

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



Volume XII/2

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

Études en art, architecture et arts décoratifs canadiens
Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Volume XII/2

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

Adresse/Address:

Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve Ouest, S-VA 432
Montréal, Québec, Canada
H3G 1M8
(514) 848-4699

Tarif d'abonnement/Subscription Rate:

14 \$ pour un an / per year
(16 \$ US à l'étranger / outside Canada)
8 \$ le numéro / per single copy
(10 \$ US à l'étranger / outside Canada)

Les Annales d'histoire de l'art canadien est membre
de l'Association des éditeurs de périodiques culturels
québécois et de la Canadian Magazine Publishers
Association.

The Journal of Canadian Art History is a member of
l'Association des éditeurs de périodiques culturels
québécois and the Canadian Magazine Publishers
Association.

Cette revue est répertoriée dans les index suivants:

This publication is listed in the following indices:

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.)

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.

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

Design:

Grauerholz Design Inc.

Révision des textes/Proofreading:

Élise Bonnette, Mairi MacEachern, Denyse Roy, Mary Sanford Shingler

Composition/Typesetting:

Zibra Inc.

Imprimeur/Printer:

Dickson Litho

Couverture / Cover:

Edwin Holgate, *Portrait de Jean Chauvin*, Huile sur toile, 70,7 × 60,4 cm,
Collection privée, publié avec l'autorisation de M. David Rittenhouse, Toronto.
(Photo: J.C.A.H. / AHAC, Benjamin Chou, Montréal)

Distribution:

Diffusion Parallèle inc., Montréal

Canadian Magazine Publishers Association, Toronto

ISSN 0315-4297

Dépôt légal / Deposited with:

Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Publiée deux fois l'an par:

Published twice yearly by:

Owl's Head Press

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS:

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

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

Programme Revues scientifiques, Fonds FCAR, Gouvernement du Québec
Concordia University, Faculty of Fine Arts
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada /
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 100 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donateur.

The editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$100 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription.

Éditeur/Publisher:

Sandra Paikowsky

Rédacteurs/Editors:

Jean Bélisle, Université Concordia / Concordia University

François-M. Gagnon, Université de Montréal

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Sandra Paikowsky, Université Concordia / Concordia University

John R. Porter, Université Laval

Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration/Administrative Assistant:

Rose Mary Schumacher

Comité de lecture/Advisory Board:

Jacqueline Beaudoin-Ross, Musée McCord d'histoire canadienne / McCord Museum of Canadian History, Montréal

Jean Blodgett, McMichael Canadian Collection, Kleinburg

Jim Burant, National Archives of Canada / Archives nationales du Canada, Ottawa

Christina Cameron, Canadian Parks Service / Service canadien des parcs, Ottawa

Alan Gowans, University of Victoria, Victoria

Charles C. Hill, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Denis Martin, Musée du Québec, Québec

Luc Noppen, Université Laval, Québec

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Jean-René Ostiguy, Banque nationale du Canada, Montréal

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal

Luce Vermette, Parcs Canada / Parks Canada, Ottawa

Joyce Zemans, The Canada Council / Conseil des Arts du Canada, Ottawa

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XII / 2 1989

ARTICLES

- Denis Grenier 115 LA DESCENDANCE QUÉBÉCOISE DE LA SAINTE
CÉCILE DE RAPHAËL
Le rôle de la copie dans la diffusion d'un thème
iconographique européen
138 Résumé
- Esther Trépanier 141 DEUX PORTRAITS DE LA CRITIQUE D'ART DES
ANNÉES VINGT
Albert Laberge et Jean Chauvin
172 Résumé
- Christine Boyanoski 174 CHARLES COMFORT'S LAKE SUPERIOR VILLAGE
AND THE GREAT LAKES EXHIBITION 1938-39
197 Résumé
- SOURCES ET / AND DOCUMENTS
- Loren Singer 199 Mémoires et thèses en histoire de l'art canadien /
Canadian Art History Theses and Dissertations
- COMPTES RENDUS / REVIEWS
- Jean-René Ostiguy 202 Denis Martin
L'Estampe au Québec, 1900-1950
- Brian Foss 203 Michael Parke-Taylor
*In Seclusion with Nature: The Later Work of L. LeMoine
FitzGerald, 1942 to 1956*
- Bernadette Driscoll 208 Marion E. Jackson and Judith M. Nasby
Contemporary Inuit Drawings
212 Robert H. Hubbard 1916-1989
in memoriam



fig. 1 Raphaël, Sainte Cécile, 1514-1516, Huile sur panneau, transposé sur toile, 2,20 × 1,36 m, Bologne, Pinacothèque. (Photo: D.G., tirée de Stanislaw Mossakowski, «Raphaël's «St. Cecilia», Iconographical Study», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXI (1968), fig.1)

LA DESCENDANCE QUÉBÉCOISE DE LA *SAINTE CÉCILE* DE RAPHAËL

LE RÔLE DE LA COPIE DANS LA DIFFUSION
D'UN THÈME ICONOGRAPHIQUE EUROPÉEN

U ne méprise¹ est à l'origine du patronage musical de sainte Cécile. Tardif, cet usage n'apparaît en Italie qu'à la fin du XV^e siècle². De mélophobe qu'elle était, la vierge et martyre devient mélomane. Musiciens, chanteurs, organistes, facteurs d'orgues et luthiers s'en réclament³. Aucun instrument de musique ne lui est étranger. De nombreuses sociétés musicales se drapent de son nom.

L'invention transalpine fera recette⁴. L'idée sera portée par l'iconographie. De multiples compositions verront le jour. Le Québec n'échappera pas à la mode. Grâce à la copie, les créations imagières européennes y circuleront. La sainte romaine s'implantera solidement. Son image se multipliera jusqu'au XX^e siècle à partir de prototypes venus d'outre-mer.

De toutes les compositions, la *Sainte Cécile* de Raphaël de la Pinacothèque de Bologne (fig. 1) est la plus renommée. Elle connaîtra une diffusion considérable. C'est autour de sa lignée québécoise que s'articule la présente étude. Nous nous proposons de suivre l'évolution locale du modèle au cours du XIX^e siècle. Que devient l'œuvre dans les mains québécoises? À quelles adaptations et transformations donne-t-elle lieu? Dans quel contexte social, politique, économique, religieux, musical et artistique la copie se situe-t-elle? Une descendance cécilienne de Guido Reni est aussi brièvement examinée. Les œuvres étudiées proviennent, pour la plupart, de la ville de Québec ou de sa région immédiate.

* * *

Peint entre 1514 et 1516, le retable de Raphaël est une commande d'une riche patricienne bolonaise. Bien connue pour sa piété, et ultérieurement béatifiée, Elena Duglioli dall'Olio avait, à l'instar de sainte Cécile, sublimé l'amour humain en amour divin. Elle aurait ainsi, malgré son état matrimonial, et avec l'accord de son époux, prononcé le vœu de chasteté⁵.

Aussi le tableau représente-t-il l'*Extase de sainte Cécile*. La scène se déroule dans un paysage. Entendant les mélodies célestes chantées par le chœur des anges, la sainte, ravie, abandonne les instruments de musique terrestres qui, délaissés, choient sur le sol. Cette «nature morte» aurait été réalisée par un élève de Raphaël, Giovanni da Udine⁶. La sainte est flanquée à sa droite de saint Paul

et de saint Jean, chantres inconditionnels de l'amour divin, premier et exclusif, et, à sa gauche, de saint Augustin et de sainte Marie-Madeleine, prosélytes plus tardifs de l'amour céleste après avoir célébré, un temps, l'amour terrestre. Cette iconographie rend compte des dispositions d'esprit de la commanditaire, celle-ci ayant fidèlement ordonné sa vie selon la voie tracée par la sainte. Grande mystique, la bienheureuse Elena eut fréquemment des visions qui l'ancrèrent solidement dans l'orientation de vie qu'elle s'était donnée.

La composition de Raphaël n'est en aucune façon reliée au rôle musical assigné à sainte Cécile et rappelle plutôt, dans une ambiance néo-platonicienne, le choix spirituel de la vierge et le primat absolu de l'amour céleste sur l'amour terrestre. La musique instrumentale, profane, est rejetée. Même l'*organetto* est résolument retourné vers le bas. Il accompagnait pourtant les chants de la prière humaine. Précaire, l'orgue portatif voit même certains de ses tuyaux se détacher. Le chant angélique céleste *a capella* est magnifié⁷.

La proclamation du patronage musical de sainte Cécile au moyen de la composition de Raphaël constitue, par conséquent, une incompréhension iconographique qui ajoute un second niveau au contresens initial faisant de la sainte la patronne de la musique. Mais la musique a ses raisons... et l'art, sa fonction⁸.

À quatre reprises, Antoine Plamondon copiera le tableau de Raphaël. L'accointance musicale est attestée à au moins une occasion. En 1857, on installe, à l'église Sainte-Cécile du Bic, une *Sainte Cécile* d'après Raphaël de la main du disciple de Paulin Guérin. Dans *Le Courrier du Canada*, on fait état de l'événement en ces termes :

M. Plamondon vient d'installer dans la jolie église de Sainte-Cécile du Bic, comté de Rimouski, un beau tableau, copie de la *Sainte Cécile* de Raphaël. Cette copie est faite par M. Plamondon sur une copie que ce Monsieur avait apportée d'Europe avec ses autres études sur les grands maîtres.

Le tableau qui orne maintenant le maître-autel de l'église du Bic a douze pieds d'élévation sur huit de largeur, il est entouré d'un superbe encadrement et le tout est un présent de M. Baby⁹ qui a dû recevoir les témoignages de gratitude de M. le curé et des habitants de cette jeune mais florissante paroisse.

Le tableau représente sainte Cécile, patronne des musiciens, debout, la tête et les yeux tournés vers le ciel. Un grand nombre d'instruments de musique sont à ses pieds... Il n'est point besoin de dire combien la composition est belle et il serait superflu d'ajouter que M. Plamondon a rendu avec toute l'habileté qu'on lui connaît les beautés d'ensemble et de détail de l'original.

La bénédiction solennelle du tableau de Ste-Cécile a eu lieu immédiatement après les Vespres, dimanche dernier, le 22 du courant, fête de sainte Cécile. L'église paroissiale avait revêtu ses ornements de fête¹⁰.

La description qui est faite de la copie donne à penser que, des person-

nages de la composition de Raphaël, Plamondon n'a retenu que la sainte elle-même. La chose est plausible, d'autant qu'à au moins deux autres reprises, il pratiquera une telle sélection. Grâce au maître de la Haute-Renaissance et à son émule québécois, la population du Bic pouvait s'enorgueillir de posséder un chef-d'œuvre, qui devait plus tard être détruit par le feu. Les dimensions colossales de la toile dépassaient presque du double celles du retable de Bologne. La monumentalité de cette sainte Cécile, vraisemblablement représentée en pied, devait certes impressionner.

Si l'on se fie au chroniqueur, le tableau semble avoir été réalisé d'après une copie d'étude rapportée d'Europe, au retour de l'artiste en 1830¹¹. Ayant complété sa formation à Paris, de 1826 à 1830¹², Plamondon a, en effet, pratiqué cette méthode de travail. Il aurait peut-être aussi voyagé en Italie¹³. La *Sainte Cécile* de Raphaël a séjourné sur les bords de la Seine de 1797 à 1815. Ce « trophée » napoléonien a, à cette époque, « vécu » en France en compagnie de 505¹⁴ autres tableaux, prises de guerre de l'Empereur¹⁵. Lorsque Plamondon débarqua dans la capitale française, onze ans à peine s'étaient écoulés depuis le retour du retable à Bologne. On sait que les œuvres déposées au Louvre furent plusieurs fois exposées et copiées. Il est raisonnable de penser que cette toute récente présence ait provoqué une véritable frénésie d'art italien et, qu'ajoutée à l'immense prestige du maître d'Urbino, elle ait pu, *a posteriori*, inspirer Plamondon et lui suggérer la copie d'étude à partir des nombreuses copies locales présumément disponibles. Au demeurant, de multiples gravures de l'œuvre, entière ou partielle, semblent aussi avoir été largement diffusées. La collection du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec en contient deux. La première reprend la composition intégrale (fig. 2). Dans la seconde, la sainte seule est partiellement représentée (fig. 3).

En 1868, l'abbé Antoine Racine, curé de la paroisse Saint-Jean-Baptiste¹⁶ et chapelain de l'Union Musicale¹⁷, commande à l'artiste de Pointe-aux-Trembles une *Sainte Cécile* d'après Raphaël. Le tableau était inauguré dans cette église lors de la fête de la sainte, le 22 novembre 1869, en même temps qu'un autre tableau de Plamondon d'après Raphaël, la *Vierge Sixtine*¹⁸. Les deux œuvres seront détruites lors de l'incendie qui ravagera l'église en 1881¹⁹. *Le Journal de Québec* annonce une inauguration fastueuse :

Quatrième célébration de la fête de sainte Cécile :

Lundi, le 22 novembre prochain à 9 heures et demie précises, sera chantée dans l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville, une messe solennelle en l'honneur de sainte Cécile, patronne des musiciens...

La troisième messe de Haydn sera exécutée à grand orchestre par la plupart des artistes et amateurs de la ville et un nombre considérable de musiciens du 69^e régiment...

Deux tableaux de M. Antoine Plamondon, la *Vierge Sixtine* et la *Sainte-Cécile* seront inaugurés en cette circonstance...²⁰.



fig. 2 Anonyme, d'après Raphaël, *Sainte Cécile*, Gravure, 17,5 × 11 cm, Québec, monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 76.1096.7 (35). (Photo: Ministère des Affaires culturelles du Québec [MAC])

fig. 3. Anonyme [attr. à Pickel], d'après Raphaël, Sainte Cécile, Gravure, 6,6 × 4,5 cm, Québec, monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 76.1096.8 (35). (Photo: MAC)



En 1922, Nazaire Le Vasseur, relatant ses souvenirs de l'époque²¹, indique que c'est par défaut de pouvoir recruter à Québec les effectifs nécessaires qu'on ne peut, tel que projeté, donner la *messe solennelle de Sainte-Cécile* de Gounod. On lui substitue celle du maître de chapelle des Esterhazy. L'Union Musicale connaîtra de nombreuses péripéties et conflits. Un homonyme de l'artiste, Petrus Plamondon, lui-même chanteur, en fera longtemps partie et en sera le président. C'est lui qui sera le fer de lance de cette commande. Quant au peintre, on sait qu'il pratiquera la musique à Neuville. L'enseignera-t-il à son neveu²²? Il semble que l'artiste touchera l'orgue paroissial, un instrument qu'il donna à la fabrique²³.

Dans *Le Courrier du Canada*, le chroniqueur des arts annonce lui aussi cet événement musical et artistique. Il ne dissimule pas son enthousiasme:

Le jour de la sainte Cécile, on fera dans l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville, l'inauguration de deux tableaux magnifiques, grandeur héroïque, dus au pinceau toujours jeune et toujours fécond de M. Antoine Plamondon.

Ce sont des copies de la *Sainte Cécile* et de la *Vierge Sixtine* de Raphaël.

Nous avons vu le premier de ces tableaux l'été dernier; quoiqu'inachevé, il portait déjà le cachet du grand maître italien. Admirateur enthousiaste de la composition qu'il avait sous les yeux, M. Plamondon a déployé dans l'exécution de cette copie tout son beau et grand talent d'artiste.

Sévère pour lui-même, comme tous les hommes d'un talent supérieur, notre honorable et vieil ami a souvent effacé son travail de la veille pour le recommencer le lendemain, *cherchant plutôt à fixer sur la toile cet idéal insaisissable qui fait le tourment et le bonheur de l'artiste qu'à copier minutieusement la petite gravure qui lui servait de modèle* (italiques de l'auteur).

Nous aurons l'occasion de parler encore de cette œuvre nouvelle de M. Plamondon, ainsi que de l'autre toile qui sera inaugurée dans quelques jours. Disons dès aujourd'hui que l'achat de ces deux beaux morceaux de peinture est dû en grande partie, à l'initiative intelligente de M. Petrus Plamondon, un des membres les plus zélés de l'*Union musicale* de cette ville. Notre jeune ami s'est donné une peine dont tout Québec doit lui savoir gré pour recueillir la somme nécessaire à l'acquisition de ces tableaux. Il mérite, lui et les personnes généreuses qui l'ont secondé, la reconnaissance de tous les amis de la religion et de l'art²⁴.

Il n'est pas inutile de noter que, cette fois, selon le commentateur, Plamondon a plutôt utilisé une gravure comme source. Pourquoi, à une décennie d'intervalle, a-t-il recours à un autre type de modèle? Le tableau d'étude ayant servi pour la toile du Bic était-il perdu? La composition était-elle différente? Est-ce simplement une illustration de la souplesse de Plamondon? Ou un signe de nouvelles intentions artistiques?

Par ailleurs, et cela, bien sûr, fait partie de l'éloge rendu, on remarque que le copiste a plutôt cherché à «fixer sur la toile cet idéal insaisissable qui fait le tourment et le bonheur de l'artiste qu'à copier minutieusement...». Il faut sans doute comprendre que l'artiste chevronné est jugé parfaitement en mesure de réinterpréter le modèle. Le peintre de Neuville fait partie de cette race de créateurs dont les contemporains, laudateurs, vantent le talent.

Le panégyrique se poursuit. Le «poète» Sam. Benoît, dans les vers qu'il adresse à l'artiste en «un petit épigramme élogieux»²⁵, s'enflamme pour ce grand art. La *Sainte Cécile* le ravit :

Si les ans sur ton front ont posé leur couronne,
Ta main pour les tromper chaque jour nous étonne,
Et tes œuvres, produit d'un pinceau rajeuni,
Pour l'œil le plus subtil ont un charme infini.

Veux-tu donc sans orgueil en croire mes paroles ?
L'homme étonné, ravi, s'en ferait des idoles,
Si par la piété mises dans le saint lieu,
Elles n'entraînaient l'âme à louer le vrai Dieu.
Ce qu'il faut à tes saints de grâce, d'éloquence,
Un tour ingénieux le donne avec aisance.
Mais rien n'est sans défaut : il manque, je m'en crois ;
Ah ! le dire – Hé ! quoi donc ? – Il leur manque la voix²⁶.

En l'absence d'une œuvre disparue et de sources documentaires complètes, on est réduit à spéculer tant sur ses qualités formelles que sur ses caractéristiques iconographiques. Plamondon est un bon peintre. Mais, si l'on se fonde sur la commune renommée, c'est litote d'affirmer qu'on ne peut compter sur lui pour pratiquer l'autocritique publique. Pourquoi exiger de lui tant de vertu ? Sa réaction, imaginée par Morisset²⁷, serait bien normale. «Il comprend bien la peinture, M. Benoît. Il aime ma *Sainte Cécile*; il a raison. C'est ma plus belle copie; elle a du chic.»

À la suite de ce succès, Plamondon est d'ailleurs fait membre honoraire de l'Union Musicale. Cette dernière se dotera bientôt d'une bannière avec une *Sainte Cécile* en relief. On peut imaginer qu'elle fut réalisée d'après le même modèle. Y a-t-il eu effet d'entraînement ? Le mémorialiste rend ainsi compte des événements:

A une séance subséquente, le peintre Ant. Plamondon fut élu membre honoraire, et on lui remit, en cadeau, un insigne en argent.

A une réunion du 13 février 1870, l'Union Musicale décide de donner un concert à son propre bénéfice, et le 27 du même mois, le président p.t. Petrus Plamondon prend l'initiative d'un mouvement pour l'achat d'une bannière.

L'Union Musicale inaugurerait sa bannière le 24 juin. Grande solennité à cette occasion avant la messe du jour, à l'église Saint-Jean-Baptiste, par l'abbé Pierre Roussel, recteur de l'Université Laval. Les parrains étaient MM. B. Houde et Olivier Deslauriers. Exécution ce jour-là de la messe en *la* de Cherubini.

La bannière était en soie rouge. Se lisait, au-dessus de Sainte-Cécile en relief, les mots *Cantantibus organis*. Au revers, cachet de l'Union Musicale, sur fond blanc, avec la devise *Psallite Sapienter*, 1870²⁸.

En 1878, Plamondon ne retient de nouveau²⁹ «qu'une partie de la source iconographique utilisée»³⁰. Il exécute une autre *Sainte Cécile*, aujourd'hui au Musée du Québec³¹. La copie (fig. 4) ne comprend que le personnage central de la composition de Bologne, représenté en pied.

La sainte est rendue assez fidèlement, et ce, même au niveau du visage. La réinterprétation donne lieu à plusieurs modifications substantielles. Les couleurs des vêtements, plus tranchées que sur le tableau original, ont des accents

différents. Au nimbe linéaire a succédé une auréole en halo de lumière qui fait écho aux couleurs du ciel. Cette luminosité presque orangée est très différente de ce qu'on retrouve chez Raphaël, où la voûte céleste, moins vaste, revêt une tonalité gris verdâtre. Le chœur des anges est supprimé. La vierge occupe presque toute la hauteur de la composition, plutôt que la seule moitié de celle-ci comme chez le maître italien. Le point de vue légèrement *da sotto in su* de l'original est changé. Ceci a pour effet d'abaisser l'horizon. Quoique différente, la spiritualisation raphaélienne n'est pas pour autant complètement perdue.

L'espace gagné par la suppression des quatre saints qui accompagnaient sainte Cécile permet à Plamondon de devenir «paysagiste». Il en profite peut-être pour faire état de son érudition, voire pour y glisser certains souvenirs de voyage³². Au fond, à gauche, un pont enjambe un cours d'eau qui – sainte Cécile était romaine – est vraisemblablement le Tibre. Une rotonde qui pourrait bien être le mausolée d'Hadrien, devenu depuis le château Saint-Ange, jouxte ledit pont. Ce bâtiment pourrait être également une représentation du mausolée de Cecilia Metella, que l'on retrouve à l'extérieur de la ville, sur la *Via Appia*. On sait que sainte Cécile appartenait à cette famille de patriciens romains³³.

