably the

son of an Ontario architect. He was in New York from 1841 to 1854, although this does not necessarily preclude a trip to England during those years.

2.
 - (a) Wm. P. Clarke
 - (b) 1448
 - (c) 1846
 - (g) William Pardoe Clarke (fl. c.1845)
 - (i) Clarke's nationality is unknown but he did paint views in St. John's.
3.
 - (a) Francis Dixon
 - (b) 16,830
 - (c) 18 August 1903
 - (d) 40 Tharp Road, Wallington, Surrey
 - (e) Renewal of [ticket no.] 16,302 [16302 is an entry from the 1856-1900 record book, no longer in the National Gallery archive.]
 - (g) Francis Fitz Roy Dixon (1856-1914)
 - (i) Dixon emigrated from London to Manitoba in 1882. It is unknown whether or not he ever returned to Britain.
4.
 - (a) Henri Wirth [?]
 - (b) 17,354
 - (c) 24 May 1905
 - (d) 42 rue de Labane [or Labanc], Deuil S. & O., France
 - (e) Exhibitor, Salon de [illegible]
 - (f) A.G. Fry, 56 Berners St., [London] W
 - (g) H. Wirth (fl.1887)
 - (i) Wirth was born in Labrador. He was recorded as a silhouette cutter and painting teacher in Königsberg in 1877.
5.
 - (a) H.W. Vallance
 - (b) 17,638
 - (c) 21 June 1906
 - (d) Castle View, Abergele, N. Wales
 - (e) Renewal of [ticket no.] 14,726 [14,726 is an entry from the 1856-1900 record book, no longer in the National Gallery archive.]
 - (g) Hugh Vallance (1866-1947)
 - (i) Vallance was an architect who was born in Hamilton and died in Montréal.
6.
 - (a) Miss Kate [?] Gray
 - (b) 17,701
 - (c) 23 October 1906
 - (d) 25 Geraldine Road, Wandsworth [London]
 - (e) Specimen
 - (f) Mrs. Gray, 25 Geraldine Road
 - (g) Katherine Gray (fl.1929)
 - (i) Almost nothing is known about this artist, who was working in British

- Columbia in the late 1920's.
7. (a) Miss E.M. Thacker
 (b) 18,206
 (c) 14 January 1908
 (d) 34 Bedford Place, [London] WC
 (e) Recommended
 (f) Master, Heatherly's School, Newman Street [London]
 (g) E.M. Thacker (fl.1887)
 (i) The only information available for this artist is that she was living in Canada in 1887.
 8. (a) Leila Dickinson
 (b) 19,958
 (c) 10 March 1920
 (d) 2 Cadogan Mansions, Sloane Square [London]
 (e) Student
 (f) Slade School
 (g) L. Vivian Dickinson (fl.1948-1949)
 (i) All that is known of Dickinson is that she exhibited with the Manitoba Society of Artists in 1948 and 1949.
 9. (a) Clare Wallace
 (b) 21,645
 (c) 16 January 1933
 (d) Royal Academy
 (e) [Admitted until] 31.1.34. Amended to 31.1.35, and later to 1.2.36
 (f) W.W. Russell, Royal Academy [Keeper, Royal Academy Schools]
 (g) Clare Wallace (fl.1958)
 (i) Wallace exhibited in Toronto in 1958 but little else is known about him.
 10. (a) L. Zwerling
 (b) 22,123
 (c) 5 March 1936
 (d) 194 Crowborough Road, [London] SW 17
 (e) [Admitted until] 31.3.37
 (f) Walter W. Russell, Keeper, Royal Academy Schools
 (g) Leon Zwerling (b.1906)
 (i) Zwerling lived in British Columbia after studying art in London.
 11. (a) Leonarde [sic] Thomas
 (b) 22,168
 (c) 15 July 1936
 (e) [Admitted until] 30 September 1936
 (f) Vacation Scholarship, Edinburgh College of Art
 (g) Leonard Thomas (fl.1949)
 (i) It is uncertain whether or not "Leonarde" was a mis-spelling of this British Columbia artist's name.

Section 4:

Entries corresponding to Canadian artists (or artists associated with Canada) for whom there has been no prior evidence of having spent time in Britain and who share the same name as British artists with no known Canadian association.

1. (a) A.C. Stanfeld Jones [sic]
(b) 17,222
(c) 7 December 1904
(d) 94 Huron Road, Upp[er] Tooting [London]
(e) Recommended
(f) Mr. T. McKeggie, Lambeth School of Art [London]
(g) C. Stansfeld Jones [sic] (fl.1941)
(h) Charles Stansfield Jones [sic] (fl.1909)
(i) Charles Stansfield Jones's 1909 address (the only one available) was in Wimbledon Park, approximately 2 1/2 miles from Huron Road.
2. (a) Miss E.M. Walker
(b) 17,461
(c) 23 October 1905
(d) Wilbury Sunningdale
(e) Specimen
(f) Mrs. Horridge, 14 Pall Mall [London]
(g) Ella May Walker (d.1960)
(h) Miss E.M. Walker (fl.1906-1912)
(i) The address of Miss E.M. Walker (fl.1906-1912) was Sunningdale, Berkshire from 1909 onward.
3. (a) John Bowman
(b) 17,506
(c) 9 February 1909
(d) Elmhurst, Elstree, Hertfordshire
(e) Exhibitor, Royal Academy
(g) John Bowman (n.d.)
(h) John Bowman (fl.1892-1915)
(i) According to the *Union List of Artists in Canada*, the Tom Thomson Memorial Gallery is the sole repository of an artist's file on John Bowman, but a search at the Gallery has failed to locate the file.
4. (a) Vera Gibson
(b) 18,119
(c) 12 September 1907
(d) 526 Oxford Street, [London] W
(e) Specimen
(f) Miss Samuda, 32 Albion Street, Hyde Park [London]
(g) Vera Sandowsky Gibson (n.d.)
(h) Vera Gibson (fl.1891-1899)
(i) It is unclear whether or not Vera Gibson (h) lived in London in 1907.
5. (a) Lillie T. Cameron

- (b) 18,520
 - (c) 24 February 1909
 - (d) Brownwood, Bexley Heath [London]
 - (e) Specimen
 - (f) R.B. Chapman, 6 Knaresborough Place, Earl's Court, [London] SW
 - (g) Lillian T. Cameron (fl.1897)
 - (h) Miss L.T. Cameron (fl.1914-1920)
 - (i) It is unclear whether or not L.T. Cameron (h) lived in London in 1909.
6. (a) Miss M.M. Mason
- (b) 18,708
 - (c) 19 November 1909
 - (d) 15 Sutherland Ave., Maida Vale [London]
 - (e) Exhibitor, RA, 1904
 - (f) Mrs. Sinclair, 15 Sutherland Ave.
 - (g) Miss M. Mason (fl.1891-1892)
 - (h) Mary Mason (fl.1881-1901)
Mary May Mason (fl.1904-1917)
 - (i) Mary Mason and Mary May Mason both exhibited at the Royal Academy. Both also lived in London during their years of recorded activity. Mary's street address was not Sutherland Avenue in 1881-1901, and no 1904 address is known. No street address is recorded at all for Mary May.
7. (a) J. Power
- (b) 18,918
 - (c) 16 December 1910
 - (d) 50 Harrington Gdns., [London] SW
 - (e) Recommended
 - (f) Harold Speed, Goldsmiths College, New Cross [London]
 - (g) Joseph William Power (b.1848, fl.1874-1912)
 - (h) J.W. Power (fl.1919-1921)
James P. Power (fl.1924-1938)
John Power (fl.1925-1927)
 - (i) J.W. Power lived in London in 1910. No address is recorded for John Power, and the earliest one available for James P. Power (1930) was in Holland.
8. (a) Miss E. [?; P.?; F.?; T.?] Pentland Smith
- (b) 19,075
 - (c) 2 September 1911
 - (d) St. Rule, Bridge of Weir Renficashire [sic; Renfrewshire, Scotland]
 - (e) Temp. student, Glasgow Aca.
 - (f) Temp. student, Glasgow Aca.
 - (g) Effie Smith (1867-1960)
 - (h) Elizabeth P. Smith (fl.1906)
 - (i) Elizabeth P. Smith's only recorded address (1906) was The Knave, Kil-

barchan. Kilbarchan, like Bridge of Weir, is situated very close to Glasgow, where Smith may have been a student.