Le nombre des instruments de musique est diminué. Ils ne sont plus que deux. De la demi-douzaine qu'ils étaient chez Raphaël, Plamondon ne conserve que la viole de gambe, dont seule la caisse subsiste, et une des deux timbales. Il semble que le deuxième instrument de percussion présent chez Raphaël, d'abord prévu par le peintre québécois, ait donné lieu à un repentir, l'aire initialement retenue ayant été remplacée par le paysage.

En 1872, Plamondon donnait une autre *Sainte Cécile* d'après Raphaël. Il peignait cette fois la sainte en buste allongé et non en pied comme en 1878³⁴. Le peintre aurait pu avoir recours à un modèle semblable à la gravure «à mi-jambes» (fig. 3) de l'Hôtel-Dieu.

En 1857, à l'époque de la *Sainte Cécile* du Bic, Plamondon avait pratiqué une autre forme de copie, la «greffe» de motif. Dans une *Assomption* copiée d'après Nicolas Poussin, il avait introduit le groupe des anges chanteurs du retable de Bologne. Mal lui en prit, car cette addition lui valut une critique négative. Dans *Le Courrier du Canada*, Joseph-Charles Taché, après avoir décrit la composition de Poussin et célébré l'art du coloriste québécois, déplore néanmoins le placage qu'a adopté le peintre de Neuville :

Nous venons de voir dans l'église du faubourg St. Jean un tableau que M. Plamondon vient de terminer. C'est une copie de l'*Assomption de la sainte Vierge* de Nicolas Poussin... Quatre anges ministres des volontés du Seigneur... transportent vers les cieus ce corps immaculé ressuscité avant la résurrection commune; ils nagent dans un ciel ouvert chargés de leur précieux fardeau; leurs pieds viennent de quitter les collines de Gethsémani. Jérusalem apparaît dans le lointain.



fig. 4 Antoine Plamondon, *Sainte Cécile*, 1878, Huile sur toile, 1,840 × 1,135 m, Musée du Québec. (Photo: Patrick Altman, Musée du Québec)



fig. 5 Antoine Plamondon, d'après Nicolas Poussin, *L'Assomption*, 1882, Huile sur toile, 2,50 × 1,71 m, Neuville, église, revers de la façade, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 82.687 (45) 1A. (Photo: Valier Savoie, MAC)

Toutes les difficultés [de la copie] ont été, suivant nous, surmontées heureusement; l'idée du maître a été rendue avec un rare bonheur. Notre habile artiste, qui a été l'élève de Paulin Guérin à Paris, brille surtout par le coloris; aussi l'harmonie des tons est-elle admirable, quand on voit le tableau sous un beau jour, ce qui n'arrive pas toujours où il se trouve placé. M. Plamondon, qui est fils de la couleur, est un admirateur de Poussin, qui n'était pas coloriste; cela prouve que M. Plamondon appartient à la bonne école et s'inspire des bonnes traditions.

Monsieur Plamondon, pour se conformer à des conditions d'espace sans doute, a fait une addition à la composition du Poussin, en peignant dans le bout du tableau *le chœur des six anges de la Sainte Cécile de Raphaël*. *Nous ne croyons pas que cela soit bien*. L'exécution est parfaite; *mais cette*

*addition suivant nous nuit à l'effet que doit produire la belle simplicité de l'original. C'est à dessein, nous en sommes sûr, que le Poussin a épargné les accessoires; ses anges n'ont seulement pas d'ails, il n'en ont pas besoin : on n'aperçoit qu'un tout petit bout de la terre de Judée; ils sont partis de là, on le devine, mais où ils vont... il n'y a pas besoin de l'indiquer, on le sent (italiques de l'auteur)*³⁵.

On comprend, aux différents détails fournis par le commentateur que l'*Assomption* copiée d'après Poussin est celle de 1650 qui se trouve au Louvre. Un des tableaux les plus copiés au XIX^e siècle³⁶.

En 1882, Plamondon a de nouveau copié la composition du maître du classicisme français. L'œuvre (fig. 5) se retrouve au revers de la façade de l'église de Neuville. Aurait-il, 25 ans plus tard, tenu compte des observations de Taché? Le chœur hexa-angélique céleste, objet de critique, est absent.

Le Musée du Séminaire de Québec possède une œuvre qui se veut la copie conforme (fig. 6) de la composition de Raphaël. Signée par Paolo Bartolini³⁷, elle reproduit le retable de Bologne, en dimensions réduites de la moitié environ. Plus schématique, plus linéaire que l'original, c'est une copie d'une certaine tenue malgré le caractère bâclé du ciel et la qualité terne des couleurs non liées. Le lyrisme émanant de la chaude lumière chatoyante est perdu. Et, jusqu'à un certain point, l'esprit même de l'original. Sans doute Raphaël aurait-il préféré peindre lui-même le magnifique personnage proto-maniériste de sainte Marie-Madeleine. Le visage de la *Fornarina* lui avait apparemment servi de modèle³⁸. L'œuvre a, jusqu'en 1972, orné le corridor du quatrième étage de l'École de musique de l'Université Laval³⁹. La collection du Séminaire de Nicolet recèle aussi une copie (fig. 7) assez fidèle du tableau de Raphaël, qui n'est pas sans intérêt.

La collection du Musée d'art de Joliette comprend, pour sa part, une copie (fig. 8) du peintre italien Oreggia⁴⁰ qui aurait été exécutée à Rome en 1874⁴¹. Ce tableau manifeste une autre dimension de la copie, la substitution. La tête de saint Augustin de la composition originale a été remplacée par celle de Monseigneur Ignace Bourget, deuxième évêque de Montréal de 1840 à 1876. On suppose que le rapprochement avec ce saint veut mettre l'accent sur sa qualité de docteur de l'Église. Sans doute le propos n'est-il pas de suggérer la vie dissolue de l'évêque d'Hippone avant qu'il ne rejoigne les rangs de l'épiscopat! «Défenseur intrépide de l'orthodoxie religieuse»⁴², l'évêque québécois fit prospérer ses œuvres nombreuses grâce au support des communautés religieuses. C'est à Joliette, justement, qu'il installa les Clercs de Saint-Viateur. Le peintre semble s'être accordé beaucoup de liberté dans le traitement. La copie ne paraît pas très réussie. Une facture très XIX^e siècle altère la saveur du célèbre modèle. Au chœur des anges, l'imitateur, ayant utilisé presque tout l'espace pour augmenter la taille relative des personnages, a substitué des têtes d'angelots.



fig. 6 Paolo Bartolini, d'après Raphaël, *Sainte Cécile*, Huile sur toile, 110 × 70,3 cm, Musée du Séminaire de Québec. (Photo: Denis Chalifour, Musée du Séminaire de Québec)



fig. 7 Anonyme, d'après Raphaël, *L'extase de Sainte Cécile*, Huile sur toile, Séminaire de Nicolet, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 76.046 (45). (Photo: MAC)

Cette pratique étonnante n'est pas inédite. À la même époque – en 1888 – en France, le donateur vient lui-même se glisser dans la scène religieuse. C'est ainsi que la *Sainte Cécile* de Raphaël, copiée sous forme de verrière peinte pour l'église de Valmy dans la Marne, accueille sa commanditaire, la princesse Ginetti, et son «regretté» fils Edmond (fig. 9). Ils fournissent leurs traits à sainte Marie-Madeleine et à saint Jean⁴³. Une façon de renouer avec les habitudes de la Renaissance!

Le copiste anonyme du tableau de l'église Saint-Thuribe de Portneuf (fig. 10) a, lui, pratiqué des adaptations plus radicales encore. Sa sainte Cécile est inversée. Elle tient l'orgue sur son côté droit. La sainte semble maintenant habiter une pièce où on aperçoit un livre de musique ouvert. Au fond, une structure architecturale aux multiples arcades est représentée en perspective. Le



fig. 8 Oreggia, d'après Raphaël, Sainte Cécile (avec le personnage de Monseigneur Bourget substitué à saint Augustin), 1874, Huile sur toile, 1,57 × 1,225 m, dépôt Séminaire de Joliette, Musée d'art de Joliette. (Photo: Suzanne Joly, Musée d'art de Joliette)

chœur céleste des anges est maintenu. La composition est figée et statique et ne semble pas révéler une très grande main. La distanciation qualitative le dispute à l'éloignement iconographique.

La façade de l'église du Très-Saint-Nom-de-Jésus à Montréal, a, en rosace, un vitrail installé en 1914 (fig. 11) qui, en son centre, reproduit le retable de Raphaël. Huit médaillons, dont quatre représentent des anges musiciens, entourent le noyau central. La composition circulaire obéit au nouveau support. Le meilleur verrier ne peut reproduire toutes les nuances de l'huile. La transposition est néanmoins étonnante de fidélité.

Le tableau de Raphaël devait également inspirer un des plus grands sculpteurs québécois. À deux reprises, Louis Jobin réalisera des statues représentant la sainte, d'après l'œuvre de Bologne.

Lors de la célébration, particulièrement solennelle, de la fête de la Saint-Jean-Baptiste en 1880, de nombreux chars allégoriques⁴⁴ sont construits. Derrière celui du saint patron des Québécois se retrouve celui des sociétés



fig. 9 E. Champigneulle (?), d'après Raphaël, *Sainte Cécile* (avec les personnages de la donatrice et de son fils substitués à sainte Marie-Madeleine et à saint Jean), 1888, Vitrail peint, Valmy (Marne), église Saint-Martin. (Photo: D.G., tirée de Jean-Claude Lasserre, «La commande et les commanditaires», *Revue de l'art*, n° 72 (1986), p. 52)



fig. 10 Anonyme, *Sainte Cécile*, Huile sur toile, Saint-Thuribe, Portneuf, église, transept droit, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 75.2384 (35) 10A. (Photo: MAC)

musicales de Québec. Il est surmonté d'une *Sainte Cécile*, sculpture de l'artiste de la rue Claire-Fontaine. *L'Événement*⁴⁵ note que : «Un piédestal sur lequel est placé (*sic*) la statue de Ste. Cécile est au milieu du char». Comme devait le démontrer John R. Porter⁴⁶, cette statue paraît être celle (fig. 12) que l'on retrouve aujourd'hui sur le buffet de l'orgue de l'église Saint-Jean-Baptiste⁴⁷. Ce serait donc celle dont parle Georges Côté dans un article paru dans *L'Événement*, sans s'apercevoir qu'il s'agit de la même que celle qui ornaient le char allégorique de 1880 :

A cette même occasion de la démonstration populaire de 1880, M. Ls. Jobin fit aussi la statue de sainte Cécile d'après le fameux peintre Raphaël ainsi que les anges qui ornaient le magnifique char allégorique des Sociétés Musicales de Québec.

La coupole centrale du buffet de l'orgue de l'église St-Jean-Baptiste est aussi surmontée d'une statue de ste Cécile, due aux ciseaux de M. Ls. Jobin. Du haut de son promontoire, la patronne des musiciens préside encore aux

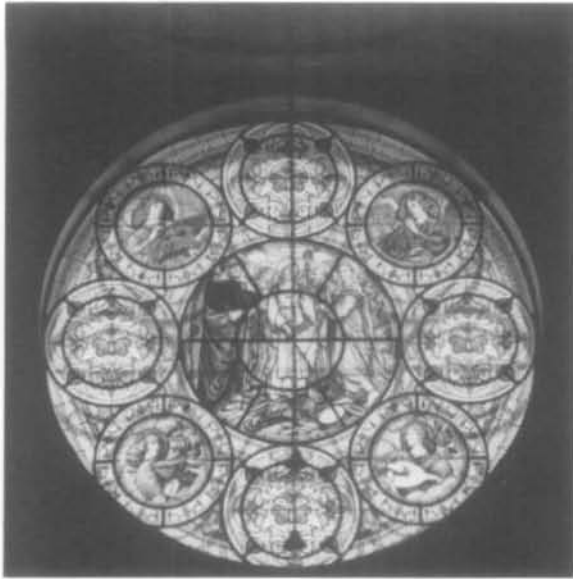


fig. 11 Anonyme [?], d'après Raphaël, *Sainte Cécile et quatre anges musiciens*, 1914, Vitrail, Montréal, église du Très-Saint-Nom-de-Jésus, façade, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 74.568 (35) 23A. (Photo: MAC)

admirables auditions de l'Union Musicale, cette Vieille... de la paroisse, qui célébrera dignement à l'automne, ses noces de diamants⁴⁸.

Rendant compte de l'événement qui s'était déroulé ce 24 juin 1880, *Le Canada Musical* avait, à l'endroit de l'œuvre, exprimé un avis favorable:

La statue de Ste. Cécile, de grandeur naturelle, placée sur un piédestal au centre du char, a été bien admirée, et elle est certainement d'une grande perfection; la pose est majestueuse et l'expression de la figure d'un naturel parfait; de chaleureux applaudissements et des bouquets ont salué le char à son passage⁴⁹.

Sur cette statue, Damase Potvin écrit dans *La Presse*:

A propos de l'église Saint-Jean-Baptiste, on doit encore citer parmi les œuvres de Louis Jobin une belle statue de sainte Cécile qui fut commandée en 1880 d'après le modèle de Raphaël et qui orne la coupole centrale du buffet de l'orgue de cette église. Il sculpta en outre une statue de la patronne des musiciens et aussi des anges pour orner un char allégorique des Sociétés musicales de Québec lors de la fameuse Saint-Jean-Baptiste de 1880⁵⁰.

Louis Jobin a fortement adapté le modèle raphaélien. Le changement de médium l'y obligeait. La tête s'est redressée. La dalmatique de couleur dorée est aujourd'hui⁵¹ devenue turquoise. Le ceinturon vert est maintenant doré. La tunique est blanche plutôt que jaune. De nouveau en extase, la sainte paraît plus massive sous son abondante chevelure, toujours dominée par un haut chignon. Jobin savait-il que le modèle d'une telle coiffure se retrouve chez la Vierge des mosaïques paléo-chrétiennes de la basilique Sainte-Marie-Majeure à Rome⁵²?



fig. 12
Louis Jobin, *Sainte Cécile*, 1880,
Bois polychrome, 200 × 75 × 60 cm,
Québec, église Saint-Jean-Baptiste,
buffet de l'orgue.
(Photo: Jean-Guy Kérouac, Québec)



fig. 13
Louis Jobin, *Sainte Cécile*, 1884,
Bois repeint, Saint-Henri-de-Lévis,
église, pilier gauche de l'entrée du chœur,
Ministère des Affaires culturelles du Québec,
nég. n° EE.L.81.475 (45).
(Photo: Valier Savoie, MAC)

L'orgue portatif a, quant à lui, perdu un peu de son inclinaison originale.

Lors de la fameuse célébration de la Saint-Jean-Baptiste de 1880, l'Union Musicale de Québec porte une bannière. Celle-ci comprend une *Sainte Cécile* en haut relief, d'après Raphaël. Elle est l'œuvre de l'atelier des Sœurs du Bon Pasteur. Voici la description qu'en donne Paul Cousin :

Cette bannière est en soie cramoisie à sa face principale et porte au centre une sainte Cécile, haut relief, d'après la peinture de Raphaël. Tête et chairs peints à l'huile sur toile; robe soie blanche, dalmatique étoffe d'or brochée. En tête, l'inscription: «*Cantantibus organis, Cæcilia domino decantabat*⁵³.» Au revers, en soie blanche, le cachet de la société; une jarrettière or mat, sur laquelle se lit en lettres d'or poli, «*Union Musicale de Québec*;» au centre, une feuille de musique, avec la clef de *sol* et les notes *La, Rê*, 1866. Le tout timbré d'une lyre en drap d'or, et entouré de rameaux d'érable en velours vert, tiges et nervures d'or. En tête une banderole azur, sur laquelle se lit la devise: «*Psallite sapienter*.» Cette bannière a été exécutée par les Révérendes Sœurs du Bon Pasteur à Québec⁵⁴.

À l'église de Saint-Henri-de-Lévis, se trouve une autre *Sainte Cécile* (fig. 13) tirée du tableau de Raphaël, que Louis Jobin sculpte, en 1884⁵⁵, pour la somme de 30 \$ environ⁵⁶. Elle est logée dans une niche néo-gothique au sommet d'un pilier du chœur et n'a aucun rapport iconographique apparent avec son entourage. La sainte a aujourd'hui perdu sa polychromie d'origine. Elle est devenue complètement monochrome, de cette couleur crème, uniforme, qui recouvre en l'oblitérant, tout ce panthéon céleste. Plus petite que la précédente, mais quand même monumentale, trapue, sainte Cécile porte cette fois son *organetto* de façon tout à fait frontale et centrale, et non plus légèrement sur le côté comme dans les autres compositions, y compris la statue de l'église Saint-Jean-Baptiste. L'instrument a perdu toute inclinaison et est devenu parfaitement horizontal⁵⁷.

*

D'autres artistes ont aussi inspiré les peintres québécois ou français devenus québécois, soit par la résidence, soit par la diffusion de leurs copies. Parmi les Italiens, on remarque Guido Reni. Plusieurs de ses compositions seront copiées au Québec. Sa *Sainte Cécile*, dont on trouve aujourd'hui l'original dans la collection W.P. Chrysler de New York et une copie ancienne à l'Académie de San Fernando de Madrid, existe aussi sous forme de copie anonyme⁵⁸ au monastère des Ursulines de Québec (fig. 14). Tenant déjà sans conviction son violon et son archet dans l'œuvre originale, en raison de son état extatique, la sainte de Québec paraît empreinte d'une lourde tristesse qu'un traitement extrêmement schématique et linéaire, sans nuances, ne fait qu'aviver.

Cette composition est retenue par Joseph Légaré. Mais l'artiste se livre, en l'occurrence, au détournement iconographique. Il adapte le modèle dans une œuvre qu'on a initialement intitulée *Sainte Agnès*, mais qui serait plutôt une *Sainte Marguerite d'Antioche*⁵⁹, autrefois à l'église de l'Ancienne-Lorette et maintenant au Musée du Québec (fig. 15). Le violon et l'archet sont devenus un crucifix et une chaîne, attributs de ladite sainte. Le traitement par Légaré de la copie religieuse donne, comme dans d'autres tableaux de ce type, une œuvre empreinte d'une très grande raideur. L'intérêt documentaire de la filiation mimétique dépasse ici la qualité artistique. Néanmoins, après avoir manifesté quelque distance vis-à-vis le travail général de l'artiste, Morisset, parfois dur envers la copie religieuse, reconnaît quand même les mérites de cette dernière :

... une *Sainte Agnès* dont l'original m'est inconnu...

«Copies que tout cela et de nul intérêt» dira-t-on en éprouvant peut-être quelque déception que parmi tant de peintures d'églises ne se glissent parfois des compositions originales. Il est vrai qu'à la longue l'ennui suinte de ces copies plus ou moins fidèles. On se prend à regretter que l'artiste ait si mal compris son noble rôle, qu'il n'ait pas cherché à s'évader de l'imitation pour



fig. 14 Anonyme [attr. à Elizabeth Sirani], d'après Guido Reni, *Sainte Cécile* (détail), Huile sur toile, 123 × 87 cm, Québec, monastère des Ursulines. (Photo: François Lachapelle)

fig. 15 Joseph Légaré, *Sainte Marguerite d'Antioche*, Huile sur toile, 124,5 × 91,5 cm, Musée du Québec, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 84.453 (22). (Photo: MAC)

exprimer dans son propre langage ce qu'il avait à dire.

Sur les artistes de l'époque les peintures de la collection Desjardins exercent une véritable séduction... ils paraissent continuer sur les rives du Saint-Laurent l'esprit pictural du Grand Siècle, du moins les formules... On aurait mauvaise grâce de le leur reprocher, car en copiant, ils ont appris leur métier et ils nous ont conservé l'ordonnance des compositions de maîtres que le feu n'a cessé de détruire au cours du XIX^e siècle et depuis 1900.

C'est un résultat qui n'est pas négligeable⁶⁰.

En effet. Et, au demeurant, le mimétisme n'est pas un phénomène spécifiquement québécois. Il est inscrit, de tout temps, au cœur même de la vie des formes.

* * *

Lorsqu'il avait rejoint Québec, chassé de la France par la Révolution, le jeune abbé Jean-Denis Daule, ayant pour seuls bagages un bréviaire, un violon et un recueil de cantiques, était affecté au Séminaire. Un confrère le sermonçait :

Mon ami, je ne suis point l'ennemi des délassements, ils sont nécessaires : mais je n'aime pas votre violon. Je vous l'ai déjà dit : son moindre mal, c'est

d'exposer à une perte de temps et le vôtre est précieux. Vous me parlez du roi David et de Sainte Cécile. Un roi ! une femme ! à la bonne heure. Mais vous prédicateur et directeur... comment trouvez-vous du temps pour jouer du violon ?

Croyez-moi, mon ami, vous n'en saurez jamais assez pour faire votre partie dans le concert des anges. N'est-ce pas assez pour vous d'être admis à y chanter de beaux cantiques⁶¹ ?

À l'abbé Daule il était implicitement⁶² suggéré d'imiter sainte Cécile. La vraie. L'abandon des instruments de musique terrestres ouvrait la voie à la pratique des cantiques sacrés. En 1833, la Société Sainte-Cécile du Petit Séminaire de Québec était pourtant fondée. Elle devait promouvoir aussi la musique profane. Après avoir connu ses heures de gloire, la Société s'éteindra en 1924.

L'iconographie cécilienne aura été marquée par une évolution semblable. Après un foisonnement artistique assuré par la copie de modèles prestigieux, on glisse bientôt dans une ère industrielle. Elle prend en charge la diffusion d'un thème qui se démocratise. Une époque se termine.

Au début du XX^e siècle, il est d'usage de placer une *Sainte Cécile* en vitrail de façade au niveau du jubé. On retrouve ainsi la sainte, jouant de l'orgue, occupant la moitié de la rosace (fig. 16) de l'église Saint-Mathieu de Laprairie. Cette réalisation paraît être dans la foulée d'un type, la sainte musicienne, aux divers degrés d'édulcoration, qui aura engendré quantité d'images. La peinture sur verre – le vitrail est peint – plus schématique, atténuée ici quelque peu ce caractère. Mais il existe un abondant corpus d'œuvres, des peintures pour la plupart, d'ascendance analogue. Y a-t-il une branche Stella⁶³ ? Une collatérale Mignard⁶⁴ ? Une parenté mixte ? Une influence croisée d'origine américaine⁶⁵ ? Certes, un monde à décrypter. Le vitrail en constitue à lui seul un sous-champ assez vaste⁶⁶. Les productions sont de qualité variable. Une certaine suavité, fil conducteur, les rapproche.

Le phénomène de la copie cécilienne a dépassé l'aire de la région de la ville de Québec. Il y a lieu de penser que de nombreuses autres *Sainte Cécile* existent dans toutes les parties du territoire québécois et de sa sphère d'influence continentale⁶⁷. Il faudrait suivre cette filière à la trace. Les modèles italiens et français, flamands peut-être⁶⁸, auront certainement fait école.

DENIS GRENIER
Département d'histoire
Université Laval



fig. 16 Anonyme [?], *Sainte Cécile jouant de l'orgue*, Début du XX^e siècle, Vitrail, Saint-Mathieu, Laprairie, église, façade, niveau du jubé, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° C76.343 (45).
(Photo: MAC)

Nous tenons à remercier les personnes suivantes qui, à un titre ou à un autre, nous ont aimablement manifesté leur collaboration à diverses étapes de cette recherche: Monsieur Mario Béland, conservateur de l'art ancien du Musée du Québec, qui nous a fourni quelques éléments de dossier et suggéré certaines pistes de recherche; Madame Bergerette Boulet, responsable du Comité du patrimoine de la Paroisse Saint-Jean-Baptiste, qui nous a communiqué certaines informations et a enrichi notre iconographie de l'œuvre de Louis Jobin; Monsieur Paul Bourassa, adjoint au conservateur de l'art ancien du Musée du Québec, dont nous avons apprécié la collaboration diligente; Sœur Marie-Paule Cauchon, responsable des archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec, qui nous a gentiment fourni plusieurs renseignements; Monsieur Marc Champagne, conseiller en pédagogie à la Direction générale des programmes de premier cycle de l'Université Laval, qui, avec beaucoup de compétence, a relu notre article et dont nous avons bénéficié des si judicieux conseils; Sœur Gabrielle Dagnault, responsable du Musée des Ursulines de Québec, qui, avec tant de gentillesse, nous a rendu possible l'accès généreux aux œuvres de la communauté, a bien voulu être notre cicérone empressée dans ce monastère unique dans notre histoire nationale et nous a fourni une information précieuse; Monsieur Claude Marin, photographe à l'Hôpital du Saint-Sacrement de Québec, dont les multiples et généreuses interventions professionnelles se sont avérées indispensables pour l'illustration de ce travail; Monsieur Michel Paradis, conservateur au Musée d'art de Joliette, qui nous a volontiers accordé sa collaboration et a enrichi nos connaissances des œuvres; Monsieur Jean-Pierre Paré, archiviste au Musée du Séminaire de Québec, qui nous a fait voir les œuvres du musée et nous a, avec tant de gentillesse, fourni plusieurs informations historiques; Monsieur l'abbé Honorius Provost, archiviste au Séminaire de Québec, qui a bien voulu répondre à nos questions; Sœur Alice Pruneau, responsable des œuvres d'art de la Congrégation des Sœurs du Bon Pasteur de Québec, qui nous a aimablement reçu et accordé un entretien; Monsieur Guy-André Roy, du ministère des Affaires culturelles du Québec, grâce auquel nous avons eu accès à plusieurs renseignements et reproductions photographiques; Madame Michèle Savard, secrétaire à la Direction générale des programmes de premier cycle de l'Université Laval qui, pour notre tranquillité d'esprit, a aimablement accepté de relire notre texte; Madame Hélène Villeneuve, ex-archiviste des collections du Musée du Séminaire de Québec, qui a volontiers constitué un dossier à notre intention et nous a, avec beaucoup d'empressement, permis d'avoir accès aux œuvres de cet établissement; et, au premier chef, Monsieur John R. Porter, professeur titulaire au Département d'histoire de l'Université Laval et ancien directeur du CELAT, qui nous a suggéré cette voie de recherche, a bien voulu mettre son appareil documentaire à notre disposition, et dont l'active et constante connivence ont rendu cet article possible.

Notes

1 Comme l'explique Louis RÉAU, dans *Iconographie de l'art chrétien, III, Iconographie des saints, 1*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, pp. 279-280, Cécile est forcée par ses parents d'épouser Valérien. Elle le convertit dans la chambre nuptiale à l'idéal de la chasteté chrétienne. Le jeune homme se fait baptiser par le pape saint Urbain en compagnie de son frère Tiburce. Ils sont, comme sainte Cécile, martyrisés et mis à mort à Rome, vers 232, sous l'Empereur Alexandre Sévère. Réau précise qu'on lisait dans sa *Passio* la phrase suivante : «Cantantibus organis, Cæcilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum!» Sainte Cécile n'entend pas le bruit des instruments de musique. Elle se consacre toute à Dieu. En isolant «cantantibus organis», on a fait de Cécile une musicienne. Le contresens aura un certain succès! L'auteur affirme que ce texte, qui date seulement de la fin du V^e siècle, n'est qu'un roman édifiant.

2 *Ibid.*, p. 279.

3 *Ibid.*, p. 280.

4 Albert P. DE MIRIMONDE, dans *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève, Éditions Minkoff, 1974, «Iconographie musicale», passe en revue les divers types de Sainte Cécile à travers un échantillon d'environ 150 différents tableaux et gravures, tous représentés pleine page.

5 Stanislaw MOSSAKOWSKI, «Raphaël's 'St. Cecilia'. Iconographical Study», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXI (1968), pp. 1-26. Cet article, bien documenté, constitue la source d'information la plus complète concernant le tableau de Raphaël, tant au plan historiographique qu'iconographique.

6 Henri ZERNER et Pierluigi VECCHI, *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1969, «Les Classiques de l'art». À la notice de l'œuvre # 108, on reprend l'information initialement colligée par Vasari.

7 Le tableau de Raphaël ne précède que de quelques années la divine musique *a capella* de Palestrina, né en 1525.

8 Peut-être y a-t-il surtout une part d'ignorance quant au sens véritable de l'iconographie du tableau de Raphaël. Mais le prestige du peintre est si grand...

9 Selon un arrière-neveu du mécène, Monsieur François Baby, de l'Université Laval, le donateur et sa famille étaient des estivants qui ne résidaient au Bic que pendant la belle saison.

10 *Le Courrier du Canada*, 11 décembre 1857.

11 John R. PORTER, projet d'article «Antoine Plamondon» pour le *Dictionnaire biographique du Canada*, p. 20, communication à l'auteur.

12 John R. PORTER, *Antoine Plamondon: Sœur Saint-Alphonse*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, p. 8.

13 Georges BELLERIVE, dans *Artistes-peintres canadiens-français. Les Anciens*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1927, p. 39, prétend que, comme Théophile Hamel, Plamondon a peut-être, lui aussi, voyagé en Italie et visité Bologne. Cette information n'est pas attestée.

14 Marie-Louise BLUMER, dans «Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, II (1936), p. 245, mentionne que 506 œuvres ont ainsi été emportées en France.

15 On lit avec étonnement la justification nostalgique que donne Madame Blumer, pp. 244-245, du véritable rapt d'œuvres d'art réalisé sous la direction de Vivant-Denon.

16 Nazaire LE VASSEUR, «Musique et Musiciens à Québec. Souvenirs d'un amateur», *La Musique*, septembre 1922, p. 142.

- 17 *Ibid.*, p. 141.
- 18 On trouve aujourd'hui une autre copie de ce tableau de Raphaël par Plamondon à l'église de Saint-Joachim de Montmorency.
- 19 Le 8 juin 1881. Gérard MORISSET, *Les églises de Saint-Jean-Baptiste*, album publié à l'occasion du 50^e anniversaire de l'érection canonique de la paroisse et du jubilé d'or de Monseigneur J.E. Laberge, Québec, 1936, p. 136.
- 20 *Le Journal de Québec*, 18 novembre 1869, p. 2.
- 21 LE VASSEUR, «Musique et Musiciens à Québec», p. 143.
- 22 R.H. HUBBARD et al., *Antoine Plamondon/1802-1895. Théophile Hamel/1817-1870. Deux peintres de Québec*, catalogue de l'exposition tenue à Québec, Toronto et Ottawa, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1970, p. 86. L'auteur le prétend. L'information n'est pas documentée.
- 23 PORTER, *Antoine Plamondon : Sœur Saint-Alphonse*, p. 12.
- 24 *Le Courrier du Canada*, 10 novembre 1869, p. 2.
- 25 Gérard MORISSET, *Peintres et tableaux 1*, Québec, Les éditions du Chevalet, 1936, «Les arts au Canada français», p. 223.
- 26 *Ibid.*, pp. 223-224. L'auteur précise, p. 224, que l'épigramme a été publiée dans *Le Courrier du Canada* du 3 janvier 1870.
- 27 *Ibid.*, p. 224.
- 28 LE VASSEUR, «Musique et Musiciens à Québec...», p. 143.
- 29 On ne peut en être certain. Il semble que l'œuvre du Bic ait été une copie par «extraction» du personnage-titre du tableau de Raphaël. Quant à celle de l'église Saint-Jean-Baptiste, était-ce la copie de la composition intégrale? Cela n'est dit nulle part d'une manière explicite.
- 30 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, p. 15.
- 31 L'œuvre est signée et datée dans le coin inférieur gauche. Elle a été acquise par don et provient de la fabrique Saint-Dominique de Québec.
- 32 Si tant est que Plamondon ait foulé le sol italien, ce qui n'est pas attesté. Voir note 13. Sans vouloir prétendre que Plamondon ait été influencé par Claude Lorrain, on ne peut pas ne pas remarquer l'inclusion de «ruines» dans ce paysage. L'esprit est néanmoins bien différent.
- 33 Dans ce cas la topographie réelle ne serait plus respectée. Il est sans doute abusif de voir là une argumentation picturale ultramontaine – le château Saint-Ange étant domaine pontifical –, bien que le Québec du XIX^e siècle ait cultivé, on le sait, de telles idées.
- 34 Le tableau, proposé à la vente par un marchand de Québec en 1985, pourrait être, selon Mario Béland, celui que l'on retrouve aujourd'hui à l'Agnes Etherington Art Centre, à Kingston (Ontario). Le marchand n'a pu nous confirmer cette hypothèse. À défaut de disposer d'une représentation convenable de ce tableau, nous ne pouvons le commenter davantage.
- 35 *Le Courrier du Canada*, 3 avril 1857, p. 1.
- 36 Une seule autre *Assomption* de Nicolas Poussin, à Washington, est répertoriée au catalogue d'Anthony BLUNT, *Nicolas Poussin. II. Plates*, Washington, Pantheon Books, Bollingen Foundation, 1967 (1958). Selon Jacques THUILLIER, dans *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris, Flammarion, 1974, «Les Classiques de l'art», #B 28, cette attribution est contestable. Il se fonde pour la réfuter sur la composition, le dessin et surtout le coloris qu'il considère insolites chez Poussin. Il attribue plutôt l'œuvre à Charles Mellin. À propos de l'*Assomption* du Louvre (THUIL-

LIER, #168), qu'a copiée Plamondon, il précise que «peu de tableaux ont été plus copiés au XIX^e siècle, et l'on en rencontre des agrandissements ou des adaptations dans de nombreuses églises de France».

37 Ce peintre est inconnu de E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976, 10 volumes.

38 MOSSAKOWSKI, «Raphaël's 'St. Cecilia'. Iconographical Study», p. 14.

39 Nous tenons cette information de Monsieur Jean-Pierre Paré, archiviste au Musée du Séminaire de Québec. On trouve, par ailleurs, au couvent des Oblates de Sainte-Marie de Beauce, une copie du tableau de Raphaël.

40 BÉNÉZIT, 1976, t. 8, p. 29, précise que Tommaso Oreggia a été peintre à Gênes au XIX^e siècle et qu'il a exercé ce métier à Rome à partir de 1846. Ce tableau était autrefois au Séminaire de Joliette. Ce musée possède aussi une autre copie, en version intégrale celle-là, et sans doute aussi du XIX^e siècle, du retable de Raphaël.

41 Le tableau est signé à droite: «Oreggia fece/presso Raffael/Roma 1874».

42 Paul-Émile FARLEY et Gustave LAMARCHE, *Histoire du Canada*, Montréal, Librairie des Clercs de St-Viateur, 1945, pp. 373-374.

43 Voir Jean-Claude LASSERRE, «La commande et les commanditaires», *Revue de l'art*, n° 72 (1986), p. 52.

44 *Le Canada Musical* du 1^{er} juillet 1880, p. 56, précise qu'il y en a une vingtaine. Ils étaient au nombre de 25 selon Mario BÉLAND, *Louis Jobin, maître-sculpteur*, Québec, Musée du Québec, Fides, 1986, p. 45.

45 *L'Événement*, 25 juin 1880, p. 2.

46 John R. PORTER, dans *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, catalogue de l'exposition tenue au Musée du Québec, du 10 septembre 1984 au 13 janvier 1985, Québec, Gouvernement du Québec, 1984, p. 274.

47 Madame Bergerette Boulet, elle-même parente du sculpteur, mentionne que le bois dont est faite la statue est d'une grande qualité. Selon elle, la polychromie est d'origine. Pour PORTER, *Le Grand Héritage...*, 1984, p. 278, seules les carnations le sont, la robe ayant été repeinte en turquoise.

48 *L'Événement*, 24 juin 1926.

49 *Le Canada Musical*, 1^{er} juillet 1880, p. 56.

50 Damase POTVIN, «Louis Jobin, un humble artiste du terroir dont l'œuvre féconde est quasi inconnue», *La Presse*, 27 novembre 1926, p. 37.

51 Voir note 47.

52 MOSSAKOWSKI, «Raphaël's 'St. Cecilia'. Iconographical Study», p. 11.

53 Voir note 1.

54 H.J.J.B. CHOUINARD, *Fête nationale des Canadiens-français à Québec en 1880*, Québec, Imprimerie A. Côté et Cie, 1881, p. 498.

55 BÉLAND, *Louis Jobin, maître-sculpteur*, p. 151.

56 *Ibid.*, p. 152.

57 La lignée mimétique raphaélienne de la statuaire québécoise s'incarne ultimement, en 1902, dans une sculpture de sainte Cécile de Michele Rigali destinée au buffet de l'orgue de l'église Saint-Calixte de Plessisville. Voir *Ibid.*, p. 147.

58 Selon la fiche de l'archiviste, un «cartel» indique Elizabeth Sirani, Bologne. BÉNÉZIT, t. 9, p. 628, consacre une notice à cette artiste née dans cette ville en 1638 et morte, empoisonnée, en 1665. Il mentionne qu'après un apprentissage avec son père, elle imita Guido Reni. Son œuvre peint est, malgré sa mort à 27 ans, considérable. Il comprend aussi quelques eaux-fortes originales ou copiées de maîtres. Le tableau provient de la célèbre collection Desjardins. Sœur Gabrielle Dagnault, responsable du Musée des Ursulines, nous a précisé que, dans une lettre datée du 18 août 1840 et adressée à son frère, l'abbé Louis-Joseph Desjardins, installé à l'Hôtel-Dieu de Québec, l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins, grand vicaire à Notre-Dame de Paris, écrit : «Je vous ai parlé de la douce *Sainte Cécile*. Elle n'est pas si animée qu'une certaine autre de ce nom mais elle a bon ton et mériterait peut-être d'être copiée... On la trouve un peu écoltée (*sic*). On désirerait à sa robe, une petite dentelle». Aucune censure picturale n'a, apparemment, fait écho à ce vœu.

59 John R. PORTER, *Joseph Légaré 1795-1855. L'œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 131.

60 Gérard MORISSET, «Joseph Légaré copiste» (à l'Ancienne-Lorette), *Le Canada*, 25 septembre 1934, p. 2.

61 Marc LEBEL, Pierre SAVARD et Raymond VEZINA, «III. La Société Sainte-Cécile, Aspects de l'enseignement au Petit Séminaire de Québec (1765-1945)», *Cahiers d'Histoire*, n° 20, Québec, La Société historique de Québec, 1968, p. 151.

62 Et sans doute inconsciemment !

63 Parmi ces groupes d'œuvres, assez nombreuses, se présente une sainte plutôt «sirupeuse», en général à l'orgue ou touchant un autre instrument, souvent la harpe. Le caractère melliflue est exalté par l'addition de chapelets de fleurs et de théories d'anges ou de chérubins. L'ambiance de telles compositions est préfigurée dans *Sainte Cécile accompagnant deux anges* de Jacques Stella, tableau octogonal conservé au Louvre. Cette œuvre exhale la suavité. Elle paraît néanmoins d'une facture plus savante que celle de ses descendantes québécoises, d'un traitement plus souple, et est certainement mieux réussie. L'idée de base demeure cependant du même ordre. On sait que Stella eut une certaine influence au Québec.

Le musée de l'Hôtel-Dieu de Québec possède, dans le genre, une œuvre anonyme. Monti, au monastère du Précieux-Sang de Trois-Rivières, en 1898, et Joseph Richer, à l'église de Saint-Athanase d'Iberville, en 1922, ont utilisé un modèle analogue. Doucereux, mièvrès, ces tableaux sont d'une même mouture. Ce sont des collatéraux qui distillent un même élixir. Le paradigme ne sera pas resté sans écho. Le Musée de la civilisation possède une collection d'une dizaine d'images pieuses qui en constituent le prolongement commercial jusqu'au cœur du XX^e siècle. L'industrie dévote s'est donné un modèle intemporel où l'intention sereine a viré au candi. Il connaîtra de multiples utilisations et une large diffusion.

64 On trouve à la Chapelle historique du Bon Pasteur de Québec, heureusement non détruite malgré les projets du gouvernement du Québec au début des années 70, une *Sainte Cécile* de Sœur Marie-de-Jésus (Elmina Angers), réalisée en 1868, et représentant la patronne de la musique pinçant la harpe. Aucune source n'est connue. Sœur Alice Pruneau, responsable des œuvres d'art de la communauté, nous a confirmé que les sources des religieuses de l'atelier étaient en général inconnues. Il nous semble pourtant que l'œuvre est dans la lignée Mignard. L'école française a elle-même donné de multiples interprétations de sa *Sainte Cécile jouant de la harpe*. Plusieurs graveurs, notamment Duflos, Chéreau, Bouillard et Tessari, en ont fait diverses versions participant du même esprit. Si l'excès de suavité est évité, la pâmoison baroque française, plus contrôlée certes que l'italienne dont elle module l'emportement, prend le relais.

65 Bientôt, des prototypes industriels américains émergent. L'iconographie de sainte Cécile est maintenant une fin de série. Des variantes sont créées. Le thème devient ultimement une entreprise plus commerciale qu'artistique. Une époque est révolue. L'esprit cécilien, autrefois bien vivant grâce à un magnifique contresens, porte-étendard d'une culture musicale elle-même pleine de vitalité, n'est plus désormais qu'un souvenir qui ne résiste pas à l'économie de marché.

66 La rosace de la chapelle extérieure du Séminaire de Québec possède un vitrail de *Sainte Cécile*. Son type iconographique aurait pu être élaboré aux États-Unis, à partir d'idées européennes. Offert par les anciens, à la suite de l'incendie de 1888 qui a nécessité la reconstruction de la chapelle, il a été réalisé entre 1899 et 1904 par Wallace Fischer, artiste à l'emploi de la maison Bernard Leonard, maître-verrier de Québec. Voir Honorius PROVOST, *Chapelle extérieure, Séminaire de Québec*, feuillet à l'intention des visiteurs, Québec, 1973, p. 6. Dans l'*Annuaire Marcotte* du tournant du siècle, on trouve mention de cette maison et de sa spécialité en ce qui concerne les vitraux d'église. Voir au sujet de cette entreprise, qui avait des liens avec les États-Unis, l'article de Ginette LAROCHE-JOLY, «Des vitraux «made in Québec»», *Cap-aux-Diamants*, II (1986), pp. 7-9.

67 Aux États-Unis principalement.

68 On sait que les compositions de Rubens, diffusées au Québec, ont fait l'objet de copies.

Résumé

THE QUEBEC LINEAGE OF RAPHAEL'S *SAINTE CECILIA* THE ROLE OF THE COPY IN THE DISSEMINATION OF A EUROPEAN ICONOGRAPHIC THEME

It was due to a misunderstanding that Saint Cecilia, the third-century Roman virgin and martyr, was made the patron saint of music in fifteenth-century Italy. But European iconography would welcome this Transalpine invention. A music-hater transformed into a music-lover, the saint appeared in numerous compositions, versions of which ended up in Québec. In the nineteenth century, many copies were made of the paintings depicting Saint Cecilia. Raphael's reredos in the Bologna art gallery (fig. 1) has a rich lineage. The present study centres on its history in Québec. What do the Bolognese reredos become in reproduction? What adaptations were made? What is the social, political, economic, religious, musical and artistic context of these imitations? The works studied are for the most part from Québec City and immediate vicinity.

Raphael's *The Ecstasy of Saint Cecilia* is not a painting which promotes the saint's musical patronage. Rather, it concerns her abandonment of terrestrial music in favour of celestial *a capella* music. Nonetheless, the Québec tradition of the work very often has a musical flavour.