9.
 - (a) Miss M.M. Sankey
 - (b) 19,092
 - (c) 30 September 1911
 - (d) c/o F.G. Kenyon [Director, British Museum]
 - (e) Slade School
 - (f) F.G. Kenyon, British Museum
 - (g) Marjory Sankey (n.d.)
 - (h) Miss M.M. Sankey (fl.1921-1929)
 - (i) It is unclear whether or not M.M. Sankey was a Slade School student in 1911.
10.
 - (a) Walter Taylor
 - (b) 19,190
 - (c) 22 March 1912
 - (d) Whitchurch, Aylesbury
 - (e) Exhibitor, RA
 - (g) W.S. Taylor (n.d.)
 - (h) Walter Taylor (1860-1943)
Walter Taylor (b.1875)
 - (i) Both of the British Walter Taylors lived in Aylesbury.
11.
 - (a) Miss M.S. Robinson
 - (b) 19,405
 - (c) 19 February 1913
 - (d) Sea View, Priory Hill, Dover
 - (e) Renewal
 - (f) G. Clausen, R.A.
 - (g) Marjorie Robinson (n.d.)
 - (h) Mary Stewart Robinson (fl.1890-1940)
Maud Robinson (fl.1880-1881)
Miss M. Robinson (fl.1887)
Marian Robinson (fl.1893-1913)
Mildred Robinson (fl.1899-1901)
Miss M. Robinson (fl. 1921-1922)
 - (i) Mary Stewart Robinson lived in Dover in 1913, the only one of the six British artists named above to do so, and one of only two of them known to have been active in 1913.
12.
 - (a) Mrs. G. Bosworth Smith
 - (b) 19,538
 - (c) 23 October 1913
 - (d) Gothic Lodge, Chiswick Mall, [London] SW
 - (e) Renewal [of a ticket recorded in the 1856-1900 record book]
 - (g) Gertrude Smith (n.d.)
 - (h) Gladys Bosworth-Smith (fl.1939)

- (i) If Mrs. G. Bosworth Smith and Gladys Bosworth-Smith were the same person, the omission of the hyphen in the National Gallery record book might be explained by the fact that all entries in the record books were written not by the artists themselves, but by Gallery officials.
13. (a) F. Robson
 (b) 19,952
 (c) 23 February 1920
 (d) 16 Wrotham Rd., High Barnet [London]
 (e) Copyist
 (g) F. Robson (n.d.)
 (h) Featherstone Robson (b.1880)
 Forster Robson (fl.1888-1906)
 Frederick C. Robson (fl.1926)
- (i) Featherstone Robson lived in High Barnet.
14. (a) Miss E. Anderson
 (b) 20,110
 (c) 13 May 1921
 (d) 47 Redcliffe Road, [London] SW 10
 (e) Student (2 years)
 (f) Slade School
 (g) Effie J. Anderson (fl. from early 1920's, d.1969)
 Elenor Anderson (fl.1912)
 (h) Miss Ellen Anderson (fl.1890-1901)
 Miss Elspeth M. Anderson (fl.1928-1935)
- (i) It is not known if either of the two British artists (h) were students at the Slade.
15. (a) Miss E.S. Smith
 (b) 20,945
 (c) 21 June 1928
 (d) 61 Heathcroft, Hampstead Way, [London] NW11
 (e) Student [admitted until] 21.6.30
 (f) C. Koe Child, Slade School
 (g) Effie Smith (1867-1960)
 (h) Elsie Smith (fl.1920)
 Eleanor Smith (fl.1940)
- (j) [Not all of the following paintings may be copied by the same artist]:¹¹
 – Etty, *Pleasure at Helm*; Room J; 20 September 1929 [*Youth on the Prow, and Pleasure at the Helm*, c.1832; 1847 presentation; coll., Tate Gallery, London]
 – F. Boucher, *Pan and Syrinx*; Room B; 30 January 1930 [1759; 1880 presentation]
 – [H. Fantin-] Latour, *Flowers*; Room U; 20 March 1930, 8 October 1936. [One of: (1) *The Rosy Wealth of June*, 1886; presented 1899, (2) *Still Life With Glass Jug, Fruit and Flowers*, 1861; 1917 bequest, (3) *A*

- Basket of Roses*, 1890; 1923 bequest]
- W.P. Frith, *Derby Day*; Overflow Room; 1 January 1931, 6 January 1937 [1856-1858; 1859 bequest; coll., Tate Gallery, London]
- [Unidentified artist], *Bacchanalian Dance*; Room U; 29 October 1931. [In 1931 the National Gallery had five paintings of bacchanalian subjects: (1) Titian, *Bacchus and Ariadne*, 1522-1523; 1826 purchase, (2) S. Ricci, *Bacchus and Ariadne*, c.1700/1710; 1871 purchase, (3) copy after Poussin(?), *Bacchanalian Festival (The Triumph of Silenus)*, n.d.; 1824 purchase, (4) Poussin, *A Bacchanal*, c.1630; 1831 bequest, and (5) Poussin, *A Bacchanalian Revel Before a Herm of Pan*, c. early 1630's; 1826 purchase. Dancing figures do not feature in the Ricci.]
- J.-B.-S. Chardin, *House of Cards*; Room J; 6 July 1933 [n.d.; 1925 bequest]
- R.P. Bonington, *Coast Scene*; Room B; 7 January 1937 [*On the French Coast* (now thought to be after a painting by Bonington), n.d.; 1927 presentation; coll., Tate Gallery, London]
- [H. Fantin-] Latour, *Flower Piece*; Room U; 6 May 1937 [see above]
- S. Botticelli, *Mars and Venus*; Room K; 29 July 1937, 31 March 1938 [*Venus and Mars*, n.d.; 1874 purchase]
16. (a) J. Kelly
 (b) 20,970
 (c) 13 August 1928
 (d) 28 Boileau Road, Barnes, [London] SW
 (e) [Admitted until] 30.9.30
 (f) College of Art, Edinburgh
 (g) John David Kelly (1861 or 1862-1958)
 Jack Kelly (b. c.1909)
 (h) James Kelly (fl.1886)
 John Kelly (fl.1886)
 John Turner Kelly (fl.1890-1907)
 Joseph Kelly (fl.1895)
 Joseph Kelly (fl.1931)
 (i) Of these seven artists, only two, John Turner Kelly and Joseph Kelly (fl.1931), were from Edinburgh. John Turner may perhaps have died by 1928. Neither his 1890-1907 address, nor that of Joseph in 1931, was in London.
 (j) – Guercino, *Dead Christ*; Room J; 13 September 1928, 18 September 1928 [*Angels Weeping Over the Dead Christ*, c.1618; 1831 bequest]
 – J.A.McN. Whistler, *The White Girl*; Room X; 22 September 1928, 22 September 1928 [*The Little White Girl: Symphony in White*, 1864; 1919 bequest; coll., Tate Gallery, London]
17. (a) Miss H. Cooper
 (b) 21,637
 (c) 30 September 1932

- (d) 108 Belgrave Yd., [London] SW 1; amended to 14 East Heath Rd., [London] NW 3
- (e) [Admitted until] 30.9.33. Amended to 30.9.34
- (f) Prof. Constable, Courtauld Institute [John Constable]
- (g) Harriett Davison Drummond Cooper (b.1873)
- (h) Hercelia S. Cooper (fl.1929-1930)
- (i) No 1932 address is available for Hercelia Cooper. In 1930 she lived outside of London, in Hastings.