Antoine Plamondon copied the painting at least four times. In a work created for the Sainte-Cécile du Bic church in 1857, only the saint, apparently, was retained. It was perhaps copied in its entirety in another work done for the Saint-Jean-Baptiste church in Québec City in 1868. Both works were destroyed

by fire. According to the glowing contemporary reports, the first, 366 x 244 cm, was based on a study brought back from Europe. The other, of heroic proportions, was commissioned by the Union musicale and unveiled with great ceremony. It was based on an engraving and was lavishly praised. A banner with Raphael's saint in relief was also constructed.

The Plamondon group also includes a solitary, full-length *Saint Cecilia* done in 1878, now in the Musée du Québec (fig. 4) and another, half-length, made in 1872. The former has a Roman landscape dotted with archæological references. The musical "still life" of the original has been reduced. Two engravings at the Hôtel-Dieu in Québec (figs. 2 and 3) may have served as sources in either of the two cases. However, Plamondon may have simply selected Raphael's principal motif without use of another intermediate source. Plamondon's art as a copyist led him to the practice of grafting. In his 1857 copy of Nicolas Poussin's *Assumption*, he introduced the six-angel choir from the reredos of Bologna. He had cause to regret it; the critics, generally favourable, denounced this insertion as debasing the original. In 1882, he omitted the choir when using the same composition in the painting for the Neuville church (fig. 5).

There are several "exact" copies of the Raphael reredos. The Musée du Séminaire in Québec City contains one, an honest but not brilliant effort by Paolo Bartolini (fig. 6). The Seminary collection in Nicolet also contains a copy of the painting (fig. 7). At the Musée d'art de Joliette is a work by the Italian copyist Oreggia, done in Rome in 1874, which contains an interesting substitution (fig. 8): Saint Augustine yields his place to Monseigneur Ignace Bourget! This was common practice in France at this time where, for example, a stained-glass work of 1888 accomodates the donor, who slips into the religious scenes (fig. 9). The anonymous painter of Saint-Thuribe in Portneuf (fig. 10) was more radical than skillful in his adaptations. The saint, reversed in terms of the original, now occupies a space demarcated by architectural structures. Lastly, a rose window in the Très-Saint-Nom-de-Jésus church in Montréal (fig. 11) reproduces, with a certain panache, the reredos of Raphael.

The sculptor Louis Jobin twice based works on the Raphael composition. His life-size *Saint Cecilia* (fig. 12) was initially designed to crown the musical societies' allegorical float in the 1880 Saint-Jean-Baptiste formal procession in Québec City. The press, which described it as majestic, noted its warm reception. Today, the sculpture surmounts the organ-chest in the Saint-Jean-Baptiste church. Despite the necessary adaptation, the model is clearly recognizable. A banner made for the same occasion by the Sœurs du Bon Pasteur is also based on the same model. In 1884, Louis Jobin drew upon the same source. For the Saint-Henri-de-Lévis church, he created a new *Saint Cecilia* (fig. 13), a smaller, squatter version which was incorporated into the vast pantheon of the neo-

Gothic choir. The work, which has since become monochrome, is less faithful to its model than the Québec version, but remains nonetheless a creditable representative of the family.

In addition to the Raphael genealogy, there is also a Guido Reni lineage. His *Saint Cecilia* in New York and Madrid was the inspiration for the anonymous copy in the Ursuline monastery in Québec (fig. 14), a work suffused more with sadness than with imagination. The same model, in the hands of Joseph Légaré, gave rise to an iconographical twist. Saint Cecilia becomes a *Saint Margaret of Antioch* (fig. 15), after having been initially identified as a *Saint Agnes*. The emblems of the crucifix and chain have replaced the violin and bow of the musician. The iconographical interest here surpasses its artistic quality. Nevertheless, Gérard Morisset, who in general was not partial to religious imitations, pointed out the importance of this practice.

In the twentieth century, the Cecilian iconography has been affected by industrial processes. The stain-glass of the Saint-Mathieu church in Laprairie (fig. 16) exemplifies the transformation. Along with a number of other works, this composition has a sweetened quality, the influence of which may be traced back to Jacques Stella or Mignard. Cross-influences originating in America should also be considered. There is a vast corpus to decipher, signs to differentiate. The domain of stained-glass is in itself a sub-territory of investigation. This subject is of interest to all of Québec and its sphere of influence. It is a thread that should be followed to its source. No doubt other European models are involved.

Translator: Jeffrey Moore

DEUX PORTRAITS DE LA CRITIQUE D'ART DES ANNÉES VINGT

ALBERT LABERGE ET JEAN CHAUVIN

Bien qu'amorcée depuis quelques années, l'étude de la critique d'art au Canada reste encore un champ relativement inconnu et qui révèle souvent au chercheur qui s'y attaque l'existence de positions esthétiques plus riches et plus variées qu'il ne le soupçonnait.

M'intéressant à la constitution d'un discours sur la modernité artistique dans l'Entre-deux-guerres au Québec, j'avais entrepris une analyse des positions exprimées en 1918 par la revue d'avant-garde *Le Nigog*. De même j'avais tenté de cerner celles qu'ont développées les figures majeures de la critique d'art des années trente¹. Les années vingt restaient cependant dans l'ombre. Le présent article ne prétend pas en présenter une analyse définitive mais, plus modestement, contribuer à celle-ci en présentant les positions défendues par deux des critiques francophones les plus «réguliers» de cette décennie Albert Laberge (1871-1960) et Jean Chauvin (1895-1958)².

À l'aube des années vingt

Certes, les rédacteurs du *Nigog* n'étaient pas issus d'une génération spontanée. Ils étaient le produit d'une tradition de libres-penseurs, libéraux, tournés vers la culture française, cette culture laïque, issue de la Révolution et qui a alimenté, génération après génération depuis le XIX^e siècle, une opposition politique et culturelle au clergé, à l'ultramontanisme et au nationalisme ultra-conservateur. Cette opposition, pour être minoritaire, n'en était pas moins virulente. Elle s'exprimait dans différentes «feuilles de combat» dont *L'Action*³, à laquelle collaboraient les Henri Hébert, Marcel Dugas, Robert de Roquebrune, Édouard Montpetit, autant de noms que l'on retrouve au bas des chroniques du *Nigog*. On pourrait aussi penser au journal *Le Pays* fondé par Godefroy Langlois qui fut limogé du journal *Le Canada* en 1910 suite aux interventions de Mgr Bruchési qui redoutait ses prises de position en faveur de l'enseignement laïc, des libertés individuelles, ainsi que son affiliation à une loge maçonnique⁴. Ce journal qui publie à l'occasion, encore qu'assez rarement et sous divers pseudonymes⁵, des textes sur l'art fait paraître deux articles tirés du *Nigog*, celui d'Édouard Montpetit, «L'art nécessaire», et celui de Fernand Préfontaine, «Le trompe-l'œil et l'imitation»⁶.

Dans les années qui suivent la parution du *Nigog*, on trouve également quelques textes sur les artistes Henri et Adrien Hébert, sur Léo-Pol Morin ou



fig. 1 Adrien Hébert, Portrait de Fernand Préfontaine, vers 1922, Huile sur toile, Oeuvre non localisée.
(Photo: archives de Lucille Préfontaine, Saint-Calixte)

Verlaine dans *Le Mâtin*, hebdomadaire «politique et littéraire» publié de 1921 à 1926. Cette feuille, dont la devise est «Je suis le chien qui ronge l'os», ne consacre guère d'espace à la critique d'art, mais publie un article sur Adrien Hébert, en décembre 1923, après avoir annoncé, en novembre, son exposition à la bibliothèque Saint-Sulpice. Il est également question d'Adrien Hébert quand *Le Mâtin* nous apprend, le 10 juin 1922, en première page, son départ pour Paris avec Fernand Préfontaine. Cette notice «mondaine» montre une certaine affinité entre l'équipe du *Mâtin* et celle du *Nigog*. Elle est d'ailleurs confirmée par l'utilisation de la vignette qu'Adrien Hébert avait dessinée pour identifier la chronique des arts dans *Le Nigog*, laquelle sert d'en-tête à la chronique «Les beaux-arts» sous laquelle Pictor Sculpto — pseudonyme probable de Roger Maillet — signe dans *Le Mâtin* une critique du Salon du printemps de l'*Art Association*⁷.

Mais tout ceci ne représente objectivement qu'un corpus fort mince pour l'élaboration d'une idéologie de la modernité en art. Bien que tous les quotidiens, hebdomadaires ou mensuels de la décennie n'aient pas été dépouillés, il s'en faut de beaucoup, il est bon de rappeler, d'une part, que l'engouement pour les arts est loin d'être un phénomène important à cette période de notre histoire — comparativement à l'intérêt plus développé pour la littérature, comme en témoignent les associations et publications strictement littéraires — et que, d'autre part, les années 1920 sont surtout celles du nationalisme et des régionalismes⁸. Du côté francophone, c'est l'ère de *L'Appel de la race*, de Lionel Groulx, publié en 1922, où la vision traditionaliste domine encore un discours sur la modernité mal structuré, empêtré dans ses contradictions et pas véritablement soutenu par des critiques et des organes qui lui sont dévoués.

Si l'on veut tenter quelque découpage en périodes, il semble que 1925 soit une année charnière, tout au moins aux yeux de Gérard Morisset qui fait remonter à cette année — et à l'exposition des arts décoratifs à Paris — l'intérêt croissant du public québécois pour l'art, et les débuts d'une ouverture à la modernité⁹. Les faits semblent lui donner raison, puisqu'à partir de cette date le nombre des expositions et des galeries d'art à Montréal ira croissant. De plus, on verra apparaître, petit à petit, des critiques d'art plus régulières dans les différents journaux et périodiques montréalais.

La Patrie semble être la première à ouvrir la marche en annonçant, le 27 mars 1926, qu'elle inaugure une chronique d'art... «[...] sujet plutôt négligé chez nous et pour cause. D'aucuns même trouveront peut-être l'innovation prématurée»¹⁰. Cette chronique sera tenue par nul autre que l'ancien rédacteur du *Nigog*, Fernand Préfontaine (fig. 1). Celui-ci y fera paraître moins d'une dizaine de textes durant l'année, lesquels ne présentent pas de différences sensibles par rapport aux opinions qu'il avait émises en 1918¹¹.

Malheureusement, à l'été 1926, Fernand Préfontaine repart pour la France et, après qu'Henri Hébert eut fait paraître deux articles «en remplacement»¹²,



fig. 2 Alfred Laliberté, Buste d'Albert Laberge, 1938, Plâtre peint bronze, 52,5 × 20,7 × 16 cm, SPAV, Université d'Ottawa, Collection Albert-Laberge (Ph6-38), SPAV 84-173R4#1, Centre de recherche en civilisation canadienne-française. (Photo: SPAV)

la chronique sur l'art de *La Patrie* s'éteint, tout au moins en tant que rubrique régulière. Ce journal ne proposera plus qu'occasionnellement des articles sur les arts visuels, comme c'est le cas à *La Presse* où Albert Laberge, parallèlement à son travail de rédacteur sportif, fait aussi paraître quelques textes de critique littéraire ou artistique. Attaché à ce quotidien depuis 1896, Laberge le sera jusqu'en 1932.

Albert Laberge à *La Presse*

On aurait pu espérer trouver dans les critiques d'art d'Albert Laberge (fig. 2) la formulation d'un discours sur la modernité qui aurait continué le débat amorcé par *Le Nigog*. En effet, ce journaliste, collectionneur d'œuvres d'art, qui participait aux travaux de l'École littéraire de Montréal, ne se présentait-il pas comme un libre-penseur, nourri dès son adolescence, au contact de son oncle, le Dr Jules Laberge, d'une certaine littérature française, celle des Hugo, Balzac, Zola, Verlaine, Baudelaire, Michelet, Renan, etc., qui était loin d'être celle que l'on autorisait alors aux élèves des collèges classiques? D'ailleurs, ne se faisait-il pas expulser du collège Sainte-Marie pour avoir lu un de ces livres interdits¹³? Écrivain, il publiera entre autres un roman, *La Scouine*, édité à compte d'auteur

en 1918, qui, à la parution de certains de ses extraits en 1909, subissait déjà l'anathème du clergé pour «outrage aux mœurs» et «ignoble pornographie»¹⁴. Dans cet ouvrage, un peu à la manière de Zola dans *La Terre* — mais avec moins d'envergure — Laberge dresse un tableau sordide de la vie à la campagne où la misère matérielle n'a d'égales que l'avarice, la méchanceté et la concupiscence de ses habitants. Bref, l'antithèse de la vision idyllique du terroir conforme à l'idéologie clérico-nationaliste si importante à l'époque dans un certain milieu intellectuel canadien-français.

On se serait donc attendu à ce que ce réalisme, ce naturalisme dont il se réclamait dans son œuvre littéraire, se retrouve comme fondement de son approche de l'art. Jointe à une dénonciation du régionalisme qui sévissait également dans les arts visuels et qu'il attaquait dans *La Scouine*, on aurait pu espérer que Laberge produise une réflexion d'une certaine rigueur sur l'académisme, la mièvrerie et le provincialisme que d'autres avaient déjà dénoncés dans les arts au Canada.

En fait il n'en est rien. Il y a, comme le souligne aussi son biographe Jacques Brunet, assez peu de traits communs entre l'œuvre de Laberge et ses critiques. Par contre, Paul Wyczynski souligne plutôt le fait qu'il retrouve dans ses critiques les qualités de conteur de Laberge, grâce aux nombreuses anecdotes qu'elles contiennent¹⁵.

En 1907, *La Presse*, où il était chroniqueur sportif depuis 1896, lui attribue également la fonction de critique d'art et de littérature. Ses textes sur le sujet paraissent d'abord à la rubrique «Chroniques au fil de l'heure»¹⁶. Mais les articles traitant spécifiquement de la question des arts plastiques sont écrits principalement durant les années vingt et se retrouvent surtout sous la chronique «L'art et les artistes». S'ils ne sont pas toujours signés, le style de Laberge y est cependant aisément reconnaissable¹⁷. Ils couvrent le plus souvent diverses expositions présentées à Montréal, en particulier celle du Salon du printemps de l'*Art Association*. On trouve aussi quelques textes rapportant les discours de dignitaires, par exemple ceux qui ont été prononcés lors de l'ouverture de l'École des beaux-arts de Montréal. Quelques visites à des ateliers d'artistes sont aussi prétextes à des articles. Ses «critiques» consistent en général à décrire rapidement les sujets peints ou sculptés par les artistes qu'il préfère, en insistant sur l'émotion que les œuvres ont suscitée chez lui. Il y a bien, ici et là, quelques remarques sur la «vigueur» du coloris — ou sa richesse — mais il s'en tient principalement à une description des motifs peints et des sentiments ressentis. D'ailleurs, la récurrence du vocabulaire renvoyant à «l'âme», à «l'émotion», finit par agacer le lecteur tout autant que l'emploi constant de stéréotypes aussi bien dans ses articles journalistiques que dans les ouvrages consacrés aux peintres et écrivains qu'il publie plus tard à compte d'auteur¹⁸. Ainsi, le nom de Maurice Cullen est invariablement suivi de la locution «peintre des hivers

canadiens». De même, il use plus qu'il n'est permis des superlatifs : Charles de Belle est dit «le plus grand pastelliste de notre époque»; Maurice Cullen, «le plus grand paysagiste que le Canada a connu»; Arthur Rosaire, «un de ceux que j'ai le plus aimé»; Marguerite Lemieux, «l'une des artistes les plus brillantes et les plus populaires»; Jos Paradis, «l'une des plus heureuses natures»; Maurice LeBel, «possédant le plus de tempérament»¹⁹; les artistes du *Beaver Hall Hill Group*, «les plus personnels, les plus enthousiastes et les mieux doués de la jeune génération»²⁰; Albert Robinson, «l'un des plus puissant et des plus habile»²¹; etc. L'ouvrage qu'il publie en 1938, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, présente les mêmes tics de langage. Ce livre, qui n'était pourtant pas soumis à la pression de la tombée journalistique, ne présente guère plus de profondeur critique. Il consiste surtout en anecdotes diverses et souvenirs personnels. Laberge y présente les artistes comme s'ils étaient des amis intimes, ce qui n'est pas toujours le cas. Cela nous vaut moult données biographiques agrémentées de considérations sur les qualités morales des artistes, des descriptions de détails intimes qui vont parfois jusqu'à l'aménagement de la chambre à coucher, la composition du petit déjeuner et même celle de la cérémonie funéraire ou de l'emplacement de la pierre tombale au cimetière quand il s'agit d'un artiste décédé!

Il convient cependant de nuancer par une analyse un peu plus serrée des textes de Laberge le jugement négatif qui pourrait résulter de ce que nous venons de décrire. D'autant que le corpus des écrits sur l'art produits durant les années vingt n'est déjà pas si considérable et les critiques francophones s'aventurant hors des sentiers du terroir et de l'académisme ne sont déjà pas si nombreux pour que nous refusions de les prendre en considération. Surtout quand il s'agit de textes publiés dans un journal à grand tirage comme *La Presse*.

Du sujet peint et de quelques contradictions

Laberge, on l'a dit, reste dans ses critiques principalement attaché à la description des sujets peints et des émotions qu'elles suscitent chez le spectateur. Il étaye cette approche de nombreux commentaires sur la façon dont l'artiste sait «révéler l'âme des choses» qui sont assez typiques d'une vision humaniste classique de l'art. Le lecteur est cependant étonné par les nombreuses contradictions que présente son travail de critique en regard de son œuvre littéraire. Alors, par exemple, que les rapports entre parents et enfants sont, dans ses contes et nouvelles, marqués au coin de la dureté, de l'incompréhension, de la cupidité ou, au mieux, de l'indifférence²², le critique d'art consacre de nombreux articles à un artiste dont les thèmes de prédilection semblent être les «mères à l'enfant» et les nombreuses scènes mièvres de la vie enfantine qui connurent une grande vogue dans l'art bourgeois de la fin du XIX^e siècle. Il emploie alors, pour parler des tableaux de ce Charles de Belle, qu'il nomme invariablement le «peintre-



fig. 3 Charles de Belle, *Mother and Child*, Pastel.
(Photo: J.C.A.H./AHAC, tirée d'Albert Laberge,
Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui,
Montréal, Édition privée, 1938, p. 20)



fig. 4 Alfred Laliberté, *Le Défricheur*,
Couverture de *La Revue nationale*, janvier 1920.
(Photo: J.C.A.H./AHAC)

poète», une terminologie qui contraste singulièrement avec celle de ce réalisme sordide qui qualifie les rapports familiaux dans son œuvre romanesque :

Le peintre Charles habite un monde d'idéale beauté et de poésie [...]. Et aussi longtemps que des mères presseront des enfants dans leurs bras, les pures et séduisantes visions de l'enfance créées par cet artiste sauront émouvoir, attendrir et charmer tous ceux qui les contempleront²³ (fig. 3).

On aurait pu également s'attendre, compte tenu du peu de complaisance que le romancier a mis à décrire le milieu rural, à ce que le critique pourfende le régionalisme sévissant dans le goût artistique de ses contemporains. Il n'en est rien. Il faut cependant souligner que s'il ne donne pas dans la dénonciation du genre, du moins ne s'en fait-il pas le défenseur. Parle-t-il des sculptures d'Alfred Laliberté sur les métiers et coutumes du terroir qu'il précise, tout en spécifiant «qu'il s'agit là d'un patrimoine précieux que l'artiste lègue aux générations futures [...]», que ce sont bien des «choses du passé»: «[...] avec

l'âge de la mécanique, avec le règne des machines, tous les métiers manuels d'autrefois, ces métiers si pittoresques, qui composaient la vie des populations rurales, sont disparus, ne sont plus qu'un souvenir qui va s'effaçant rapidement»²⁴ (fig. 4).

Ainsi, contrairement aux tenants de la vision clérico-nationaliste qui présenteront ces métiers et modes de vie comme des modèles qu'il faudrait réactiver et les œuvres les illustrant comme propices à édifier les «jeunes générations»²⁵, Laberge insiste sur le fait qu'il s'agit là de témoins d'une époque révolue. Si ses critiques des années vingt à *La Presse* soulignent la popularité que connaissent les «scènes d'habitants»²⁶, ce n'est que dans son *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, paru dix ans plus tard, qu'il dénonce «l'atmosphère de Montréal qui n'a jamais été favorable aux artistes possédant quelqu'originalité»²⁷. Autrement, cette question de la quasi obligation pour l'artiste de représenter un «sujet canadien» ne semble pas le préoccuper outre mesure. Quelques commentaires cependant nous indiquent une certaine sensibilité à cette question, à défaut d'une position très articulée. À propos d'Henri Beau n'écrit-il pas : «Jamais cependant il n'a cherché à créer des œuvres du terroir [...]. Tout simplement il peignait la beauté là où il la trouvait»²⁸. Dans une critique sur Joseph Saint-Charles il dira :

Saint-Charles a traité, comme tous nos artistes, des sujets canadiens, mais l'influence du terroir est moins sensible dans ses toiles que dans celles de Suzor-Coté ou Maurice Cullen par exemple. Il semble que son art soit plus humain que national; en ce sens qu'il cherche à rendre la beauté en prenant ce mot dans sa plus large acception, plutôt qu'à fixer dans ses compositions des impressions sorties de son milieu²⁹.

Cette invocation du droit de l'artiste à s'intéresser à l'universalité de la nature humaine et à trouver n'importe où la beauté, fût-ce dans les banlieues ouvrières, comme chez Marc-Aurèle Fortin³⁰, ou dans le port de Montréal, comme chez Adrien Hébert³¹, exclut donc d'emblée Laberge du clan des régionalistes étroits. Sa position n'était certes pas aussi radicalement exprimée dans le domaine des arts plastiques qu'elle ne l'était dans ses œuvres littéraires. Il est cependant intéressant de rappeler que les Fernand Préfontaine, Marcel Dugas et Anne-Marie Gleason-Huguenin (Madeleine), tous d'actifs militants anti-régionalistes, ont reconnu dans l'auteur de *La Scouine* un représentant de l'école réaliste au Canada, l'incluant ainsi dans leur propre combat³².