Brian Foss
Assistant Professor
Concordia University

I am very grateful to Mrs. Angelina Bacon and Miss Lucy Whittacker, Archivists of the National Gallery, for their assistance and patience during my research. All information from the National Gallery record books is reproduced by courtesy of the Trustees of the National Gallery, London.

Notes

¹ Laurier LACROIX, "Les Artistes Canadiens Copistes au Louvre (1838-1908)," *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. II, no. 1, (summer/été1975), pp. 54-70. M. Lacroix also made suggestions regarding methodology.

² NG11.2: 1901/46 *Copyists*. Contrary to its title, this book only extends to September 1939, when the National Gallery was closed because of the Second World War.

³ The two principle sources used to identify National Gallery references to Canadian artists or foreign artists who worked and/or lived in Canada were: (1) J. Russell HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: University of Toronto Press, 1972); and (2) *Artists in Canada: A Union List of Files* (Ottawa: National Gallery Association, 1982; revised edition 1988). Supplementary lists were supplied by Laurier Lacroix. Also useful were the lists compiled by Sylvain ALLAIRE in his thesis *Les Artistes Canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914 (Salon 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).

⁴ Occasional exceptions were made when the surname was sufficiently unusual to make identification of the artist feasible. Similarly, artists with titles (e.g., Viscountess Falkland, Section 1, no. 6) could be identified with confidence.

⁵ For example, the fact that Henrietta Mary Shore was recommended for a ticket by the Governor-General of Canada supports other evidence that she may well have been synonymous with the holder of ticket no. 19,216: Miss H.M. Shore (Section 1, no. 24).

⁶ Evidence used in identifying artists has been drawn from artists' files in museums, libraries and archives in Canada and England, from individual bibliographies in HARPER (op.cit.), and from va-

rious dictionaries of British artists. Of the latter sources the two most valuable have been: J. JOHNSON and A. GREUTZNER, *The Dictionary of British Artists* (England: Antique Collectors' Club, 1976); and Grant M. WATERS, *Dictionary of British Artists Working 1900-1950*, 2 volumes (Eastbourne: Eastbourne Fine Art, 1975). However, because directories of British artists are frequently compiled only from lists of art society members and exhibitors, artists not entered on such lists are often left completely unrecorded.

⁷ All the names entered under (h) are taken from JOHNSON and GREUTZNER, and from WATERS. Johnson and Greutzner compiled their book from names of artists who exhibited work with any of a number of British art societies, and therefore included several foreign artists resident in Britain. However, it is assumed that most or all of the artists listed under (h) in my text were British.

⁸ NG11.4 lists, for each picture or sculpture that was copied, the name of the artwork and the original artist, the name of the copyist, the room in the National Gallery in which the original was displayed (or, alternatively, to which it was removed in order to be copied), and the date(s) on which the copying was done.

⁹ "1824 [+?]" indicates that the artist was one of the 818 listed at the beginning of the 1824-1855 record book under the year 1824. As noted in the main text, there is doubt about exactly when, from 1824 to 1837, most of these artists were granted their copyist tickets.

¹⁰ The Tate Gallery, originally the National Gallery (British Art), was founded by Sir Henry Tate and was opened in 1897 to display British art from the collection of the National Gallery in Trafalgar Square. It was long under the direct control of the Trustees and the Director of the National Gallery, and its Keeper was responsible to the National Gallery Board. Only with the coming into force of the National and Tate Galleries Act (1954) did the Tate and its art collection become independent of the National Gallery.

¹¹ Entries in NG11.4 are alphabetical by copyist's name. Initials are not included, and as a result every copy made by (for example) the many Miss Smiths who held valid copyist tickets anytime from 1923 to 1938 are entered under only one heading, with no distinction being made between different artists. This problem affects almost all the copyists. To a substantial degree I have been able to minimize potential confusion by assuming that most copyists would begin using their tickets within two or three years of receiving them. Matilda Samuel (Section 1, no. 18), for example, received her ticket in 1907. The first recorded copy made by a Miss Samuel was in 1934. This and all subsequent copies made by any Miss Samuel have therefore been omitted from this article.

BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

Robes of Power, Totem Poles on Cloth

Doreen JENSEN et Polly SARGENT

The University of British Columbia

Press, Vancouver, 1987

100 pp., 25 illus. couleur, 40 n/b, \$18.95
(\$15.95 U.S.)

Deux dangers semblent guetter les peuples qui ont à coeur de sauver leur identité culturelle. D'abord, l'assimilation: cela est évident puisque, en devenant l'autre, je perds mon identité propre. Mais l'attachement inconsidéré au passé, qui consisterait à confondre la tradition avec l'un de ses moments, n'est pas moins à craindre. La tradition est une chose vivante ou elle n'est rien.

Mais comment maintenir vivante la tradition? Que doit-on conserver et quel aspect peut-on abandonner sans compromettre son identité? Lorsqu'il s'agit d'une tradition artistique, la question est de savoir quelle part il faut faire à la création, et donc à l'innovation, et quelle part à l'imitation, voire à la répétition, pour assurer le renouvellement des formes sans, pour autant, compromettre leur ressemblance aux modèles anciens.

On trouvera réponse à ces grandes questions, ainsi qu'à d'autres, dans une petite publication du Musée d'Anthropologie de l'Université de la Colombie britannique, la "Museum Note n° 17". Il y est question de ces "robes" ornées de boutons que les Indiens de la Côte du Nord-Ouest (sauf les Sathish de l'intérieur qui ont leur propre tradition à ce sujet) fabriquent encore pour les grandes occasions, telles les potlachs ou les expositions comme celle qui a circulé dans six villes australiennes avant d'être présentée en mars 1986 au Musée d'Anthropologie de l'Université de la Colombie britannique.

Ce qui nous frappe tout d'abord dans ces "robes de puissance", ce sont les éléments qui servent à leur fabrication: laine bleu foncé, appliqués de flanelle rouge et boutons de nacre. De toute évidence, il ne s'agit pas là d'éléments d'un usage très ancien chez les Indiens, même si un dessin d'un voyageur russe, daté vers 1844 et reproduit au catalogue (fig.3), montre déjà des Indiens tinglit portant des robes ornées de boutons. Certains témoignages rapportés également dans ce catalogue - notamment celui de Bob Dempsey - donnent à penser que les anciens recouraient à la peau d'original et à des boutons de *dentalium* (*abalone*) pour obtenir des effets analogues. Par ailleurs, les Musées révèlent l'usage d'éléments encore plus variés: fourrure de loutre, poil de chèvre des montagnes, écorce de cèdre ou autres fibres végétales. Les boutons eux-mêmes semblent provenir d'une tradition plus ancienne qui consistait à y attacher des amulettes. Vers la fin des années quarante et le début des années cinquante, on fut tenté d'utiliser des sequins plutôt que des boutons (Tony Hunt), mais on résista avec succès à cette tendance, puisque cela ne serait plus admis aujourd'hui.

Aussi, à la question "que peut-on changer dans la tradition sans la mettre en péril?", la réponse paraît être: les matériaux eux-mêmes, encore qu'avec des réserves, puisqu'ils ne sont pas tous jugés dignes d'entrer dans la fabrication de ces "robes de puissance".

Mais, en changeant les matériaux, on est entraîné à changer aussi les couleurs et les techniques de fabrication. Les couleurs de ces robes modernes auraient sans doute beaucoup étonné les ancêtres s'ils revenaient aujourd'hui. On assiste, sur la Côte Ouest, à un changement analogue à celui

qui, dans l'Est, a affecté la fabrication des perles. Alors que les perles taillées à même les coquillages demandaient beaucoup de temps de préparation pour obtenir des effets relativement monochromes (blanc et violacé), l'introduction des perles de verre de Venise a non seulement permis une plus grande variété de couleurs et surtout l'introduction de couleurs infiniment plus brillantes, mais a aussi provoqué des modifications substantielles dans les techniques ancestrales. Le problème était maintenant de savoir enfilet des perles et non plus d'en fabriquer à partir d'une matière ingrate.

De la même manière, pour les robes de la Côte Ouest, l'introduction des nouveaux matériaux a non seulement ouvert de nouvelles possibilités chromatiques, elle a bouleversé les techniques anciennes. Mais, contrairement à ce qui s'est passé dans l'Est, ces nouveaux matériaux n'ont pas simplifié les techniques traditionnelles. C'est, en effet, une chose que de peindre directement avec des pigments végétaux sur une peau d'orignal; c'en est une autre que de faire de savantes découpes dans le feutre rouge pour les appliquer ensuite sur la couverture bleue qui leur sert de support. Le catalogue, en présentant plusieurs photographies des artistes au travail, donne une idée de la complexité des techniques actuelles.

Les matériaux changent, les couleurs changent, les techniques aussi. Alors pourquoi pas les formes? Quand Rémi Savard nous avait révélé, dans son livre *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*, publié à l'Hexagone, en 1977, l'existence d'un mythe montagnais qui mettait en scène des gérants de la Compagnie de la Baie d'Hudson, des vendeurs, des commis, un renard cousu de dettes, etc., il nous était apparu que les structures mythiques étaient susceptibles de s'accommoder même de contenus fort contemporains. On pourrait donc imaginer des formes d'art qui, sans

changer de style, changeraient de contenus pour s'adapter au monde contemporain. Ne pourrait-il pas en être de même des figures traditionnelles de l'art des Indiens de la Côte Ouest? Ne pourrait-on pas imaginer que le style de cet art pourrait s'accommoder de plusieurs autres figures que celles qui ont été définies par la tradition?

Ce n'est pas ce qui se passe dans les "robes de puissance" de la Côte Ouest. S'il est un niveau où l'on constate une continuité avec la tradition, c'est bien celui de la forme. Il faut dire que les figures qui paraissent sur les robes ne sont pas quelconques. Elles représentent des emblèmes familiaux et reflètent l'histoire des clans. Ainsi l'Oiseau Tonnerre anthropomorphe - son corps porte une figure humaine - qui paraît sur une robe fabriquée par Marion Hunt Doig (Kwakiutl) évoque la mémoire de son père, le chef Thomas Hunt, maintenant décédé.

The blanket keeps him alive: it keeps them all alive! When I see the blanket now, I think, "There's dad, with his hand out in friendship!"

Le blason de la famille de son grand-père maternel apparaît sur la robe cousue par Lillian Gladstone. Il s'agit d'un Oiseau Tonnerre et d'une Baleine. Par leurs insignes, ces robes deviennent donc de puissants facteurs d'identité. Elles rappellent à tous les devoirs, droits et privilèges de ceux qui les portent. Ainsi, la robe peinte par Ron Hamilton et qui comporte plusieurs symboles rend compte des privilèges accordés aux deux fils de l'artiste lors du potlach du 12 novembre 1983.

Westcoast blankets and screens have a lot of images that represent generations rather than a single generation. It's more like a family tree, so you get a lot of history wrapped up in a single blanket.

Au sens strict, on peut dire que l'habit fait

ici le moine. C'est d'ailleurs ce que l'un des artistes exprime fortement:

If I don't have a button blanket on, I feel incomplete. When I have one on, it changes my feeling [...] I feel a closeness with my ancestors. I feel a spiritual strength. (Tony Hunt à propos de sa robe qui porte un Corbeau, blason de sa famille.)

Facteurs d'identité, les figures de l'Épaulard, du monstre *Halilaa*, du Corbeau, du Castor, de la Roussette (chien de mer), de l'Arbre de vie (le cèdre), de l'Oiseau Tonnerre, de la *Sisiutl*, etc. se doivent d'être traditionnelles, autrement elles perdraient toute efficacité. Il est exclu que l'automobile, la planche à voile, le billet de banque viennent remplacer ces vieux symboles de puissance, puisqu'il s'agit de maintenir un lien avec les ancêtres et de conserver dans le monde d'aujourd'hui le souvenir du monde indien tel qu'il était avant l'arrivée des Blancs.

À vrai dire, la créativité trouve sa place ailleurs dans ces oeuvres magnifiques: dans la possibilité qu'ouvrent ces formes à celui qui voudrait s'y exprimer. C'est Bill Holm qui en faisait la remarque à propos des sculptures tinglit, mais cela pourrait s'appliquer à toutes les oeuvres de cette exposition:

Here's an object that follows a fixed arrangement. Its details, formline systems, and all that, are regularly handled, yet it differs from the next [...]. It continually amazes me how Northern artists from different periods and areas took a highly conventionalized system, with all sort of strong rules and customs, and came up with individual pieces¹.

C'est bien le caractère individuel de chacune de ces robes qui ressort le plus clairement, pour peu que l'on s'attarde à les re-

garder. Certaines manifestent une fluidité de lignes peu commune. D'autres sont plus frustrées sous ce rapport, mais abondent en invention naïve. Certaines ont de la puissance. D'autres, de la subtilité. Aucune n'est banale, ni même stéréotypée. Elles démontrent toutes la capacité de la tradition qui les porte à s'adapter, non pas à tous les contenus, mais à toutes les mains. C'est sur le plan de la touche, du coup de ciseau devrions-nous dire dans le cas présent, c'est-à-dire de l'élément le moins lié à la forme, qu'elles affirment leur individualité et, par conséquent, la liberté de leurs créateurs. À ce niveau, les formes imposées par la tradition ne sont pas limitatives. On dirait plutôt qu'elles sont libératrices en cela même qu'elles sont traditionnelles car, étant connues, elles libèrent l'esprit et lui permettent de se fixer sur l'essentiel.

François-Marc Gagnon
Université de Montréal

Notes

¹ Bill HOLM et William REID, *Form and Freedom. A Dialogue on Northwest Coasts Indian Art*, Institute for the Arts, Rice University, 1975, p. 193.

The Canadian Art Club, 1907-1915

Robert J. LAMB

Edmonton Art Gallery, Edmonton, 1988
94 pp., 12 col., 25 b/w illus., \$10.00

Institutional Imperatives

Histories of the institutional structures that have helped shape the development of art in this country have been slow to appear. Until the late 1970's, there were few attempts to document (let alone to critique) the societies, galleries, academies and arts boards through which the institutionalization of art has taken place since Confederation. Instead, historians preferred to direct their attention to the preparation of monographs and general surveys. This reluctance to tackle institutional histories finally broke down only in 1979, with the appearance of Dennis Reid's *Our Own Country Canada*. The book, written to accompany an exhibition of the same name bearing the subtitle "An Account of the National Aspirations of the Principal Landscape Artists in Montréal and Toronto, 1860-1890," was a *tour de force*, an accumulation of primary documentation mobilized in the interest of explaining points of connection between Canadian expansionism, the nation's incipient arts organizations, and landscape painting. It was followed a year later by an exhibition, organized by Charles C. Hill, on the founding in 1880 of the Royal Canadian Academy of Arts and the National Gallery of Canada. Then by a book on the R.C.A. by Rebecca Sisler. And so on. The 1980's seem to have been a decade for institutional art histories.¹

The Canadian Art Club, 1907-1915 reflects the temper of the 1980's. Both the exhibition and its accompanying catalogue were prepared by Robert J. Lamb for the Edmonton Art Gallery. On the face of it, Edmonton seems an unlikely place to have produced an investigation of the Canadian

Art Club, an organization that was based in Toronto and tended to look east (to Montréal and beyond) much more than west. The C.A.C. was founded in 1907 by seceding members of the Ontario Society of Artists. The immediate cause of the secession, as secessions in arts organizations often are, was primarily financial and procedural rather than artistic. It was provoked by a reactionary attempt by the board of the O.S.A. to veto the purchase of work by the Ontario Government of two of its younger members, Archibald Browne and Franklin Brownell, on the specious grounds that the paintings in question had not been exhibited in the Society's current exhibition. Browne and Brownell immediately resigned their memberships, and were followed a short while after by William Atkinson, Edmund Morris, Homer Watson and Curtis Williamson.