Des procédés formels et de quelques autres ambiguïtés

Cependant, si nous questionnons d'un peu plus près ses positions quant aux styles et aux procédés formels, nous constatons que, là encore, il est difficile de cerner chez lui une attitude très structurée. Ainsi, certains commentaires pourraient, de prime abord, laisser croire à une prédilection pour une approche

très dix-neuvième siècle du réalisme en art pour lequel le «réel» doit se saisir sans l'idéalisation caractéristique de l'académisme ou du pompiérisme. Les travailleurs sculptés par Laliberté sont dits ne pas être: «des images, des simulacres, ce sont des hommes véritables»³³; A.Y. Jackson est qualifié d'artiste sincère, farouche, âpre, «profondément épris de vérité [...]» «sans souci de plaire à personne d'autre qu'à lui-même [...]» et ses œuvres sont, par conséquent, «parmi les plus fortes et les plus vraies»³⁴. De la portraitiste Lillias Torrance Newton, il dira que:

[son] ambition n'est pas d'enjoliver, d'idéaliser, mais de rendre la vie, de peindre des figures telles qu'elles sont et telles qu'elle les voit [...]. Aucune recherche du beau, du joli, mais le caractère, l'expression, la vie, voilà à quoi vise l'artiste [...]. Aucun truc, aucun effet, rien pour tromper le visiteur, mais de la vraie et solide peinture, du grand art³⁵.

Voilà autant de commentaires qui, à première vue, situeraient Laberge dans la lignée des Courbet, des Zola, bref, d'un naturalisme auquel il semble vouloir s'associer, tout au moins dans son œuvre littéraire. N'écrivait-il pas que: «La première qualité de l'écrivain [...] c'est d'être sincère. Il serait absurde pour lui de renoncer à sa personnalité pour plaire à un ami, un parent, un critique ou un public»³⁶.

Par contre, dans d'autres articles, peut-être commandés par sa fonction de critique d'un journal à grand tirage, on le verra louer la précision des portraits officiels de Saint-Charles, de ceux du directeur de l'École des beaux-arts, Emmanuel Fougerat, ou des charmants portraits de jeunes filles d'Émile Vézina³⁷. N'est-il pas paradoxal, après qu'il eut tant vanté chez certains artistes comme Mabel May, L.T. Newton et Adrien Hébert cette propension à aller à l'essentiel, à être «aussi vrai et aussi sincère que possible», de le voir se demander, comme s'il devenait soudainement mondain:

[...] Nous serions toutefois curieux de savoir comment monsieur Hébert, avec son procédé actuel, pourrait résoudre le problème du portrait de femme. Un pareil mépris de la toilette et de tous ses accessoires saurait en effet difficilement plaire à l'élément féminin qui, comme le dit le grand Baudelaire, a «l'amour des guenilles»³⁸.

Tant de souci du public féminin l'honore, même s'il peut être attribué à la nature du médium où il s'exprime. Cependant, cela ne peut servir d'explication aux nombreux éloges qu'il publie, y compris à compte d'auteur³⁹, de tendances artistiques qualifiées par lui de «poétiques» et que l'on peut classer, en règle générale, dans ce qu'un certain symbolisme décoratif a produit de plus mièvre. On pense en particulier à ces œuvres «d'idéale beauté» de Charles de Belle. Pourtant, s'il encense les «poétiques» et «mystiques» sculptures allégoriques de Laliberté, il n'en loue pas moins le caractère réaliste de ses représentations d'ouvriers et d'artisans du terroir.

Il est vrai que cet «appel» au réalisme, que l'on retrouve dans certaines chroniques mais qui est contredit dans d'autres, prend souvent une forme plus littéraire qu'orientée sur une réflexion proprement plastique. Car, ici encore, et au-delà des quelques considérations plus morales que formelles sur la «vigueur» et la «sincérité» du style, c'est principalement par une valorisation des *thèmes* réalistes que Laberge se fait remarquer. Ainsi, s'il souligne le réalisme social de certaines œuvres de Maurice LeBel⁴⁰ ou d'Onésime-Aimé Léger, ou si les tableaux d'*Hochelaga* de Marc-Aurèle Fortin l'autorisent à y voir ce qui n'y est pas, soit un «poème de la vie du peuple»⁴¹, ses textes tiennent principalement de l'envolée littéraire. Ils nous révèlent peut-être les qualités de la prose de Laberge, mais ne nous renseignent guère sur les techniques que ces artistes ont pu utiliser. Le peu d'indications données sur le travail formel de l'artiste et l'absence d'analyses qui auraient dénoté une certaine connaissance des grands courants esthétiques ne surprendront donc pas outre mesure. Pourtant le vocabulaire s'y rattachant commençait déjà à circuler à Montréal, tout au moins au sein d'une certaine élite, comme en témoignent les textes publiés dans *Le Nigog*.

Certes, l'utilisation dans ses articles d'une terminologie particulière nous permet de distinguer les artistes qu'il juge en rupture avec l'académisme. Ceux pour lesquels il est dit que le métier est «solide», «robuste», «éliminant les superflus», que les coloris sont «hardis», «éclatants», et qu'il (ou elle) est un artiste «sincère», «puissant», «vrai», «original», etc., sont en effet des peintres qu'on pourrait identifier, à divers titres, comme les précurseurs de la modernité artistique au Québec: Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert, les peintres du *Beaver Hall Hill Group*, etc. Mais ce ne sont pas les textes de Laberge qui donneront au lecteur une idée très précise de la manière dont la surface est peinte, même si ce qui y est peint est plus amplement décrit.

Quant aux rares tentatives plus modernistes qui ont pu émerger dans le champ de l'art, Laberge leur réserve des commentaires péjoratifs qui ne nous informent guère sur l'aspect formel de ces «caprices» modernes. Ainsi, à propos d'une sculpture de Charles Fainmell, il écrira, en 1929:

[il] [...] nous déconcerte un peu. L'artiste ne manque pas d'imagination mais son caprice l'éloigne trop de la nature. C'est une œuvre qui nous fait songer aux étranges compositions du sculpteur Bodeslas Biegas. M. Fainmell veut évidemment offrir du nouveau. Reste à savoir si ses œuvres seront appréciées [...]»⁴².

Ainsi Albert Laberge, malgré son anti-cléricalisme, son anti-régionalisme ambigu⁴³, ses références à Zola et à la littérature française du XIX^e siècle, ne peut être considéré dans le domaine de la critique d'art comme un des définisseurs de la modernité picturale au Québec. Ses critiques sont encore si attachées à la question du sujet peint et sa sensibilité aux problèmes formels est si peu

développée, malgré ses appels réitérés au réalisme et à la «sincérité», qu'elles nous interdisent de voir en lui une figure marquante des débuts de la pensée moderne.

La pratique de la critique d'art semble pour cet auteur relever encore du discours de l'amateur éclairé. Les textes de Laberge n'expriment aucun souci quant à la «professionnalisation» de la critique et quant à la formation d'une élite éduquée qui jugerait l'œuvre d'art selon des critères qui lui sont propres, souci qui s'était pourtant déjà exprimé chez les rédacteurs du *Nigog* et qui dans les années trente sera repris par les critiques en faveur de la modernité.

Nous référant à la catégorisation du sociologue Marcel Fournier⁴⁴, nous voyons en Laberge un représentant assez typique de cette classe moyenne qui se développe au tournant du siècle avec les figures nouvelles du journaliste et du fonctionnaire, pour ne nommer que ceux-là, lesquels développent des rapports contradictoires aux pouvoirs politiques et idéologiques dominants. Les ambiguïtés fréquentes qu'on peut relever dans les discours et les actions de ces libres-penseurs et humanistes renvoient à l'inconfortable position de ce groupe encore minoritaire et en transition. Sa transformation, grâce au développement subséquent de l'enseignement supérieur, en «experts», en «spécialistes» ou en «professionnels» ne s'est pas encore effectuée et la rigueur discursive qui sera la leur ne s'est pas encore constituée. En un mot, Laberge, au-delà de son histoire personnelle⁴⁵, nous semble bien représenter les difficultés et ambivalences d'une élite qui tente de sortir des sentiers battus d'une vision culturelle sclérosée sans toutefois posséder encore les outils intellectuels qui lui permettraient de se définir une culture «propre» dont il est amusant de noter qu'elle sera précisément plus «internationale». C'est en tant qu'exemple-type de cette phase spécifique de l'évolution d'une partie de notre intelligentsia d'origine rurale, mais en voie d'urbanisation et de transformation intellectuelle rapide, que Laberge nous aura intéressé.

Jean Chauvin et *La Revue populaire*

Si Jean Chauvin (fig. 5) cite les «diverses études» d'Albert Laberge⁴⁶ dans la conclusion et dans la bibliographie d'*Ateliers*, l'ouvrage qu'il consacre en 1928 aux artistes québécois contemporains, on doit reconnaître d'emblée qu'il appartient à un univers intellectuel plus rigoureux et plus articulé. C'est, en fait, celui d'une génération plus jeune, car Chauvin naissait en 1895 soit un an avant que Laberge ne commence sa carrière de journaliste à *La Presse*.

Chauvin est lié à cette élite intellectuelle montréalaise qui, dans les années 1915-1916, se réunissait dans le grenier de l'Arche pour discuter musique, poésie, art et littérature et répondre à «l'invitation au voyage»⁴⁷. Chauvin est également très proche de l'équipe du *Nigog* dont certains des collaborateurs, comme Édouard Chauvin et Marcel Dugas, participaient aux fameux «galas» de



fig. 5 Edwin Holgate, *Portrait de Jean Chauvin*, Huile sur toile, 70,7 × 60,4 cm, Collection privée, publié avec l'autorisation de M. David Rittenhouse, Toronto. (Photo: J.C.A.H./AHAC, Benjamin Chou, Montréal)

l'Arche. C'est dire qu'il partage avec eux, comme on le verra à l'analyse de ses textes critiques, l'appareil conceptuel propre aux premiers discours québécois sur la modernité.

Si son livre *Ateliers*, tiré à 1 000 exemplaires, reste un classique des débuts de la critique d'art à Montréal, il n'en demeure pas moins que c'est aussi par son travail de directeur et de rédacteur occasionnel des chroniques sur l'art à *La Revue Populaire* que Jean Chauvin exercera une influence sur l'évolution des idées artistiques. En effet, au moment où il en assumera la direction, en 1926, ce périodique tire déjà à 24 454 exemplaires.

Quelques mots d'abord sur *La Revue Populaire*, mensuel publié de décembre 1907 à juillet/août 1963. Comme l'expliquent André Beaulieu et Jean Hamelin dans leur histoire de la presse québécoise⁴⁸, le phénomène des magazines est lié à la croissance des milieux urbains au Québec, et le tirage de *La Revue Populaire*⁴⁹ reflète bien cette augmentation d'une population de plus en plus orientée vers une culture urbaine, grande consommatrice d'une presse de divertissement que les revues pieuses et les journaux trop politiques ne satisfont plus. Lancée par les frères Poirier pour concurrencer les magazines européens et américains, *La Revue Populaire* comprend l'inévitable feuilleton, de nombreuses publicités et illustrations, des articles sur des sujets divers et de vulgarisation.

André Beaulieu et Jean Hamelin notent qu'au numéro de septembre 1930 la revue fait peau neuve tant du point de vue de la présentation que de l'apparition de chroniques sur le cinéma, le disque, etc., témoignant ainsi de l'évolution des goûts des lecteurs. En fait, dans le domaine de l'art, c'est avec l'arrivée de Jean Chauvin à la direction que le changement s'est fait sentir. Alors qu'on dénombre fort peu de textes consacrés aux arts visuels jusqu'en 1925⁵⁰, l'année 1926 verra la publication de trois articles qui leur sont consacrés sous les rubriques «L'Art et les artistes» et «Livres et revues», ainsi qu'un nombre croissant de reproductions d'œuvres de peintres, de sculpteurs ou de graveurs canadiens. L'année 1927 reste cependant la plus féconde, puisque Chauvin publiera à chaque mois un texte à la chronique dite «Interviews d'artistes», rebaptisée en septembre «Entrevues d'artistes», conséquence sans doute d'un louable souci de francisation⁵¹. La page couverture de la moitié des numéros de 1927 est constituée de reproductions d'œuvres d'art. Ces douze entrevues de Chauvin constitueront d'ailleurs autant de chapitres parmi les vingt-quatre que compte l'ouvrage qu'il publie l'année suivante. Curieusement, après la parution d'*Ateliers*, en 1928, les articles de Chauvin se feront plus rares dans *La Revue Populaire*, la relève étant assurée, durant les années trente, par des collaborateurs occasionnels comme Henri Hamel, Thérèse Fournier, Gérard Morisset et Maurice Gagnon. On trouve aussi dans le mensuel un certain nombre de textes non signés et, en règle générale, de 1929 à 1939, le nombre de chroniques consacrées annuellement aux arts visuels dépasse rarement les trois ou quatre. Cependant, on mesure mieux l'importance qu'a pu avoir la seule introduction de ces rubriques consacrées aux arts, et, par conséquent, la relative pauvreté d'une tradition critique au Québec quand on apprend, en 1931, que: «En récompense des services que, depuis des années, *La Revue Populaire* rend à la littérature et aux beaux-arts, la Société des arts et lettres du Canada vient de la choisir, à l'unanimité de ses membres, comme organe officiel»⁵².

Il convient maintenant d'analyser d'un peu plus près les paramètres de la pensée esthétique de Jean Chauvin telle qu'elle s'élabore à travers les textes qu'il publie dans *La Revue Populaire* et dans *Ateliers*.

Bien qu'admirant *Le Nigog*, cette «vaillante petite revue» si «bien remplie», Chauvin ne lui emprunte ni le ton polémique ni la virulence des attaques contre l'académisme et le nationalisme en art. Au contraire, le choix des ateliers visités, et la sélection des entrevues publiées, répond, nous dit Chauvin, non à un ordre de mérite ou de préséance, «mais à la fantaisie et au désir de familiariser le lecteur avec les artistes actuels»⁵³. On trouvera donc, pêle-mêle, à côté de ce que l'on pourrait considérer comme les «jeunes artistes modernes» — Adrien et Henri Hébert, Edwin Holgate, Marc-Aurèle Fortin, l'architecte Ernest Cormier, etc. — ceux qu'il était alors convenu de considérer comme les «précurseurs du paysage moderne» — les Suzor-Coté, Maurice Cullen, Clarence

Gagnon — puis les Alfred Laliberté et Horatio Walker, avec d'autres plus «classiques», pour ne pas dire académiques, les Jongers, Browne, Delfosse, Dyonnet de même que les Maillard, Huot et Saint-Charles. Sans parler de ceux qui appartenaient à une catégorie indéfinissable à situer entre l'académisme et «l'impressionisme» le plus sage, Coburn, Pilot, Simpson et Perrigard. Enfin, dans une catégorie à part, Ozias Leduc.

La construction des textes obéit à un même modèle : brève description de l'atelier, des meubles, des objets et des œuvres qui s'y trouvent, données biographiques, compte rendu des conceptions de l'artiste sur sa pratique, sur la peinture moderne, l'état actuel de l'art au Canada et, la plupart du temps, sur le Groupe des Sept. Même si les questions posées par Chauvin ne sont pas toujours données dans le texte, on sent très bien qu'elles obéissent à une logique qui est voulue. Ce n'est certainement pas un hasard si chacun doit, par exemple, dévoiler ses positions sur le modernisme — lesquelles, on le devine, sont souvent loin d'y être favorables. Chauvin semble respectueux des opinions de chacun, les rapporte fidèlement et ne polémique pas avec les artistes. Cependant, à travers ce style pondéré, qui se veut objectif et que nous traiterions volontiers de «journalistique», se glisse parfois une fine ironie qui établit d'emblée une distance entre les conceptions de l'auteur et celles de l'interviewé. Ainsi, par exemple, alors qu'il rencontre Charles Maillard, directeur de l'École des beaux-arts, connu pour son traditionalisme, Chauvin nous laisse entrevoir tout l'autoritarisme du personnage quand il note : «Laissons donc le peintre prendre les tableaux, un à un, les poser contre une chaise ou le pied d'une table, dans une lumière avantageuse, et *notons ses propres commentaires, puisque la crainte d'errer nous interdit de proposer les nôtres*»⁵⁴ (italiques de l'auteur).

Ce genre de propos n'est pas dans ses habitudes ! Un autre exemple encore. Après avoir repris, sans sourciller, les opinions anti-modernistes des Maillard, Dyonnet ou Huot⁵⁵, qui semblent craindre que la jeunesse n'y succombe et qu'il n'y ait pas de relève digne de ce nom, Chauvin commence son texte sur Joseph Saint-Charles en insistant sur le fait que «c'est par sa jeunesse que se distingue le doyen de nos peintres, par sa jeunesse d'idées et de sympathies»⁵⁶ et qu'en cela il se distingue de la plupart des aînés «méprisant vis-à-vis des jeunes». Il insiste enfin sur l'optimisme dont fait preuve Saint-Charles quant à la relève. Chauvin ne marque-t-il pas ainsi, de manière subtile, sa réprobation à l'égard de l'attitude des autres «aînés» ? De même, les artistes qu'il préfère sont en définitive facilement identifiables puisqu'il leur consacre, ici et là à travers le texte, des analyses plus longues, d'un enthousiasme plus évident et dans lesquelles se révèlent les éléments d'une conception plus personnelle de l'art que nous tenterons de définir brièvement.

La question du sujet et des «genres»

Contrairement à Albert Laberge qui orientait surtout ses articles sur la description des sujets peints, Chauvin, après avoir très sommairement énuméré les genres auxquels appartiennent les œuvres contenues dans les ateliers — nature morte, portrait, paysage, peintures d'histoire ou religieuse, etc. — va axer surtout ses analyses sur les techniques utilisées par l'artiste pour rendre tel ou tel motif. C'est déjà un indice important d'une conception plus «professionnelle» de la critique d'art. Cependant, comme les questions du sujet peint et de la liberté de l'artiste de choisir le sujet qui lui convient constituaient un enjeu important dans le contexte québécois des années vingt, Chauvin n'y échappe pas plus que les autres.

Ainsi, il se porte avec enthousiasme à la défense de la représentation urbaine, de la «transcription de la vie moderne» à laquelle se livre Adrien Hébert⁵⁷ (fig 6). Bien qu'il souligne qu'Adrien Hébert ne «s'embarrasse d'aucune théorie picturale» et qu'il affirme aimer «la peinture qui représente les objets avec leur solidité ou leur fluidité dans les trois plans»⁵⁸, Chauvin n'en voit pas moins en lui un «moderne». Il semble bien cependant que ce concept se réfère ici plus au thème urbain, alors peu prisé au Canada, qu'à une réflexion sur la déconstruction de l'espace perspectiviste. Sans en faire un cheval de bataille, il appert que Chauvin endosse ce postulat d'une certaine modernité française du XIX^e siècle: il faut être de son temps! D'ailleurs ne s'en prend-il pas en ces termes à une sculpture allégorique de Laliberté, *L'Esclave de la mécanique*:

C'est la mécanique représentée par deux engrenages, qui écrase le Passé ou la Beauté (Passé = Beauté), figuré par une femme défaillante. Comme si la Mécanique n'avait pas sa beauté aussi, sa beauté très particulière, mais que ne veut pas comprendre le sculpteur Alfred Laliberté hostile à son temps⁵⁹ (fig. 7).

Des nus féminins que Suzor-Coté expose au Salon lui permettent de défendre ce genre et d'attaquer la «pruderie» qui règne en ce pays⁶⁰. Le portrait n'échappe pas non plus à ses considérations. À plusieurs reprises il en appelle au portrait «psychologique», fort éloigné d'une représentation photographique du modèle⁶¹, ne manquant pas, quand les artistes durent se plier au portrait de commande, de souligner le fait. Aussi se porte-t-il à la défense des portraits de C.W. Simpson qui: «[...] n'ont pas ce fini, ce d'après-nature que le bourgeois exige du peintre qu'il a élu pour immortaliser sa trombine et en faire, de son vivant, le plus bel ornement de son salon [...]»⁶².

Il semble donc, si on se fie aux préférences qui émergent en dépit du ton «neutre» qu'adopte dans ses textes le directeur de *La Revue Populaire*, que celui-ci ait une prédilection pour des œuvres plus «modernes» qu'académiques et que ses goûts» le rapprochent d'un Fernand Préfontaine. Par contre, ses



fig. 7 Alfred Laliberté, *La Crise*, vers 1930, Plâtre, 51 cm, Collection privée. (Photo: J.C.A.H./AHAC)

positions sur le régionalisme sont beaucoup plus nuancées.

Le régionalisme

Chauvin ne s'adonne à aucune attaque violente contre ce «régionalisme» qui condamne les artistes aux «galères de l'illustration du terroir» comme le définissait *Le Nigog*. Mais nulle défense non plus d'un art qui serait subordonné à l'illustration d'une idéologie ruraliste et traditionaliste⁶³. Au contraire! S'il loue les qualités plastiques des représentations des métiers et légendes du terroir de Laliberté ou de Suzor-Coté, il tient à préciser que le type de «l'habitant» qui s'y retrouve, ainsi que dans les tableaux d'Horatio Walker, appartient à une «époque révolue». Les paysans d'aujourd'hui sont des «fermiers à l'aise, reliés huit fois le jour à Québec par un traversier — en l'occurrence il s'agit des paysans de l'Île d'Orléans — se fournissant aux magasins de la Basse-Ville [...]»⁶⁴.