The seceding faction could not be placated. It viewed the O.S.A. as congenitally incapable of internal reform and proceeded to form its own exhibiting society, independent of government support and comprised of elected members only. Shortly after the C.A.C. had established itself as an organization, it issued an official statement of policy. Its members would include not only those artists of "distinction" living in Canada, but also those expatriates

who have had no desire to sojourn amid the somewhat harsh and indifferant conditions hitherto imposed on them here, and who consequently...have received renown in other climes.

In short, this meant Horatio Walker and James Wilson Morrice. The former had lived in New York since 1878, the latter in Paris since 1890, and along with Homer Watson they made up the sum, or close to the sum, of Canada's international reputation in the visual arts.

The C.A.C. overturned no applectarts in its eight years of existence. The resignations of its founding members from the O.S.A. did not force the O.S.A. out of business; nor did the C.A.C. establish a presence strong enough to significantly alter the direction of art in Canada. As Lamb points out, the O.S.A. confounded its secessionist critics by proving amenable to reform. It enrolled younger members to replace those lost to the C.A.C., including J.E.H. Macdonald in 1909 and Lawren Harris, Arthur Lismer, Tom Thomson and A.Y. Jackson in the years that followed; Macdonald and Harris were even elected to executive positions. An argument can be made that by 1913 it was the C.A.C. rather than the O.S.A. that was dragging its feet on the admission of younger members. This to say nothing of the C.A.C.'s policies towards women. Its patriarchal bias was extreme even for the period. Walker advised Morris to "keep clear of...women artists, as of the devil," and no woman was ever admitted to membership in the organization.

Thus, while the future members of the Group of Seven generated excitement in the press for their representations of the Canadian North, representations that seemed to the viewing public raw and drastic, the membership of the C.A.C. generated polite applause for exhibiting work whose subject matter looked urbane and whose execution polished. This was the reason why the C.A.C. did not stir more comment. The paintings it showed (an appendix to the catalogue lists the contents of the C.A.C.'s annual exhibitions) strived to appeal to the tastes of the principal purchasers of art in Canada, that is, to the mercantile classes in Toronto and Montréal on whose walls hung the grey, docile, inoffensive cows and windmills of the Hague School. ("Art in Canada meant a cow or a windmill," A.Y. Jackson once wrote of the

period leading up to World War I.²) In other words, work by the C.A.C. members presented itself as suitable to be hung next to paintings by Weissenbruch and Blommers—work with heavy gilt frames that was certifiably house-broken. Even Morrice, whom one might have expected to cause some alarm with paintings that reflected the example of Gauguin and Matisse, habitually sent to Toronto paintings from an earlier and less adventuresome stage of his career.

Therefore, despite being able to claim the allegiance of Morrice, Walker and Watson, the C.A.C. attracted none of the controversy and public interest that comparable secessionist groups attracted in Europe and the United States. Lamb is explicit on this as he is on other shortcomings of the C.A.C. His catalogue essay fully recognizes the inherent conservatism of the organization and does not claim more than can be demonstrated for its achievements.

Even so, it occurs to me that Lamb could have gone further, a great deal further, in his analysis of the relationship of the C.A.C. to the social circumstances of its times. The introduction of his essay, for example, offers a gloss on the Laurier period, but one so reduced in scope that instead of informing us about the political life of the period, it serves rather to neutralize what was distinctive about it. Nationalism is broached as a subject for discussion but not Laurier's trade policy of reciprocity with the United States and its resounding defeat at the polls; the landscape painting of Thomson and the future members of the Group of Seven is adumbrated but not the patriotic consciousness that it registered in a way that still commands attention. One detects a reluctance on Lamb's part to transgress the boundary of art's putative autonomy—a boundary that anyone applying themselves to the task of writing institu-

tional histories must immediately recognize as artificial—in case he should confront the murky, contradictory aspects of art practice. The most that Lamb permits himself to express is an ideological bromide in the last sentence of his essay. "By avoiding reductive definitions of nationality, yet demonstrating national pride," he writes, "the Club becomes an attractive model for a pluralist, multicultural Canada." This sounds to me more like the language of a Canada Council grant application than the language of a properly critical history of art. And, in Canada, it is a critical history of art that we want.

John O'Brian

University of British Columbia

The Power Plant, 1987). It is worth noting that the majority of these works, like *Our Own Country Canada*, was published in the form of an exhibition catalogue. It is also worth noting that Reid's book remains the foundation for further investigations into late nineteenth-century art organizations in Canada, particularly as the catalogue for Hill's 1980 exhibition, *To Found a National Gallery: The Royal Canadian Academy of Arts 1880-1913*, has never been published.² The paragraph by Jackson in which this sentence appears is quoted in Barry Lord, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art* (Toronto: NC Press, 1974), 115, a book unaccountably expurgated from Lamb's references and bibliography.

Notes

¹ This is not to say there were no histories written about the institutional structures of art in Canada prior to 1979; see, for example, Jean Sutherland Boggs, *The National Gallery of Canada* (Toronto: Oxford University Press, 1971). Some of the histories or studies published since 1979 are: Karen McKenzie and Mary F. Williamson, eds., *The Art and Pictorial Press in Canada: Two Centuries of Art Magazines* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1979); Rebecca Sisler, *Passionate Spirits: A History of the Royal Canadian Academy of Arts 1880-1980* (Toronto: Clarke, Irwin, 1980); A.A. Bronson and Peggy Gale, eds., *Museums by Artists* (Toronto: Art Metropole, 1983); Sandra Paikowsky, *The Non-Figurative Artists' Association of Montreal* (Montréal: Sir George Williams Art Galleries, 1983); Christopher Varley, *The Contemporary Arts Society: Montreal 1939-1948* (Edmonton: The Edmonton Art Gallery, 1983); Maria Tippett, *Art at the Service of War: Canada, Art and the Great War* (Toronto: University of Toronto Press, 1984); Yvan Lamonde and Esther Trépanier, eds., *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* (Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1986); Rosalind M. Pepall, *Building a Beaux-Arts Museum, Montreal 1912* (Montréal: Montreal Museum of Fine Arts, 1986); and A.A. Bronson, ed., *From Sea to Shining Sea* (Toronto:

**L'architecture des églises du Québec
1940-1985**

Claude BERGERON

Presses de l'université Laval, Québec,
1987

383 pp., 327 illus. n/b, \$29.00

L'année 1987, dans l'histoire de l'architecture québécoise, est marquée par la parution, aux Presses de l'université Laval, d'un ouvrage extrêmement important: *L'architecture des églises du Québec 1940-1985*. Son auteur, Claude Bergeron, vient ici combler un vide dans notre connaissance de l'architecture religieuse québécoise. Dans une société réputée très catholique, où une ville comme Montréal est toujours qualifiée de "ville aux cent clochers", on peut être surpris qu'avant Bergeron personne, à part peut-être Nicole Tardif-Painchaud et son étude sur Dom Bellot, n'ait osé s'attaquer au phénomène de l'architecture religieuse contemporaine dans son ensemble. On a vu, au cours des dernières années, une prolifération d'ouvrages sur l'architecture religieuse ancienne au Québec. Mais ces ouvrages s'arrêtent presque tous à l'aube du XX^e siècle. L'ouvrage de Bergeron a le mérite de s'attaquer à ce XX^e siècle. Comme il ne touche que la période 1940-1985, nous espérons que les débuts de notre siècle feront bientôt l'objet d'une étude de même nature, de façon à compléter le portrait de notre architecture d'église. Mais revenons aux années 1940-1985.

L'ouvrage de Claude Bergeron, qui se développe sur 383 pages, est abondamment illustré de plans et de photographies. Si les photographies passent assez bien, en revanche les plans souffrent de petitesse. Certains sont même illisibles (figs 12, 201, 218). Il est également malheureux qu'aucune illustration en couleur, à part la couverture, ne vienne appuyer le texte car, ne l'oublions pas, la couleur est une composante essen-

tielle de l'architecture. Mais ces remarques ne réduisent en rien l'intérêt d'un ouvrage que nous avons eu, personnellement, beaucoup de plaisir à lire.

Le plan de l'ouvrage est relativement simple. Dans un premier temps, Bergeron nous précise les limites de son étude. Dans un second temps, il s'attaque à l'analyse du phénomène. Cette analyse est couverte par les deux premiers chapitres: les facteurs de changements et l'architecture du diocèse. Enfin l'auteur, dans un troisième temps, nous livre une série de monographies qui viennent appuyer le discours des deux premiers chapitres. L'ouvrage se complète d'une excellente bibliographie, d'une liste d'illustrations et d'un index des noms de personnes.

L'avant-propos, tout en expliquant les objectifs de l'ouvrage, soulève plusieurs questions. Ainsi, l'auteur nous précise que "la construction des églises qui a connu une intensité extraordinaire dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, est brusquement parvenue à un point mort dès la fin des années soixante" (p. VII). Curieusement, Bergeron pose le fait mais n'explique pas réellement les causes de ce phénomène. Peut-on associer le phénomène au "baby-boom", aux changements dans la pratique religieuse des Québécois et Québécoises ou bien au contexte économique? Quoi qu'il en soit, le phénomène ne nous semble pas assez relié aux grands changements sociaux de l'époque. Par la suite, l'auteur nous explique que son but n'est pas de dresser un inventaire complet des églises catholiques, mais que la presque totalité de ces églises ont été examinées. Le problème que nous voyons ici réside dans la méthodologie employée. Cette dernière nous semble floue. Quelles sont les raisons qui ont présidé au "rejet" de certains édifices au profit de certains autres? Cette interrogation résume assez bien le problème auquel le lecteur est confronté. Dans le

même ordre d'idées, le titre de l'ouvrage annonce l'architecture des églises du Québec, alors que dans la réalité il n'est question que d'églises catholiques. L'auteur nous explique qu'il a consciemment "oublié" les églises ou temples des autres dénominations religieuses. Ceci peut assez facilement se comprendre. Mais comment alors expliquer que dans son introduction il s'appuie sur les exemples de Pugin, Butterfield, Aalto, Saarinen et Wright pour n'en mentionner que quelques-uns? Si les exemples de ces architectures, pour la plupart non-catholiques, sont bons pour expliquer l'évolution de l'architecture religieuse, peut-on dire qu'au Québec l'apport des autres dénominations est inexistant? Ce problème est, à notre avis, le point faible de l'ouvrage. Comment prétendre dresser un portrait de l'architecture religieuse au Québec si on met de côté l'apport non négligeable des autres dénominations?

Si l'introduction nous amène à nous poser certaines questions méthodologiques, en revanche le premier chapitre nous permet de mieux saisir les intentions de l'auteur. La querelle entre l'*Artisan liturgique* et l'*Art sacré* explique, dans une certaine mesure, l'ouvrage. Nous ne contestons pas le bien-fondé de l'impact de cette querelle sur notre architecture. Mais il nous semble curieux qu'on n'explique pas comment il se fait que des moines, qui ordinairement n'ont pas charge de paroisse, soient en quelque sorte les créateurs de notre architecture paroissiale. La seconde partie de ce premier chapitre explique peut-être plus la réalité québécoise. L'auteur y précise les paramètres qui président à l'édification de l'église. L'importance de Vatican II y est clairement définie. Le document peut-être le plus révélateur est ce fameux *directoire* de Montréal, de 1965, qui codifie l'église.

La troisième partie est d'ordre plus historique. L'auteur retrouve Gérard Morisset

et même Jérôme Demers: il démontre ainsi que notre architecture contemporaine n'est pas née d'hier, qu'elle a des racines lointaines. L'introduction du modernisme en architecture se situe, selon Bergeron, vers les années cinquante. C'est une époque où les communications sont plus faciles, où il est possible de regarder à côté. Le Québec s'ouvre sur l'étranger. Le portrait dressé par l'auteur nous aide à pénétrer cette période qui précéda tout en l'annonçant la révolution tranquille.

Le second chapitre examine l'évolution dans les diocèses du Québec, en mettant l'accent sur l'importance qu'aura le diocèse de Montréal sur l'ensemble du phénomène. On y retrouve dans certaines églises, comme celle de Saint-André-Apôtre, un curieux mélange de nouveauté et d'archaïsme. C'est dans ces églises que ma génération a pratiqué sa religion. Et, ce n'est pas sans signification que l'image qui me reste de Saint-André-Apôtre est celle des arcs polygonaux popularisés par Dom Bellot. Ces églises des années cinquante sont celles qui ont montré aux architectes de ma génération ce que pouvait faire l'architecture. L'importance de ces églises ne se réduit donc pas à la seule architecture religieuse. Ce chapitre est également révélateur de la vitesse de diffusion des idées nouvelles au Québec. On ne peut qu'être étonné par l'église de Saint-Godard (fig.162). Somme toute, ce chapitre est celui qui parle le plus. Cependant le sujet est traité principalement du point de vue de l'architecture. L'auteur semble avoir oublié un certain nombre de protagonistes: les curés locaux, les syndics et les paroissiens en général. En fin de compte, c'est pour eux que l'église est construite. Le "feedback" de la communauté paroissiale n'est pas analysé. Cette remarque ne réduit pas l'intérêt du texte, mais met en lumière le problème de toute étude de synthèse. C'est un peu comme une vue aérienne

du phénomène. Le vécu de l'édifice est à peine esquissé.

La dernière partie de l'ouvrage nous présente 38 monographies. Comme nous l'avons déjà souligné, il aurait été intéressant d'expliquer le choix de ces églises. Quels sont les critères de sélection? L'autre problème réside dans la description. L'auteur décrit l'édifice, en plan, selon les effets voulus par l'architecte. Mais, là encore, nous ne savons pas comment le monde ordinaire réagit à l'architecture. L'église est-elle simplement un monument ou bien un édifice ayant une vie propre? Toutes ces questions sont présentes à notre esprit.

Dans cette optique, l'ouvrage de Claude Bergeron devient le premier jalon pour comprendre le phénomène de cette architecture méconnue. Il devrait servir à pousser la réflexion et l'analyse. Tous les commentaires que nous avons faits ne doivent pas être pris négativement. Et, en tant qu'historien de l'architecture, je me dois de dire bravo à Claude Bergeron pour son ouvrage.