S'il rapporte fidèlement les paroles de Charles Maillard exprimant son désir de voir les élèves de l'École des beaux-arts de Montréal revenir aux «vieilles traditions»⁶⁵, rien n'indique que Chauvin endosse ce projet. Quant aux toiles que Maillard a réalisées sur de vieux monuments, Chauvin n'y voit qu'«une valeur purement documentaire». De même les tableaux de Delfosse sur le vieux Montréal sont, d'office, classifiés comme «peinture d'histoire»⁶⁶. Chauvin semble donc vouloir maintenir une nette distinction entre le passé, à l'égard duquel il n'exprime aucune nostalgie, et le présent.



fig. 6 Adrien Hébert, *Le Port de Montréal*,
Couverture de *La Revue Populaire*,
vol. 21, n° 8, août 1928.
(Photo: J.C.A.H./AHAC)

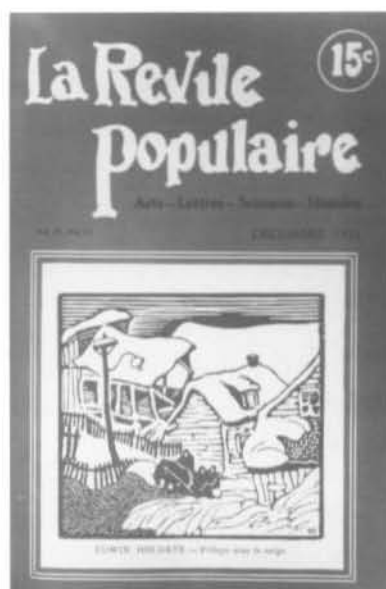


fig. 8 Edwin Holgate, *Village sous la neige*,
Couverture de *La Revue populaire*,
vol. 21, n° 12, décembre 1928.
(Photo: J.C.A.H./AHAC)

Par contre, Chauvin est loin d'être contre le régionalisme en art en autant que celui-ci ne soit pas réfractaire à une ouverture aux tendances modernes et à l'originalité. Ce régionalisme « positif », il le discerne à travers le renouveau du paysage tel qu'inauguré par les Gagnon, Cullen et Suzor-Coté et développé par les Fortin, Holgate (fig. 8) et autres :

[Comme] presque tous les peintres canadiens, anglais et français, Holgate est nettement régionaliste. L'expression de tous ces artistes se ressent toutefois des enseignements reçus à l'étranger, de l'influence de l'École de Paris notamment. Qu'on se garde bien, à ce propos, d'établir un parallèle entre le régionalisme en art et le régionalisme en littérature. Le premier n'a rien de l'étroitesse et du jansénisme du second⁶⁷.

Les distinctions sont nettes : le régionalisme qu'entend défendre Chauvin ne s'associe aucunement à la défense de la race. C'est celui des paysagistes canadiens dans les tableaux desquels circule sans doute « l'air du pays »⁶⁸, mais qui présentent une conception originale du paysage et une interprétation audacieuse du thème. Si l'emprunt aux styles européens post-impressionnistes apparaît évident à Chauvin, qui en fait toujours une analyse très fine, ce dernier note que les Canadiens ne veulent pas « former un art éruptif »⁶⁹ et manifestent probablement par là un désir d'indépendance par rapport à l'Europe⁷⁰.

D'une certaine manière, les idées exprimées par Chauvin sur cette question sont typiques d'une certaine idéologie canadienne — plus anglophone, il faut bien le dire — qui, au lendemain de la Première Guerre mondiale, faisait de l'indépendance du Canada un de ses thèmes favoris. Au niveau artistique, cela s'est concrétisé par l'appui important dont le Groupe des Sept, qui se présentait comme un groupe de peintres authentiquement canadiens tant du point de vue du style que du thème, a bénéficié aussi bien de la part des institutions fédérales que de la bourgeoisie nationaliste de Toronto ou de périodiques socialistes comme *Canadian Forum*. Néanmoins, Chauvin ne tombe pas dans le «mythe» de l'authenticité d'un style canadien, puisqu'il sait reconnaître les influences européennes aussi bien chez les paysagistes du Québec que chez ceux du Groupe des Sept.

Cette défense du renouveau du paysage qui identifie bien Chauvin comme un critique des années vingt n'est pas inconditionnelle. En effet, il pressent déjà l'écueil du genre puisqu'avec le succès vient la répétition. L'ouverture à une certaine modernité stylistique qui fut propre au Groupe des Sept devient rapidement un nouvel académisme, une «recette». En 1929, Chauvin écrit, dans un commentaire sur le Salon: «[...] nos peintres paraissent avoir l'inspiration courte. Chacun ayant trouvé sa petite formule de paysage québécois ne veut plus en sortir». Les peintres en viennent donc, souligne-t-il, à s'imiter eux-mêmes, à reprendre, jusqu'à la «Saint-Glinglin [...] un cheval, deux chevaux, un bœuf, deux bœufs, un bûcheron, deux bûcherons, etc.»⁷¹. Les rejetons du Groupe des Sept sont pires encore: «Car il faut bien admettre que les peintres d'Ontario ont maintenant créé un poncif — d'une facilité inouïe. Les maîtres de ce mouvement restent grands, mais les peintres qui les imitent font de l'imitation, ou de la contrefaçon, ou du plagiat tout pur. C'est indiscutable»⁷².

Voilà autant de réactions qui, à l'aube des années trente, annoncent que l'originalité, la recherche picturale, l'authenticité ne seront plus à chercher du côté d'un régionalisme paysagiste. En ce sens, le «nationalisme» de Chauvin n'est pas à interpréter comme la défense d'un genre, le paysage, d'autant plus qu'il est courant durant les années vingt, en particulier à cause du Groupe des Sept, mais aussi à cause de Cullen, Suzor-Coté et Gagnon, d'associer paysage et modernité. Le «régionalisme» ou le nationalisme auquel Chauvin se réfère dans ses écrits n'exclut aucunement une ouverture à l'internationalisme et à la modernité. En fait, c'est plutôt l'indépendance et l'originalité des artistes canadiens qu'il défend.

Cette dialectique entre internationalisme, modernité et nationalisme apparaît de manière manifeste dans un article sur l'art mexicain que Chauvin fait paraître en 1931 dans la revue progressiste *Canadian Forum*. Ce texte étonnant, puisque ce n'est que quelques années plus tard que l'intelligentsia artistique canadienne va s'intéresser à cet art à la fois moderne et révolution-

naire de leurs lointains voisins du sud, réaffirme le caractère international du langage pictural, les sources modernistes de ce nouvel art nationaliste et révolutionnaire. De l'analyse qu'il fait de la situation des arts au Mexique, et particulièrement de l'art des muralistes, découle ce postulat que l'on peut — et doit — être à la fois moderne et national⁷³.

Subjectivité et procédés formels

Jean Chauvin ne se permet aucune envolée lyrique sur l'œuvre d'art comme expression de la subjectivité de l'artiste. Il ne manque pas cependant de souligner régulièrement l'écart qu'il y a entre le réel et l'œuvre, celle-ci étant une «transcription», une «interprétation», à la limite une «réinvention», une «magie», un acte qui «recrée le monde». Mais Chauvin reste, par sa pondération et son affirmation d'un nécessaire rapport au réel, plus proche du naturalisme que du symbolisme. D'ailleurs, ne se réclame-t-il pas de Zola quand il écrit : «Les peintres rendent ce qu'ils voient. Très bien mais combien sont-ils qui voient de la même manière ? C'est que l'art, ainsi qu'on l'a dit maintes fois, est la nature vue à travers un tempérament»⁷⁴.

Toutefois, il nous semble que la pensée esthétique de Chauvin, telle que nous pouvons la reconstituer à travers les analyses formelles qui parsèment ses textes, soit plus ouverte aux tendances modernes — entendre ici surtout le post-impressionnisme et, au mieux, le fauvisme — qu'à celles défendues par Zola. Ainsi son enthousiasme est sans réserve devant ce coloriste «dur, brutal et qui ignore les délicatesses des nuances»⁷⁵ qu'est Marc-Aurèle Fortin. S'il rapporte honnêtement les propos de cet artiste qui, à son grand étonnement, se déclare contre l'art moderne, il n'hésite pourtant pas à le présenter comme un moderne qui fait surgir «les couleurs et les formes de ses rêves, de sa prestigieuse imagination» et qui recrée une nature «décorative», «que réprouvent [...] les ennemis de la déformation»⁷⁶. Ses analyses démontrent un souci constant de faire ressortir les spécificités techniques de l'approche de l'artiste : nature de la touche, de l'utilisation de la couleur, caractère de la ligne, insistance sur la déformation ou les valeurs décoratives, etc. Ces deux dernières notions, le décoratif et la déformation, reviennent souvent dans ses analyses et servent à bien indiquer l'écart entre le tableau et le réel. On pourrait même ajouter qu'il s'agit là de notions clés dans une définition plus moderne de la pratique artistique.

Souvent ses analyses sont faites par comparaison avec l'une ou l'autre tendance de l'art européen. Cela constitue pour le lecteur autant d'introductions à l'histoire de l'art et dénote chez Chauvin une compréhension juste et assez poussée — dans le contexte québécois — de l'art européen. On le verra établir et discuter des rapports possibles entre Horatio Walker, l'École de Barbizon et Jean-François Millet⁷⁷; entre Suzor-Coté et l'impressionnisme⁷⁸; entre Ozias Leduc et le symbolisme⁷⁹; entre Alfred Laliberté et Rodin⁸⁰. Analyse-t-il un

peintre académique qu'il rappelle «qu'en lui se retrouvent les principes et les goûts des artistes de la Renaissance»⁸¹. Quant aux positions prises par Chauvin sur le Groupe des Sept, elles évitent de tomber dans les pièges que ces artistes et leurs critiques avaient eux-mêmes posés en présentant leur entreprise comme «authentiquement canadienne» et reflétant «véritablement» la nature d'ici. Au contraire, Chauvin souligne l'aspect décoratif et moderne de ces «soi-disant révolutionnaires» et souligne les liens que leur art a eus avec l'art scandinave. Mais il refuse de restreindre ses analyses à une stricte identification des influences, laissant à l'artiste sa marge d'indépendance et d'originalité. N'écrit-il pas, toujours à propos du Groupe des Sept :

Je crois qu'il est plus intelligent et plus généreux de supposer, tout simplement, que, aiguillant leurs recherches dans le même sens, divers peintres, les uns en Russie, en Finlande, les autres en Suède, en Norvège et au Canada trouvèrent simultanément les mêmes solutions⁸².

Bref, Chauvin tente de situer les œuvres dans ce qui les rattache aux grands courants internationaux, évitant ainsi de tomber dans un nationalisme trop étroit.

S'il n'aborde pas la question du cubisme et de l'art abstrait, question qui en définitive ne se posait pas dans l'art québécois des années vingt⁸³, certains commentaires nous incitent à croire qu'il n'ignorait pas quelques-uns des débats qui entouraient ces tendances. Ainsi fait-il le rapprochement entre l'importance qu'a eu pour certains «peintres modernes» «l'art nègre et polynésien» et attribue une fonction similaire à l'art amérindien chez un artiste comme Holgate⁸⁴. Dans la même veine, après une longue réflexion, parfois ironique voire caricaturale, sur les débats qui opposent le clan de «l'intelligence» et le clan de «l'ignorance — associé au désir de retour à l'innocence et au primitivisme des artistes modernes —, il se porte à la défense de ces peintres modernes qui «enrichissent l'Art» lequel, sans eux, souffrirait d'anémie⁸⁵.

Si l'attention que Chauvin porte aux éléments formels de l'œuvre, si la connaissance qu'il manifeste des caractéristiques de certaines approches contemporaines, si son refus de privilégier un sujet peint au détriment d'un autre et si la constante réitération qu'il fait de la nécessaire indépendance de la représentation par rapport au réel sont autant de caractéristiques qui font de ce critique un des précurseurs dans la constitution d'un discours sur la modernité artistique au Québec, il en est une autre qu'il faut également souligner puisqu'elle renforce encore la reconnaissance de la spécificité du fait plastique. Il s'agit de la dissociation que Chauvin tente toujours d'établir entre la peinture et la littérature. Ainsi, Chauvin s'attaque, avec une virulence assez inhabituelle chez lui, à la sculpture allégorique d'Alfred Laliberté. Il se livre alors à une charge quasi caricaturale du mysticisme et du symbolisme «fin de siècle», auxquels il associe certaines œuvres du sculpteur. Triste époque, dira-t-il, où

l'influence de la littérature sur la peinture fera régner «la peinture d'histoire et la sculpture à idée». De même se montre-t-il très réticent vis-à-vis des peintures du même Laliberté qui, croit-il, plairont peut-être à ceux qui demandent «à l'art d'être avant tout un enseignement ou une prédication⁸⁶».

Nous voilà donc bien aux frontières de la modernité, de la reconnaissance de l'autonomie de l'art et, par conséquent, de la valorisation d'un discours spécialisé sur celui-ci, destiné à un public éclairé, formant avec les institutions requises un champ spécifique consacré à son développement et à sa reconnaissance. Et dans cet ordre d'idées, Chauvin est aussi un «moderne».

La professionnalisation de la critique d'art et le développement du marché

C'est devenu un lieu commun en sociologie des sciences et de la culture, de considérer l'autonomisation des savoirs et des pratiques culturelles et l'institutionnalisation de spécialités consacrées à l'élaboration d'un discours savant relatif à la spécificité de chaque champ disciplinaire comme autant d'indices de la modernisation de la pensée occidentale. De ce point de vue, Chauvin peut également être considéré comme un de ces intellectuels qui ont, par leur pensée et leurs écrits, préparé la reconnaissance d'une pratique moderne de l'art et de la critique. En effet, dans un corpus de textes qui n'est, somme toute, pas si considérable et à travers des écrits qui, on l'a souligné, empruntent à la «neutralité» et à la relative superficialité de l'entrevue journalistique, Chauvin trouve le moyen de se prononcer — et d'amener les artistes à se prononcer — sur la fonction de critique d'art, sur l'état du marché et des institutions artistiques.

La présentation même de son livre, *Ateliers*, veut aller dans le sens d'une plus grande «professionnalisation» de la fonction de critique. L'auteur annonce dans l'«Avertissement» vouloir présenter un «recueil d'études purement objectives [...] émondées de ces épithètes louangeuses que nos critiques dispensent avec une magnanimité ridicule». Voilà donc Chauvin qui, dès le départ, se démarque d'une certaine critique, déjà dénoncée par *Le Nigog*, dont l'amateurisme n'avait d'égal que le parti pris et le mauvais goût. Ici, au contraire, on se réclame de l'objectivité et on déclare vouloir «éclairer» le lecteur «sur l'état de la peinture canadienne actuelle» en espérant que l'entreprise sera reprise par «quelque bon critique» qui, cette fois, traitera le sujet avec «autorité»⁸⁷. Mais, malgré cette modestie d'auteur, «l'autorité» est déjà affirmée dans la présentation d'une imposante bibliographie sur l'art canadien répartie en différentes rubriques⁸⁸ et qui confère à l'entreprise une allure de scientificité qui, à notre avis, est à peu près unique à l'époque pour la publication d'un recueil de critiques d'art. D'ailleurs, il convient de noter que l'autorité de Chauvin fut reconnue par ses pairs qui, tout au long des années trente, le citeront dans leurs articles, et cela même à l'aube des grandes transformations que connaîtra la

scène artistique québécoise. Ainsi, Maurice Gagnon, dans l'ouvrage qu'il publie en 1940, *Peinture moderne*, l'inclut dans sa liste de remerciements et le cite ici et là à l'intérieur de ce livre qui se veut une référence en histoire de l'art⁸⁹.

À travers les articles de *La Revue Populaire* et d'*Ateliers* la fonction même du critique est abordée. Chauvin incite les artistes interviewés à se prononcer sur cette question et il semble bien que l'opinion de ceux-ci soit aussi tranchée à cet égard qu'à l'égard de l'art moderne.

Quant à Chauvin, il affiche clairement ses couleurs dans ses *Réflexions* finales où, réfléchissant sur le rôle de l'artiste et du critique, il déplore que les artistes du Québec, à l'encontre de ceux de l'Ontario, notamment du Groupe des Sept, ne défendent pas leur production, ne collaborent pas aux revues et journaux, ne fassent pas de conférences, etc. Par ailleurs, il réclame une critique «plus autorisée, plus haute, plus substantielle et moins complaisante» espérant «qu'elle se distinguât de l'odieux, bien que nécessaire reportage»⁹⁰. Bref, une critique informée, rigoureuse et qui ne soit pas que journalistique. Doit-on ici voir dans ce dernier commentaire l'expression d'un regret chez Jean Chauvin qui se sentait peut-être contraint par le cadre d'une revue «populaire»? N'en appelle-t-il pas, dans sa conclusion, à plus d'intérêt de la part des journaux pour les manifestations artistiques, et à la constitution à Montréal d'un musée consacré à l'art canadien? Ces préoccupations vont de pair avec celles dont il témoigne quant au marché de l'art en général. Il souligne l'effort fait par les lieux privés de diffusion pour encourager les artistes d'ici⁹¹. Il s'intéresse aux institutions du milieu⁹², il réclame de la bourgeoisie qu'elle ne se contente pas d'aller aux vernissages et d'acheter le catalogue, mais qu'elle contribue par ses achats d'œuvres à l'amélioration du sort de nos artistes⁹³.

En ce sens l'action de Jean Chauvin (fig. 9), comme directeur de *La Revue populaire*, aura été exemplaire. Il aura multiplié la reproduction d'œuvres d'artistes québécois et ouvert à des textes sur l'art les pages d'un magazine dont le public cible n'était pourtant pas «l'élite intellectuelle», contribuant ainsi à former un public plus éduqué sur les choses de l'art. S'il y écrit peu dans les années trente, des collaborateurs divers prendront alors la relève.

Le souhait de Chauvin quant à l'avènement d'une critique informée et reconnue semble s'être réalisé. En effet ne peut-on pas parler de reconnaissance officielle de la fonction de critique d'art dans un champ artistique devenu relativement autonome quand, sous le mode d'un «reportage photographique», sont associées dans *La Revue populaire* les photos d'artistes et de critiques, chapeautées par ce titre: «Le peintre devant la critique». Y sont alors représentés artistes et critiques identifiés au clan des «modernes»⁹⁴.

Conclusion

Si nous reprenons les trois catégories qui guident notre recherche de

l'émergence d'une pensée moderne dans le discours de la critique d'art, à savoir la reconnaissance de la secondarité du sujet peint, au profit de celle de la subjectivité de l'artiste et de la spécificité du travail formel, force nous est de constater qu'on n'effectue dans les années vingt qu'une percée mitigée. En effet, si *Le Nigog* avait affirmé bien haut l'aspect secondaire du sujet peint, il demeure encore fort important chez Albert Laberge et, dans une moindre mesure, chez Jean Chauvin pour qui cette question est court-circuitée par ses préoccupations quant à un «régionalisme» vivant. Il faut rappeler que *Le Nigog* paraît en 1918 et que la décennie des années vingt n'est pas celle de la lutte contre le nationalisme en art, bien au contraire. Ce combat sera plutôt celui des années trente. Dans les années vingt, la bataille ne se fera pas tant sur l'abandon du sujet national que sur le droit de l'artiste de choisir librement son sujet.

Néanmoins, l'importance du sujet peint a considérablement diminué au profit de la reconnaissance de l'œuvre d'art comme expression de la subjectivité de l'artiste. Certes, on n'emploie peut-être pas toute la terminologie contemporaine gravitant autour de cette fameuse subjectivité consciente ou inconsciente. S'inspirant de Zola, on en parle plutôt comme de ce «tempérament» qui fonde l'originalité et l'authenticité de l'œuvre d'art. La formation humaniste classique par laquelle sont passés les hommes de cette génération transparait constamment dans ces textes où il est question de «l'âme» des choses, qui est révélée par ce «tempérament» artistique, ou de «l'âme» de l'artiste, dont la force rejoint «l'universel», concept par lequel on qualifie les tendances internationales en art. Mais, au-delà du vocabulaire encore attaché à la pensée métaphysique, c'est bel et bien d'une pensée moderne dont il s'agit. Si ces critiques veulent nous initier à la «Beauté», il n'est plus question pour autant de nous entretenir des universaux du «Vrai», du «Beau» et du «Bien», lesquels ne s'expriment que dans «l'imitation» de la «beauté idéale» — discours que l'on retrouve au Québec dans les écrits de nombreux clercs s'intéressant à l'Art. Il s'agit plutôt de nous initier à cette «Beauté» en considérant l'évolution des styles, les rapports aux courants modernes européens et les composantes techniques de l'œuvre comme la touche, la couleur et la composition. Si les connaissances de ces critiques sont encore rudimentaires, c'est néanmoins en regard d'une *histoire* de l'art, qui évolue et amène des transformations formelles importantes, qu'ils jugent les œuvres et non pas au nom d'une immuable définition de la «Beauté» qui est celle de l'académisme. Les analyses formelles manquent sans doute de rigueur, mais n'oublions pas que l'éducation artistique n'en était encore qu'à ses premiers balbutiements. Par contre, sont déjà posées clairement, tout au moins dans les articles de Préfontaine et de Chauvin, l'autonomie et la spécificité de l'art — peinture ou sculpture — par rapport aux autres disciplines. L'œuvre, pour eux, n'a pas à être asservie à la littérature ou à la philosophie; on ne peut lui imposer de sujet, car sa fonction n'en est pas une de narration ou d'édifica-



fig. 9 Adrien Hébert, *Portrait de Jean Chauvin*, 1930, Fusain sur papier, Oeuvre non localisée.
(Photo: tirée de Jean-René Ostiguy, *Adrien Hébert, Premier interprète de la modernité québécoise*, Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1986, p. 24)

tion; elle n'est pas tenue à l'imitation, fonction que remplit la photographie. Photographie documentaire, ajouterait Préfontaine, qui, on l'a vu, défendait en outre la spécificité de cet art.

Cette reconnaissance de l'autonomie des disciplines, s'accompagne également d'un désir de voir se développer une critique professionnelle qui pourra, avec compétence, parler d'art à un milieu qu'on voudrait mieux pourvu en institutions et en amateurs éclairés. Certes, la sociologie verra là un indice certain de modernisation puisque s'annonce, après une importante phase d'urbanisation et d'industrialisation, la fin des corporations et du règne des artistes «entrepreneurs» dont les patrons principaux auront été le clergé, l'État et la haute bourgeoisie⁹⁵, au profit du règne des «spécialistes», des «professionnels» d'un art de plus en plus confiné dans son champ spécifique. On est au seuil de l'avènement d'une culture véritablement moderne au Québec, et c'est à cela qu'aspirent visiblement des critiques comme Chauvin et Préfontaine qui se donnent pour mission de former, selon les termes mêmes du *Nigog*, une élite éduquée⁹⁶ qui comprenne véritablement l'art.

Ainsi s'esquisse dès les années vingt, au sein d'une fraction de la petite bourgeoisie encore imprégnée de culture classique, ce mouvement vers une certaine modernité culturelle, mouvement qui allait s'amplifier dans les années trente.

ESTHER TRÉPANIÉRIE

Université du Québec à Montréal

Notes

1 Le lecteur intéressé pourra se référer au tome VII des Archives des Lettres canadiennes, *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987 et au texte que j'y ai publié sur le Nigog et les arts plastiques, «Un Nigog lancé dans la mare des arts plastiques», pp. 239-267. Il consultera mon texte sur «l'Émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938)» dans *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (éd.), Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, pp. 69-112.

2 Deux remarques s'imposent ici. La première se rapporte à la «régularité» de la parution de textes critiques dans les années vingt. En effet, contrairement aux années trente qui voient, particulièrement dans la deuxième moitié de la décennie, l'émergence de chroniques régulières tenues par un même critique, les textes publiés dans les années vingt le sont de manière beaucoup plus aléatoire ce qui complique le repérage des textes. La seconde remarque vient préciser que les critiques analysés ici n'ont pas écrit que durant les années vingt. Laberge, par exemple, publie quelques articles sur l'art avant 1920 — on trouve 3 et 4 titres respectivement dans les bibliographies de Jacques Brunet et de Paul Wyczynski — et quelques articles après 1930 (5 ou 6). Les années vingt sont cependant les plus prolifiques du point de vue de la critique d'art puisque Laberge aurait fait paraître dans *La Presse* 12 textes sur l'art si on se fie aux bibliographies de Brunet et de Wyczynski et 43 si on y ajoute les textes que j'ai répertoriés dans *La Presse* pour la décennie 1920. (Jacques BRUNET, *Albert Laberge, sa vie, son œuvre*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1969, pp. 122-123, l'Édition critique par Paul Wyczynski de *La Scouine* d'Albert Laberge, Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986, pp. 273-275.)

3 *L'Action* publiée d'avril 1911 à avril 1916 avait à sa tête Jules Fournier et comptait parmi ses journalistes Olivar Asselin. Hebdomadaire nationaliste s'adressant à l'élite cultivée, son idéologie politique visait à l'autonomie du Canada dans l'Empire, à celle des provinces dans le Canada et à l'épanouissement de la culture française en Amérique du Nord. Cette culture française était nourrie à celle de la «mère patrie» puisque *L'Action* reproduit dans ses pages des textes d'auteurs français comme Verlaine, Lamartine, Anatole France, Romain Rolland, etc. Voir : André BEAULIEU et Jean HAMELIN, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, tome cinquième, 1911-1919, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, pp. 12-16.

4 BEAULIEU et HAMELIN, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, tome quatrième, 1896-1910, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979, pp. 167-168.

5 Par exemple : FANTASIO, «Les Arts au Canada : Philippe Hébert et Napoléon Bourassa», *Le Pays*, 23 juin 1917, p. 2; DOMINO NOIR, «Philippe Hébert», *Le Pays*, 30 juin 1917, p. 3.

6 Édouard MONTPETIT (*Le Nigog*), «L'art nécessaire», *Le Pays*, 9 mars 1918, p. 3 et Fernand PRÉFONTAINE (*Le Nigog*), «Le Trompe-l'œil et l'imitation», *Le Pays*, 1^{er} février 1919, p. 6. En 1918 (le 8 juin, p. 6), on trouve aussi un texte de A. TABARANT, «M. Cruche amateur d'art», et en 1921 un texte de Baudelaire. Mais *Le Pays* n'est pas une publication culturelle.

7 Dans cet article, l'auteur loue le sculpteur Henri Hébert «qui semble ne pas vouloir capituler devant le pompérisme ambiant». De même y décrit-il ainsi le tableau auquel vont ses préférences : «[...] c'est un coin du vieux Québec d'Alfred Pellan. Imaginez un paysage fabriqué à grands et très gros coups de pinceau, des empâtements carabinés, des violences, des chocs de couleurs [...]». Pictor SCULPTO, «Au Salon du Printemps», *Le Matin*, 7 avril 1923, p. 4.

8 Parmi les textes publiés sur cette question du rapport entre littérature et modernité, on pourra se référer à celui de Jacques BLAIS, «Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité», pp. 17-42 et de Jacques ALLARD, «La novation dans la narrativité romanesque au Québec (1900-1960)», dans LAMONDE et TRÉPANIÉ, *L'Avènement de la modernité*, pp. 43-68.

9 Gérard MORISSET, «Les arts dans la province de Québec», *Les arts, lettres et sciences au Québec, Recueil d'études spéciales préparées pour la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Ottawa, Éditions Edmond Cloutier, 1951, pp. 393-405.

10 «Une chronique d'art», *La Patrie*, 27 mars 1926, p. 15.

11 Les positions tenues par Fernand Préfontaine dans les articles qu'il signe pour *La Patrie* ne diffèrent pas de celles qu'il avait développées dans *Le Nigog*: dénonciation du régionalisme, du sentimentalisme, de la «littérature» en art; intérêt pour l'architecture fonctionnaliste, approche résolument moderniste de cette discipline, etc. Un de ses articles mérite cependant qu'on s'y attarde car il constitue peut-être un des premiers textes québécois modernes sur la photographie. En effet, prenant prétexte d'une exposition présentée par le *Camera Club*, Préfontaine fait une attaque en règle contre les artistes qui ne considèrent pas la photographie comme un art, tout en dénonçant du même souffle les photographes qui «s'entêtent à vouloir reproduire la facture des arts étrangers à la photographie», soit la peinture et les «arts du dessin». L'auteur entreprend ensuite de définir ce qui fonde la photographie comme œuvre d'art, à savoir l'intérêt pour les questions d'éclairage, de composition, etc. Il s'agit donc pour le photographe de ne pas imiter les autres formes d'art et de «tenter de découvrir quelle est la véritable expression de ce procédé nouveau». En un mot, Préfontaine, fidèle à lui-même, se montre d'une modernité radicale puisqu'il en appelle encore une fois à la spécificité du médium. Voir Fernand PRÉFONTAINE, «A propos d'une exposition de photographie», *La Patrie*, 24 avril 1926, p. 31. Voir aussi du même critique, «Le Salon du printemps», *La Patrie*, 27 mars 1926, p. 31; «De quelques styles anciens», *La Patrie*, 10 avril 1926, p. 31; «Architecture d'opéra-comique», *La Patrie*, 1^{er} mai 1926, p. 23; «L'architecture américaine», *La Patrie*, 8 mai 1926, p. 26; «L'Exposition des arts décoratifs modernes de 1925», *La Patrie*, 15 mai 1926, p. 24; «Issoire», *La Patrie*, 22 mai 1926, p. 28, et 29 mai 1926, p. 28, etc.

12 Henri HÉBERT, «L'art et les artistes», I et II, *La Patrie*, 5 juin 1926, p. 41 et 12 juin 1926, p. 29.

13 Voir BRUNET, *Albert Laberge, sa vie son œuvre*.

14 Ces extraits d'abord publiés dans la revue de l'École littéraire de Montréal, *Le Terroir*, sont ensuite publiés dans *La Semaine*, qui s'en prenait au monopole de l'Église en matière d'éducation. Cela lui valut un mandement de Mgr Bruchési qui attaque également le «conte» de Laberge. *La Scouine* fut enfin publié à Montréal en 1918 (Édition privée, Imprimerie Modèle, 134 p., 64 exemplaires). BRUNET, *Albert Laberge*, p. 23. On ira également consulter l'édition critique de *La Scouine*, réalisée par Paul WYCZYNSKI, particulièrement les pages 29 et suivantes.

15 WYCZYNSKI, *La Scouine*, p. 22.

16 *Ibid.*, p. 62.

17 Outre à *La Presse*, Laberge publiera également quelques critiques dans *L'Autorité*, *La Revue Moderne*, et *La Patrie*.

18 ALBERGE, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Édition privée, 1938 et *Journalistes, écrivains et artistes*, Montréal, Édition privée, 1945.

19 ALBERGE, *Peintres et écrivains*, pp. 37, 45, 55 et 57.

20 «Des artistes qui affirment de beaux dons», *La Presse*, 21 janvier 1922, p. 2.

21 ALBERGE, «Causerie en marge du Salon du printemps», *La Presse*, 3 avril 1923, p. 10.

22 Voir, entre autres, BRUNET, *Albert Laberge*, pp. 69-74.

23 ALBERGE, *Peintres et écrivains*, pp. 17-18. Il faut dire que cette contradiction entre une vision idyllique de la mère et celle d'un réalisme sordide qui se dégage de l'ensemble de son œuvre romanesque se retrouve parfois dans cette œuvre même. Ainsi dans le dernier chapitre de *La Scouine* l'auteur ne met-il pas en opposition «le pain sûr et amer» cuit par la mère Deschamps au «gros pain blond, chaud et odorant» cuit par la mère Bougie, «fermière vive, plaisante, aimable»?

24 *Ibid.*, p. 10. Le texte du chapitre sur Laliberté est le même que celui de l'article «Laliberté sculpteur du terroir canadien» que Laberge publie dans *La Revue Moderne*, 19^e année, n^o 4, février 1938, pp. 12-15. Mais, alors que le titre laisse supposer que l'accent sera mis sur le «terroir», les

illustrations de l'article se partagent entre ces thèmes, les bustes et les allégories. Dans *Peintres et écrivains* la reproduction des allégories, dont Laberge parle avec la plus grande admiration, opposant leur poésie au «réalisme» des sculptures du terroir, représente également une forte proportion des illustrations.

25 Ce genre d'arguments se retrouve souvent dans le discours de la critique conservatrice. Soulignons qu'il y aurait également lieu de faire une analyse de cette critique et de ses lieux de diffusion, ce qui n'a pas été véritablement réalisé jusqu'ici. L'entreprise serait sans doute prometteuse car l'art est, au sein de la vision clérico-nationaliste, un des outils mis au service de la «mission» canadienne-française. À preuve cet extrait, tiré du texte «Notre programme» écrit par Arthur Saint-Pierre, directeur de *La Revue nationale*, organe de la Société Saint-Jean-Baptiste, dévouée à «servir la cause canadienne-française à travers l'Amérique»: «[...] nous estimons [...] qu'une œuvre d'art, à la seule condition de ne pas affaiblir la race, et de ne pas abaisser son niveau moral, en débilitant les énergies et en corrompant les intelligences qui la composent, constitue en soi une action patriotique. Ajoutons, pour bien préciser notre pensée, qu'à valeur d'art égale, voire même quelque peu inégale, de deux œuvres, dont l'une sera jaillie du terroir ou de la tradition, tandis que l'autre aura emprunté son inspiration à l'étranger, la première nous paraîtra toujours, du point de vue national, supérieure à la seconde. L'œuvre d'art sert donc, à notre avis, les meilleurs intérêts de la race qui l'a produite [...]» (vol. 1, n° 1, janvier 1920, p. 7). *La Revue nationale* publiera à l'occasion des articles sur l'art, les Salons, etc. Les artistes présentés sont souvent les mêmes que ceux retenus par les «modernes» au début de la décennie. Mais ils le sont pour des raisons différentes. Enfin, *La Revue nationale* utilise la reproduction d'œuvres d'art canadiennes pour sa page couverture mais elles sont à peu près toujours choisies en fonction du sujet illustrant le terroir ou l'épopée canadienne-française. Exemples: d'Alfred Laliberté, *Le Défricheur* (janvier 1920) (fig. 4), *Le Monument Dollard* (mai 1920); de Suzor-Coté, *Vieux paysan* (janvier 1921); de Rita Mount, *Une fileuse de Beaupré* (novembre 1920); de Delfosse, *La gloire sortant du combat* (juillet 1920); etc. Rappelons enfin qu'Arthur Saint-Pierre était aussi un des théoriciens et propagandistes de l'École sociale populaire mise sur pied par les Jésuites en 1909 pour contrer l'influence des syndicats «neutres» et internationaux et constituer les bases des futurs syndicats catholiques.

26 Exemple: «M. Paul Caron, dont les scènes «d'habitants» sont si fort appréciées des connaisseurs [...]», Albert LABERGE, «Appréciation des œuvres de quelques-uns de nos peintres», *La Presse*, 28 mars 1928, p. 9.

27 LABERGE, *Peintres et écrivains*, p. 45. Il explique par cela «l'exil» des Clapp, Jackson, Arthur Rosaire et Henri Fabien qui, ayant quitté Montréal pour devenir fonctionnaire à Ottawa, aurait déclaré avec mépris: «Il n'y a qu'une seule chose à faire ici: de bonnes vieilles couchettes canayennes» (p. 46). On sait que l'intérêt du public pour les arts visuels n'était pas très développé au Québec à cette époque comme en témoigne le caractère très épisodique de la critique d'art durant la décennie des années vingt. *Le Nigog* avait déjà dénoncé cette situation et Laberge le fait aussi à quelques occasions. Pourtant, en 1925, un de ses articles porte en sous-titre: «1,500 visiteurs au Salon hier» et commente ainsi cette affluence à l'ouverture du Salon: «Il est évident que le public va s'intéressant davantage aux choses du beau» (Voir Albert LABERGE, «Toiles remarquables par les peintres de Toronto», *La Presse*, 23 novembre 1925, p. 5). Il s'en faut de beaucoup pour que nous interprétions cela comme un revirement complet de la situation, mais déjà dans les années trente on verra s'accroître avec le nombre des expositions présentées à Montréal celui des chroniques en arts visuels dans les journaux à grand tirage. D'ailleurs ce changement était déjà perceptible par la parution de plus en plus fréquente à la fin des années vingt d'articles sur l'art dans des mensuels comme *La Revue populaire* et *La Revue moderne*. Enfin, rappelons que Gérard Morisset datait de 1925 les débuts d'un éveil artistique et d'un intérêt pour l'art moderne au Québec (voir note 9).

28 *Ibid.*, p. 30.

29 «Un peintre de nos hommes éminents», *La Presse*, 2 décembre 1922, p. 15.

30 LABERGE, *Journalistes, écrivains et artistes*, pp. 175-176.

- 32 Voir les lettres que ceux-ci font parvenir à Laberge suite à leur lecture de *La Scouine* : Fernand Préfontaine, 17 mars 1919; Marcel Dugas, 22 décembre 1936; Anne-Marie Gleason-Huguenin (Madeleine), 27 avril 1931. WYCZYNSKI, *La Scouine*, pp. 281-282. Rappelons que «Madeleine» fut la première directrice de *La Revue moderne* dont les positions se situent dans le cadre de la lutte contre le régionalisme et le terroir pour «La Lumière et le Progrès» (Voir MADELEINE, «Toujours plus haut», *La Revue moderne*, vol. 1, n° 2, décembre 1919, pp. 9-10 et «La liberté littéraire», *La Revue moderne*, vol. 1, n° 5, mars 1920, p. 7. Cette revue, concurrente de *La Revue populaire*, présente également des textes sur l'art, particulièrement à la fin des années vingt quand Henri Girard commence à y tenir une chronique régulière. Il sera un des collaborateurs réguliers, surtout jusqu'en 1933, puisqu'après cette date sa fonction de critique d'art au journal *Le Canada* l'accapare de plus en plus. Sur les positions que Girard développe dans ses articles pour *Le Canada*, voir TRÉPANIÉ, «L'Émergence d'un discours», pp. 82-89.
- 33 LABERGE, *Peintres et écrivains*, p. 11.
- 34 Albert LABERGE, «Paysages et portraits (au Salon de nos artistes)», *La Presse*, 22 novembre 1922, p. 2.
- 35 «Des artistes qui affirment de beaux dons», *La Presse*, 21 janvier 1922, p. 2.
- 36 Albert Laberge cité par WYCZYNSKI, p. 21.
- 37 «Exposition de tableaux par M. Emmanuel Fougerat», *La Presse*, 18 février 1924, p. 7; «Remarquable exposition de tableaux par Emile Vézina», *La Presse*, 10 mars 1924, p. 8.
- 38 Albert LABERGE, «Galerie de portraits par Adrien Hébert», *La Presse*, 19 novembre 1923, p. 10.
- 39 Albert LABERGE, *Charles de Belle, peintre-poète*, Montréal, Édition privée, 1949, 64 p. (75 exemplaires).
- 40 LABERGE, *Peintres et écrivains*, p. 71 et pp. 91-93.
- 41 LABERGE, *Journalistes, écrivains et artistes*, p. 176.
- 42 Albert LABERGE, «Ouverture officielle du Salon des artistes canadiens», *La Presse*, 22 mars 1929, p. 12.
- 43 Ce que souligne Jacques ALLARD à propos de *La Scouine* dans «La novation dans la narrativité romanesque au Québec (1900-1960)», LAMONDE et TRÉPANIÉ, *L'Avènement de la modernité*, p. 55. Jacques Brunet relève aussi cette ambiguïté et en parle comme d'une réaction à ses origines familiales: «s'il médit beaucoup de la terre, cela ressemble étrangement à une querelle de famille» (*Albert Laberge*, p. 9).
- 44 Marcel FOURNIÉ, *L'Entrée dans la modernité, science, culture et société au Québec*, Montréal, Édition Saint-Martin, 1986, p. 9.
- 45 Jacques Brunet attribue principalement à sa formation d'autodidacte et à l'admiration sans borne qu'il porte aux artistes et aux écrivains l'absence de rigueur critique de ses textes. De même, il attribue sa hargne contre le milieu rural à sa haine contre son père cultivateur.
- 46 Jean CHAUVIN, *Ateliers, Etudes sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Toronto, Louis Carrier et Cie, Les Éditions du Mercure, Montréal & New York, 1928.
- 47 Le grenier de «L'Arche», sis au 22 de la rue Notre-Dame Est, était un lieu où se réunissait dans un bric-à-brac romantique — bougies, pianos, tirelire pour «l'œuvre des loyers en retard», servant à défrayer l'achat de bière, fromage et biscuits lors des «galas» — une faune hétéroclite de poètes, artistes, intellectuels et étudiants qui s'intitulait les Casoars du nom de «cet animal le plus stupide, peut-être, de la création» dont ils avaient fait «le symbole du Rêve et de la Fantaisie». Ces informations, Chauvin nous les donne, ainsi que bien d'autres, dans un texte consacré à Charles Maillard, dans *La Revue populaire*, vol. 20, n° 7, juillet 1927, pp. 7-10 (repris dans *Ateliers*).

- 48 BEAULIEU et HAMELIN, *La Presse québécoise*, tome quatrième 1896-1910, pp. 266-269.
- 49 Tirage de *La Revue populaire* de 1917 à 1941 (chiffres tirés de BEAULIEU et HAMELIN, *ibid.*, p. 266) : 1917 : 4 729 – 1923 : 8 111 – 1926 : 24 454 – 1933 : 27 781 – 1938 : 36 130 – 1941 : 40 532.
- 50 Un seul texte de 1920 à 1924; deux en 1925, dont un article non signé, «L'Art classique et l'art moderne» (vol. 18, n° 10, octobre 1925, pp. 30-32) qui développe des positions ambiguës et contradictoires sur l'art moderne où, après avoir attaqué les «ismes», la «jungle du quartier Montparno», le caractère incompréhensible des textes d'Apollinaire et de Marinetti, le sérieux des «surmodernes» et la fumisterie rentable pour les marchands, l'auteur n'en conclut pas moins son article en disant que : «le cubisme et les écoles qui s'y rattachent ont rendu de grands services à la peinture [...]. Il les [les arts] a débarrassés d'une fausse mièvrerie, d'un goût de l'anecdote, de la facilité dans lequel (*sic*) les artistes s'embourbaient [...].» (p. 32).
- 51 «Entrevues d'artistes», «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», *La Revue populaire*, vol. 20, n° 9, septembre 1927, pp. 7-11.
- 52 Henri HAMEL, «Une Ville d'art», *La Revue populaire*, vol. 24, n° 9, septembre 1931, p. 19.
- 53 CHAUVIN, *Ateliers*, «Avertissement», p. 7.
- 54 CHAUVIN, «M. Charles Maillard», *La Revue populaire*.
- 55 Ainsi Charles Huot, qui arrivait de Paris, déclare avoir trouvé que régnait au Salon des indépendants «La pornographie et le bolchévisme», dans CHAUVIN, *Ateliers*, p. 203.
- 56 *Ibid.*, p. 223.
- 57 *Ibid.*, «Adrien Hébert», pp. 9-15. Ce goût pour l'architecture moderne et l'esthétique fonctionnaliste qu'on retrouvait déjà dans les chroniques de Préfontaine, il l'exprime également dans le chapitre qui est consacré à l'architecte Ernest Cormier. Chauvin y parle des plans de la future Université de Montréal. Voir CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 28-40 et Jean CHAUVIN, «Ernest Cormier, architecte, peintre et sculpteur», *La Revue populaire*, vol. 20, n° 6, juin 1927, pp. 7-10.
- 58 *Ibid.*, p. 14. Il convient cependant d'ajouter qu'Hébert ne se percevait pas comme un peintre académique, car Chauvin ajoute à son propos : «[...] il s'étonne qu'on accepte au Salon des paysages traités d'une manière toute neuve, et qu'on ne veuille admettre que les mêmes procédés servent aux scènes de la ville» (*Ibid.*, p. 15).
- 59 Jean CHAUVIN, «La Société des sculpteurs du Canada», section sur «Le Salon du printemps», *La Revue populaire*, vol. 22, n° 6, juin 1929, p. 9.
- 60 CHAUVIN, *Ateliers*, p. 92.
- 61 Voir, entre autres, les textes sur Edwin Holgate et Henri Hébert, *La Revue populaire*, vol. 20, n° 2, février 1927, pp. 7-9 et vol. 20, n° 3, mars 1927, pp. 7-10.
- 62 CHAUVIN, *Ateliers*, p. 229.
- 63 Dès 1926, cette question est abordée dans un article non signé, mais qu'on peut vraisemblablement attribuer à Jean Chauvin, et consacré à une entrevue du sculpteur Henri Hébert. Ce dernier se prononce sur les dangers de «vouloir faire du nationalisme en art» et reprend, dans une terminologie tout à fait similaire à celle que l'on retrouvait dans *Le Nigog* : «Avant d'être du terroir, il faut être humain, et l'artiste ainsi n'en sera pas moins patriote. Ce qui compte c'est l'œuvre, l'artiste doit être libre.» («L'art et les artistes», *La Revue populaire*, vol. 19, n° 5, janvier 1926, p. 14.) Il est à noter que si cet article se présente sous la forme d'une entrevue, comme la plupart des textes de Chauvin, les idées émises se retrouvent, pour la plupart, dans les articles écrits par Henri HÉBERT pour *La Patrie* des 5 et 12 juin 1926, p. 41 et p. 29 et également intitulés «L'Art et les artistes».
- 64 CHAUVIN, *Ateliers*, p. 76.