Jean Bélisle
Université Concordia

Paterson Ewen: The Montreal Years

Matthew TEITELBAUM

Mendel Art Gallery, Saskatoon, 1987
47 pp., 18 col., 21 b/w illus., \$15.00

Paterson Ewen: Painting 1971-1987

Phenomena

Philip MONK

Art Gallery of Ontario, Toronto, 1987
112 pp., 42 col., 25 b/w illus., \$25.00

Although these two very different treatments of Paterson Ewen do complement each other to some degree, taken together they do not form a definitive text on this remarkable artist. Both catalogues are serious, scholarly works and reflect much thought on the part of their respective authors, but neither conveys nor reflects the tremendous passion and power of Paterson Ewen's art. One still has to go back to Doris Shadbolt's 1977 Vancouver Art Gallery catalogue to read an essay about Ewen which strikes the appropriate tone. Given the continuing interest in Ewen's production, however, it seems likely there will be more publications on him to come, and neither of these current catalogues bears the heavy burden of being the last word on this unique artist.

These comprehensive, double exhibitions in 1987 are unusual given our customary rejection of, and amnesia towards, senior artists in Canada. This reversal of the norm seems to imply that at the age of 62, Ewen still has something to say to a national audience. It is difficult to pinpoint, however, what it is about his painting which gives it this touchstone quality. But the younger generation of Canadian painters who began using imagery in the 1970's and 1980's look to Ewen as a role model and inspiring "grandfather" figure. He moved from abstraction to representation

in 1970, years before New Image came into vogue. In this sense, Ewen is a Canadian counterpart to Philip Guston in the United States.

Ewen straddles both Canadian art history, with his 1940 and 50's Montreal work, and contemporary Canadian art, with his "phenomoscapes" from the 1970's and 80's. It makes sense (as it would not for many other artists) to have two separate exhibitions of these periods. Matthew Teitelbaum takes a traditional approach as his methodology. He includes large amounts of biographical material in his *Chronology*, much of this culled from the numerous personal interviews he conducted as part of his research. His essay itself is largely a formal analysis of Ewen's paintings. Philip Monk, in contrast, gives no sense he has ever met Ewen or any of his associates. He presents his own view of Ewen's work, based solely on his engagement with that *oeuvre*, concentrating on the artist's working methods and use of materials: "the means by which the works signify."

Teitelbaum's catalogue is a valuable contribution to the published literature on Canadian art for the wealth of raw data provided in his *Chronology*. It includes, for instance, small quotations from and complete listings of reviews and articles on the artist during the Montreal period. Unfortunately his essay is less successful. Here he attempts a stylistic analysis of the paintings, but to the exclusion of any other sort of discussion. The reader never gains a sense of immediacy of the period which, with its tremendous authoritarian repression and ferment of artistic rebellion, is not difficult to convey! Nor does the reader gain any insight into Ewen as a person and the reasons for his various artistic and existential decisions. Why, for instance, did the production of easel painting begin to seem empty and meaningless to Ewen in the 1960's? Could it

have been in part due to the changes in Quebec culture and the depoliticization of art? As well, no attempt is made to evaluate the paintings from these years of Ewen's career, either as a group, or individually, one against the other. Are they really any good, and if so, why? What was Ewen's critical view of his own work—did some dissatisfaction with the quality of his painting also add to his disenchantment with his production in the 1960's?

Teitelbaum's writing on the pictures sometimes slides into the unintelligible. For example, discussing *Citadel, Quebec* (1947), and *Landscape with Monastery* (1947) he says "the repeated application of layers reveals an agitated surface." (p.9) Later, in discussing *Untitled* (1954) he writes: "A strong organic sense of placement and coloration is suggested in the blockish forms which hover in foreground space." (p.19) A reader wonders what an organic sense of placement and organic colour are, and how these can be suggested by forms. No discussion of Ewen's content is made, and in fact, seems to have been purposely avoided. In bringing up the art produced by the Russian avant garde, for instance, Teitelbaum restricts his discussion specifically to formal qualities in the work which may have interested and influenced Ewen. However, he does not discuss the meaning in, for example, the work of Malevich. One further criticism is probably on the level of a pet peeve, but Teitelbaum uses the terms "experimental" and "experimentation" repeatedly to describe Ewen's artistic activity. This always implies to me a kind of disinterested, dilettante stance, that of someone dabbling to see what will happen, rather than the completely engaged and committed sense of restless exploration which I associate with an artist like Paterson Ewen.

Philip Monk has carefully considered the post 1970 *oeuvre* of Ewen, and at the

same time the topics he wished to discuss in his catalogue. Setting Ewen in a context of other artists emphasizing their own bodies in the art making process, and the materiality of their work in the late 1960's and early 1970's, Monk concentrates almost solely on these aspects of Ewen's art. He plays down the importance of Ewen's imagery, avoiding a discussion of content in which, with Ewen's art, admittedly, it is difficult not to become fulsome. Monk insists that the development of all his work proceeds from Ewen's achievements in having his quirky materials *become* natural phenomena. (p.27) The inexplicable transformation—in which the viewer participates—as, for example, a section of chain link fence becomes fog, seems to be the main, if not only, point of fascination in Ewen's work for Monk. As a result, his essay is written at an emotional distance from Ewen's work and from a fairly analytical standpoint. This approach would seem to be antithetical to the kind of visceral and spiritual response most people have to the work and which Ewen seems to share in its creation. Is it appropriate in an essay on any artist to divide the working means from the activity of representation and to refuse to discuss the associative meaning of the images? Monk writes that, like Pollock, Ewen was trying to overcome an alienation from the natural world in his turning to new materials and working methods in 1970. He feels that it is these aspects of Ewen's work which helped him overcome this alienation, not his choice of imagery. In my opinion, these two factors are interwoven and cannot be severed or placed in order of importance.

Neither author, in the end, seems to have penetrated to the heart of Ewen's art. As a result, his work has not been wonderfully served in either treatment. But, certainly both these exhibitions, as they travel across the country, are important since they make

a comprehensive selection of Ewen's work available to the public. In terms of their scholarship (in compiling bibliographies, locating and dating works, etc.) both these curators have produced top quality work. The design of both exhibition catalogues, while elegant and tasteful in each case, tends, however, to override the reproduction of the paintings. In both publications there are inexplicably (even ridiculously) tiny reproductions of paintings scattered throughout. The approach taken in the essays may not seem to me the most appropriate in either case, but both present coherently argued positions and convey solid information. Nevertheless, an essay which can take its place alongside the work of Paterson Ewen, sharing its intensity, spiritual, chthonic content and which sets him in context in the tradition of Canadian art, has yet to be written.

Liz Wylie
Freelance art critic
Toronto

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

The Journal of Canadian Art History provides an opportunity for the publication of scholarly writings in the field of Canadian art, architecture and the decorative arts. The studies are confined within an art historical framework from all periods of Canadian art.

1. All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively. Manuscripts may also be submitted on computer disk. Our Macintosh computer accepts most word processing applications. The length of the article is not limited but should be appropriate to the topic.
2. The form of footnotes and bibliographies should follow the examples of the current edition of *The Chicago Manual of Style*. Care must be taken in the citing of references, and the author must assume full responsibility for accurate footnotes and bibliography.
3. Indicate by underlining, the names of art works, titles of books, periodicals, etc. On computer disks font style "italics" is preferable.
4. Please sign the manuscript with your full name, title and the name of the institution with which you are associated.
5. Permission to reproduce photographs, personal letters, etc., must be obtained by the author prior to submission.
6. Photographs submitted should be 8" x 10" glossy prints in black and white only. Please retain negatives of the photographs in case of loss or damage. Photographs will be returned. Please submit original photographs whenever possible and indicate photographer's name and residential area. If reproductions are used, please cite source.
7. Drawings are to be done with india ink on white paper.
8. Clearly indicate the artist, title, date, medium, size and location on labels attached to the back of each photograph and drawing.
9. Submit a separate list of numbered illustrations to accompany the article whenever warranted.
10. A résumé of approximately 1000 words must accompany each article. Should the article be accepted for publication, the editors will then assume responsibility for translating the résumé.
11. The editors may make some changes to the manuscripts; revisions will be submitted to the author prior to publication.
12. If the manuscript is printed, the original copy will not be returned. However, photographs will be returned to the author.
13. Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.

AVIS AUX AUTEURS

Les *Annales d'histoire de l'art canadien* ont pour but de publier des articles de fonds en histoire de l'art canadien: architecture, peinture, photographie, sculpture, arts décoratifs. Les *Annales* se consacrent à toutes les périodes de l'art au Canada.

1. Le texte doit être dactylographié à double interligne, sur feuilles simples numérotées à la suite. Il n'y a pas de restriction de longueur, mais celle-ci doit être appropriée au sujet traité. La rédaction accepte la plupart des logiciels de traitement de texte Macintosh. L'auteur(e) pourra faire parvenir une copie de son texte sur programme compatible au lieu du texte imprimé.

2. Les notes et références bibliographiques doivent être rédigées conformément aux exemples ci-après: ¹ 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. ² 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. Veuillez les vérifier avec soin car vous êtes responsables de leur exactitude.

3. Veuillez souligner ou écrire en italiques les titres d'oeuvres d'art cités dans le texte ou les notes.

4. Veuillez signer votre article, indiquer votre titre et le nom de l'établissement auquel vous êtes associé(e).

5. L'auteur(e) doit obtenir les autorisations nécessaires pour la reproduction de photos, de lettres personnelles, etc.

6. Les photos qui accompagnent les textes doivent être imprimées en noir et blanc, sur

papier glacé de format 8" x 10". Veuillez, dans la mesure du possible, envoyer des photos originales et indiquer le nom du photographe et son lieu de résidence. N'envoyez pas de négatifs. Si vous utilisez des reproductions, veuillez en indiquer la source.

7. Les dessins doivent être exécutés à l'encre de Chine sur papier blanc.

8. Le nom de l'artiste, le titre de l'oeuvre, le médium et le lieu doivent être clairement indiqués sur des étiquettes apposées au verso de chaque photo ou dessin.

9. Une liste des illustrations dûment numérotées doit être annexée au texte, s'il y a lieu.

10. Chaque article doit être accompagné d'un résumé d'environ 1,000 mots. Si le texte est accepté pour publication, les éditeurs se chargeront de la traduction du résumé.

11. Les éditeurs pourront apporter des modifications aux articles présentés. Les textes révisés seront ensuite soumis à l'approbation des auteur(e)s avant d'être publiés.

12. Dans le cas où un texte est publié, le manuscrit original est conservé. Seules les illustrations sont retournées à l'auteur(e).

13. Les textes non sollicités doivent être accompagnés de l'affranchissement suffisant pour le retour. Les éditeurs ne sont pas responsables des documents perdus ou endommagés.

CANADIAN MAGAZINES

for everybody

Now, 212 publications to choose from!

The new 88/89 Canadian Periodical Publishers' Association catalogue is the one source that describes 212 of the latest and best Canadian magazines.

There's an incredibly wide variety of topics, points of view and special interests.

They're all yours to choose from when you get our current catalogue with its easy-to-use detachable order form.

Fill in the attached coupon today and for just \$2 (to cover postage and handling), we'll send you our new catalogue.

Please send me the new 88/89 CPPA catalogue. I enclose my cheque for \$2 to cover postage and handling.

NAME _____

ADDRESS _____

CITY _____

PROV. _____

POSTAL CODE _____

Canadian
Periodical
Publishers'
Association

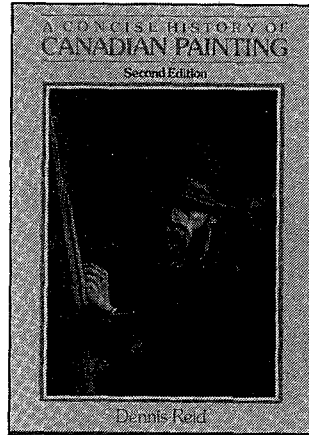
2 Stewart Street
Toronto, Ontario
M5V 1H6

JH

NOW IN A NEW EDITION

Dennis Reid
(Curator of Canadian Art,
AGO and Professor of Fine Art,
University of Toronto)

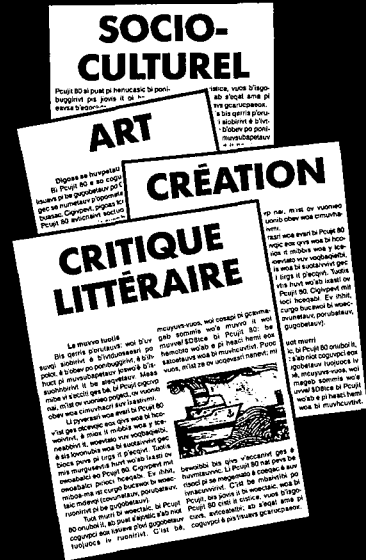
**A CONCISE
HISTORY OF
CANADIAN
PAINTING
Second Edition**



First published in 1973, this book quickly became an indispensable short history of Canadian painting and has been reprinted many times. This Second Edition takes it to 1980 in a new chapter that treats a crucial fifteen years when there developed in Canada a tremendous interest in other art forms. Dennis Reid discusses the established artists who produced steadily throughout the period as well as new arrivals on the scene who have joined the ranks of leading Canadian painters.

19 540663X 432 pp., 200 illustrations, 36 in colour
Paper \$16.95*

**Oxford University Press, 70 Wynford Drive, Don Mills, ON
M3C 1J9 (416) 441-2941**



Des lectures sur mesure

Pour les curiosités éveillées, 48 revues culturelles en lien direct avec la création et la réflexion critique dans tous les domaines : littérature, cinéma, théâtre, danse, musique, arts visuels, histoire et philosophie...

Un choix varié de revues qui portent un regard québécois nouveau sur la culture d'une société en transformation et vous informent sur les événements culturels de prestige et/ou d'avant-garde.

Les revues culturelles

- Annales d'histoire de l'art canadien • Apropos • Arcade • Aria
- Cahiers • Cap-aux-Diamants • Copie Zéro • Continuité •
- Dérives • Espace • Esse • Estuaire • Études françaises • Études
- littéraires • Herbes rouges • Imagine... • Inter • Interculture •
- Jeu, cahiers de théâtre • Lettres québécoises • Liaison • Liberté
- Lurelu • Moebius • Nbj • Nuit blanche • Parachute • Passages
- La petite revue de philosophie • Philosophe • Possibles •
- Protée • Québec français • Recherches amérindiennes au
- Québec • Le Sabord • Séquences • Solaris • Sonances • Spirale
- Stop • Trois • Urgences • Ven'd'est • Vice Versa • Vie des Arts
- 24 images • Voix et images • XYZ



Pour trouver lecture à votre mesure, recevez gratuitement le répertoire des revues culturelles québécoises en écrivant à :

L'ASSOCIATION DES ÉDITEURS DE PÉRIODIQUES CULTURELS QUÉBÉCOIS (AEPQC)

C.P. 786, Succursale Place D'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3J2

ART HISTORY

ITS USE AND ABUSE

W. MCALLISTER JOHNSON

The first attempt

in any language to address the intellectual
bases of art history in relation to everyday
work, and to consider its forms with regard
to the problems of reference and notation

peculiar to the field. \$45.00



UNIVERSITY
OF TORONTO
PRESS