- 65 CHAUVIN, «M. Charles Maillard».
- 66 CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 169-176.
- 67 CHAUVIN, «A l'atelier d'Edwin Holgate».
- 68 CHAUVIN, «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», p. 7. Dans cet article, Marc-Aurèle Fortin exprime son désir de voir se constituer une grande école nationale de peinture et prédit que les grands renouveaux en art viendront non de l'Europe mais des États-Unis.
- 69 CHAUVIN, «A l'atelier d'Edwin Holgate», p. 9.
- 70 CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 91-92.
- 71 CHAUVIN, «La Société des sculpteurs du Canada», pp. 7-8.
- 72 *Ibid.*, p. 8. On retrouve, peu de temps après, ce même type de critique dénonçant l'imitation servile des styles les plus populaires des Thompson, Cullen, Holgate, etc. dans un texte non signé, mais vraisemblablement de Chauvin, «Expositions de peinture au magasin Eaton et à l'École des beaux-arts», *La Revue populaire*, vol. 22, n° 8, août 1929, p. 62.
- 73 Jean CHAUVIN, «Mexican Art Today», *The Canadian Forum*, vol. XI, n° 126, mars 1931, pp. 214-216.
- 74 CHAUVIN, «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», p. 7. À un autre moment c'est à Degas et à sa formule «l'art c'est l'artifice» qu'on nous réfère dans CHAUVIN, «A l'atelier d'Edwin Holgate», p. 9.
- 75 *Ibid.*, p. 7.
- 76 *Ibid.*, pp. 7-8.
- 77 CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 72-76.
- 78 Ainsi dans *Ateliers, ibid.*, p. 88, il explique que Suzor-Coté restera fidèle à cette école malgré sa «disgrâce», mais souligne néanmoins que celui-ci ne s'exprime pas «selon le mode pointilliste». Il est vrai que ce peintre est loin d'être toujours «impressionniste» dans son approche. Pour ceux qui s'étonneraient de voir ici, le terme de «pointilliste» associé à l'impressionnisme plutôt qu'au néo-impressionnisme, nous croyons pouvoir avancer que pour Chauvin ce terme est en fait synonyme de «touche fragmentée», comme le laisse croire cet extrait du chapitre sur Delfosse: «Ce tableau est lisse d'aspect [...] au contraire des plus récentes [œuvres] où les couleurs sont posées à la manière pointilliste» (*ibid.*, p. 172).
- 79 *Ibid.*, pp. 118-126.
- 80 Comme Rodin, écrit-il, Laliberté «fait surgir certaines figures d'un bloc mal dégrossi, comme se dégageant de la matière» (*ibid.*, p. 140). Mais il trouve également que la sculpture de l'un comme de l'autre est trop littéraire. Nous y reviendrons.
- 81 Cette expression est utilisée à propos d'Alphonse Jongers, *ibid.*, p. 64.
- 82 Jean CHAUVIN, «L'influence de la peinture française sur la peinture canadienne», *La Revue populaire*, vol. 30, n° 8, août 1937, p. 50. Il faut dire cependant que Chauvin fait preuve ici d'une certaine générosité à l'égard des peintres canadiens puisque les Scandinaves avaient développé ce style de paysage à la fin du XIX^e siècle, et qu'en 1913 deux membres de ce qui allait devenir le Groupe des Sept avaient vu à la Galerie Albright de Buffalo une exposition des œuvres de ces artistes. Sur les rapports entre le Groupe des Sept et les peintres nordiques on se référera à Roald NASGAARD, *The Mystic North, Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*, Toronto, Art Gallery of Ontario & University of Toronto Press, 1984.
- 83 À propos de l'art très «moderne», il serait intéressant de citer ici deux extraits de textes relatifs à des peintres ou sculpteurs de la communauté juive de Montréal qui a fourni beaucoup d'artistes ayant pris une part active dans les débuts de la modernité. Ainsi, dans l'article déjà cité

de juin 1929, Chauvin, dans son analyse de la section « sculpture » du Salon du printemps, s'attarde sur les présentations de Charles Fainmell dont il admire la stylisation poussée de la forme humaine. Il ajoute alors : « Comme d'ailleurs les Egyptiens, Fainwell (*sic*) doit être juif. Eux seuls peuvent avoir de ces audaces à Montréal. » En 1937, alors qu'il tente de faire le bilan de « l'influence de la peinture française », p. 50, il écrira : « Les seuls qui aient marché dans les mouvements d'avant-garde avec un retard de vingt ans au moins [...] sont quelques israélites de Montréal ».

84 Chauvin dira que les diverses formes de l'art amérindien sont « autant de sujets d'étonnement pour un artiste moderne » (CHAUVIN, « A l'atelier d'Edwin Holgate, p. 8).

85 Voir CHAUVIN, *Ateliers*, le début du chapitre sur Hal Ross Perrigard, pp. 177-182.

86 CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 136-145.

87 *Ibid.*, « Avertissement », p. 7.

88 Avec la table des matières, la table des reproductions et l'index des noms cités, cette « Bibliographie sommaire de l'art canadien » comprenant 124 titres confère à l'ouvrage une certaine allure de rigueur et de scientificité. Qui plus est, la bibliographie se présente sous trois rubriques : « Catalogues et collections », 30 titres : « Histoire, études et critiques », 55 titres — dans laquelle Chauvin renvoie aux articles de Préfontaine, Laberge, Morgan, Powell et *La Revue populaire*; et, enfin, « Ouvrages canadiens illustrés », 39 titres. Voir pp. 257-266.

89 Maurice GAGNON, *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940. On ira aussi consulter les hommages posthumes que la revue *Canadian Art*, vol. XVI, n° 1, février 1959, p. 54 et p. 67, publie après le décès de Jean Chauvin : « Jean Chauvin, F.R.S.C., 1895-1958 ». On y constate que Chauvin jouissait encore de l'estime de ses confrères qui le voyaient toujours comme un des membres de « l'avant-garde littéraire » de son temps. On y apprend aussi que Chauvin, né à Sainte-Rose et ayant étudié le droit à l'Université de Montréal, avait reçu la Croix de Guerre du gouvernement français par suite de sa participation à la Légion étrangère lors de la Guerre de 1914-1918. Chauvin était, à sa mort, membre du Conseil du Musée des beaux-arts de Montréal et *Trustee* de la Galerie nationale du Canada. Il a été aussi directeur de la *Society for Art Publications* et a contribué au lancement de *Canadian Art*. Bref, Chauvin aura été actif toute sa vie dans le milieu de l'art canadien dont il avait souhaité le développement dès les débuts de sa carrière.

90 CHAUVIN, *Ateliers*, p. 243. De même il dénonce aussi le chauvinisme de certains de ses collègues qui ne s'indignent pas de l'imitation, de la copie et crient « au génie » « si ce crétin [l'artiste] est Canadien français » (CHAUVIN, « La Société des sculpteurs du Canada », p. 9).

91 Dans « Réflexions », CHAUVIN, *Ateliers*, pp. 237-240. Dans un texte non signé, mais qu'on peut vraisemblablement lui attribuer, « Exposition de peinture au magasin Eaton », p. 62, Chauvin souligne le rôle de ce grand magasin dans la diffusion de l'art : « On doit au magasin Eaton l'introduction de l'art décoratif moderne à Montréal; on lui doit encore, grâce surtout sans doute à M. Lemieux, chef étagiste de cet établissement et peintre lui-même, une exposition annuelle très importante de peinture canadienne, ou plus précisément, québécoise ».

92 Ses entrevues de Maillard et de Dyonnet lui servent de prétexte pour parler des institutions qu'ils dirigent, l'École des beaux-arts de Montréal et l'Académie royale des arts du Canada où, déplore Chauvin, les femmes qui pourtant comptent nombre de peintres célèbres, ne sont admises que comme membres associés (CHAUVIN, *Ateliers*, p. 192). Peu de commentaires sur l'*Art Association* de Montréal, sauf pour dénoncer son jury « à la papa » (CHAUVIN, « La Société des sculpteurs »). Par ailleurs, il déplore que Montréal n'ait pas, à l'instar de Québec, « son musée d'art canadien » (CHAUVIN, *Ateliers*, p. 244) encore qu'il ait auparavant (*ibid.*, p. 202) fustigé cette ville pour son absence de marchands de tableaux, de Salons et de sociétés artistiques.

93 *Ibid.*, p. 238. À côté de cela, il dénonce le mauvais goût de ceux qui préfèrent acheter des copies d'Icart pour leur salon. À l'occasion, il rappelle la résistance du public à l'égard de toute forme d'art moderne, ce qui fait que des peintres comme Adrien Hébert ou des musiciens comme Léo-Pol Morin sont plus estimés en France qu'au Canada (Jean CHAUVIN, « Chez le peintre Adrien

Hébert», *La Revue populaire*, vol. 20, n° 1, janvier 1927, p. 9).

94 «Le peintre devant la critique», *La Revue populaire*, vol. 36, n° 8, août 1943, p. 12. «Reportage photographique d'Henri Paul», à l'Exposition de Jacques de Tonnancour à la Dominion Gallery. On peut y voir, entre autres, les photos des critiques et écrivains Maurice Gagnon, Robert Elie, Henri Laugier, Roger Duhamel, Emile-Charles Hamel, Dostaler O'Leary et Charles Doyon, autant de figures importantes dans le domaine de la critique d'art des années quarante.

95 Sur cette question, voir Marcel FOURNIER, *Les générations d'artistes*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, encore que nous ayons certains désaccords quant à sa datation du passage à la spécialisation et à la modernité qu'il situe, comme bien des auteurs, dans les années quarante avec l'entreprise de Paul-Émile Borduas.

96 «[...] tout le mouvement artistique doit être critiqué auprès du public *averti*, par des *spécialistes*. L'art est plus *complexe* qu'on imagine. La seule *technique*, en dehors des significations supérieures, demande des *connaissances particulières*. C'est l'erreur d'un certain nombre de naïfs de croire que l'on puisse juger d'une œuvre d'art sans *préparation précise* et sans *compétence particulière*» (italiques de l'auteur). LA REDACTION, «Signification», *Le Nigog*, vol. 1, n° 1, janvier 1918, p. 3.

Résumé

TWO PORTRAITS OF CRITICISM IN THE 1920'S

ALBERT LABERGE AND JEAN CHAUVIN

This article focuses on Albert Laberge and Jean Chauvin, critics active in the 1920's. It is extrapolated from the larger context of a study of the theoretical foundations of modernity in Montréal art criticism between the wars. In between the shortlived but virulent avant-gardist positions advanced in 1918 by *Le Nigog* and the critical treatises on modernity which appeared regularly in journals and newspapers and which announced the advent of the Contemporary Art Society in 1939, the twenties seemed to have been dominated in both French and English criticism by the expression of artistic nationalism and regionalism.

Albert Laberge, writer, art collector, free-thinker, member of the Ecole littéraire de Montréal, supported himself as a sports columnist for *La Presse* from 1896 to 1932. In 1907, he also became an art and literary critic for that newspaper. But it was in the twenties that he published most of his articles on art; subsequent works included *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui* (1938) and *Journalistes, écrivains et artistes* (1945). Laberge was also the author of short stories and novels (*La Scouine* (1918)), in which he repudiated the idyllic vision of the land that was part of the clerico-nationalist ideology. In the literary domain, Laberge defended decidedly naturalist positions. As an art critic, however, Laberge is much more ambiguous.

His recourse to superlatives and judgements based on emotion is characteristic of many of his writings. He often favours somewhat maudlin themes,

which are poles apart from the sordid subjects of his own literary works. He does not adopt, with regard to painting, the anti-regionalist positions of his predecessors at *Nigog*, or at least he does not champion them. He does show, however, a certain consistency, since he values artists who are “sincere,” “honest,” “imbued with truth,” “with no desire to please.” For Laberge, these epithets connote realism and are contrary to academic idealization. Formal analyses are rare, however; the impetus of his criticisms is predominately literary. For Laberge, the practice of art criticism seems more the domain of the enlightened amateur than a professional practice based on criteria proper to the domain of art. In this sense, Laberge would appear to be representative of the new middle class of journalists and functionaries. This group, often of rural origin but becoming increasingly urbanized, had not yet obtained the advantages of the subsequent higher education nor, as a result, the status of “expert” or “specialist.”

Jean Chauvin, on the other hand, belonged to a more rigorous intellectual world. He was a part of the Montréal intellectual elite who would gather in the attic of *l'Arche*, in the vicinity of the *Nigog* group. In 1926, he became the director of *La Revue populaire*. From this moment on, the number of articles on art increased dramatically, as did the number of cover pages illustrating Canadian art works. By the end of the 1920's, Chauvin had written a number of criticisms, in this review, many of which reappeared in 1928 in *Ateliers, Etudes sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*.

The components of Jean Chauvin's aesthetic theory are more coherent than those of Albert Laberge. He describes the painted subject less and pays more attention to the technique used by the artist to render such and such a theme. Although he does denounce the nostalgia of certain pastoral illustrators, he does not attack the artistic regionalism which, influenced by modern trends, affirmed the independence of Canadian painters. It was not until 1929, in fact, that he denounced the recipes and clichés spouted by regionalism which sacrificed to the national theme all original artistic research.

Taking his lead directly from Zola, Chauvin defines the work first and foremost as a personal interpretation, a reinvention of the real. His analyses, influenced by modern tendencies and in particular post-impressionism, reflect an extensive knowledge of European art. He refused to favour one subject of painting over another, denounced the influence of literature on painting which led to “the painting of history and the sculpting of ideas,” and constantly reiterated the necessary independence of representation from the real. In this way, he was one of the pioneering theoreticians of artistic modernism in Québec. In addition, Chauvin advocated a greater rigour and professionalism with regard to the function of the critic. He also supported the development of art institutions and markets and was even personally involved, as director of *La Revue populaire*, in art distribution. Thus, Jean Chauvin was also one of the first “specialists” to fight for the autonomy of art, an important aspect of the process of the modernization of the artistic function.

CHARLES COMFORT'S *LAKE SUPERIOR VILLAGE* AND THE *GREAT LAKES EXHIBITION* 1938-39

The *Great Lakes Exhibition* featuring paintings by artists of the Great Lakes Region was first conceived in 1936 as a collaborative venture by the Buffalo Society of Artists, the Patteran Society (an artists' organization in Buffalo) and the Albright Art Gallery. It contained one hundred and sixty-five paintings by artists from Buffalo, Chicago, Cleveland, Detroit, Milwaukee, Rochester, Toledo and Toronto. After opening in Buffalo in November 1938, the show circulated among all the participating cities except Chicago,¹ ending up at the Milwaukee Art Institute in May, 1939. Toronto was the sole participant from north of the 49th parallel, and received the show at the Art Gallery of Toronto where it opened on January 6, 1939.

The rationale for the show as expressed by Edwin J. Weiss, chairman of the executive committee of the Patteran Society,² was to demonstrate a regional artistic trend in the cities of the Great Lakes as distinct from other regions in North America. The organizers also proposed to show that "each city possessed a certain tone or expression in its art peculiar to that city."³ They were motivated by the desire to refute foreign critics whom they felt had been belittling American art in order to boost the U.S. market for European (especially French) art. They also wished to give American painters the impetus to paint in the "real American tradition, born of our history, our industries and our regional differences and likenesses."⁴ The Patteran was a regional group which had been organized in 1933 with the twin objectives of "open-minded discussion without resentment" and "raising the standard of their annual exhibition through impartial jury selection."⁵ The *Great Lakes Exhibition* was the brainchild of one of its members, and was initially intended as a biennial affair. There were aspirations that it would prove to be one of the most important held in the United States, comparable in national interest to the Corcoran and Pittsburgh shows.⁶ This, however, was not to be, for the *Great Lakes Exhibition* was a one-time only event.

Despite this and aided by half a century of hindsight, the *Great Lakes Exhibition* may be regarded as significant for a number of reasons. By focussing attention on the Great Lakes Basin, it reopened the issue of Regionalism which had not been a hot topic of national debate in the United States since the early 1930's. This indicated that the nationalist wave that had swept North America after World War I had not disappeared, with its concomitant opposition to



fig. 1 Charles Comfort, *Lake Superior Village*, 1937, Oil on canvas, 108 × 177.8 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto, Gift from the Fund of the T. Eaton Co. Ltd. for Canadian Works of Art. (Photo: Art Gallery of Ontario)

foreign modes of expression and promotion of a mild form of chauvinism. Also significant was the fact that the exhibition allowed for a comparison between contemporary art of Canada and the United States, an opportunity seized upon by critics on both sides of the border. Furthermore, it permitted Canadians to see their artistic production in a North American context.

The time was right for such a comparison in 1938. There was a lively interest in Canadian-American relations at the time; between 1935 and 1941 four conferences on Canadian-American Affairs were held under the joint auspices of the Carnegie Endowment for International Peace, Queen's University and the St. Lawrence University, Canton, New York. The 1937 conference dealt with cultural trends, and included an address by Canadian artist André Biéler (1896-1989) entitled "National Aspects of Contemporary American and Canadian Painting." Art critics like Graham McInnes of *Saturday Night* were enthusiastic participants in the comparative exercise through articles and reviews such as his "Artists of the Inland Seas" (January 14, 1939).

Repeating this comparative examination fifty years later sheds new light on the art of this period, since it puts the work in a new context.⁷ Bertram Brooker (1888-1955) and Charles Comfort (b.1900), both represented in the *Great Lakes Exhibition*, were among the Toronto artists of their day who could

see beyond a narrow nationalist point of view. In 1933, at one of the initial meetings of the Canadian Group of Painters (successor to the Group of Seven), only Brooker and Comfort raised their voices against the strong insular attitude they saw reflected in the name of the new group. They felt that “paintings, even by Canadians in Canada, need not necessarily be confined to any sort of nationalistic tradition.”⁸ Both recognized the value of exposing their art to foreign eyes. A decade earlier Brooker had written that: “The critics of another country can often sense the nation’s unification in a foreign work of art more keenly than in their own, because, being unfamiliar with all the smaller complications which the local critic is aware of, they find in the simplified whole presented by the artist a coherent experience unlike that portrayed by artists among other peoples or in other times.”⁹

Comfort felt that the *Great Lakes Exhibition* was “an admirable idea” and that it did “much more than trade pacts and economic agreements to emphasize the understanding and amity which exists between the Canadian and American people.”¹⁰ He had some personal contact with the United States through his studies at the Art Students League of New York in 1922-3, where his instructors had been Robert Henri (1865-1929) and Euphrasius Allen Tucker (1866-1939). He had also kept in touch with fashionable commercial artist Robert Fawcett, a boyhood friend from Winnipeg whose family had moved to Chicago around 1919. Comfort had seriously considered moving to the States for financial reasons in 1937, a decision he reversed upon procuring a teaching position in the Department of Art and Archaeology at the University of Toronto that year. In addition, he was well-informed about and pursued an ongoing interest in contemporary American painting during the thirties. Comfort was awarded first prize of \$500.00 in the *Great Lakes Exhibition* for his painting *Lake Superior Village*, 1937 (fig. 1), by a jury consisting of three American art critics: Dorothy Grafly of *The Philadelphia Record*, J.C. Bulliet of *The Chicago Daily News*, and Malcolm Vaughan, a freelance critic, formerly associated with *The New York American*.

American art critics of the thirties were not unfamiliar with Canadian painting, for Canadian sections had been included in world’s fairs and international shows from the late nineteenth century, and there had been a number of exhibitions devoted to Canadian art in the years leading up to the *Great Lakes Exhibition*. For instance, there were sections devoted to Canadian art in the *First Pan-American Exhibition of Oil Paintings* at the Los Angeles Museum in 1925-6, the *Sesqui-centennial International Exposition* in Philadelphia in 1926, the first *Baltimore Pan-American Exhibition* at the Baltimore Museum in 1931, and the College Art Association’s *International Art Exhibition* held in New York in 1933. As well, a number of exhibitions devoted exclusively to Canadian painting were circulated in the United States after World War I.¹¹



fig. 2 Lawren S. Harris, *Beaver Swamp, Algoma*, 1920, Oil on canvas, 120.7 × 141 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto, Gift of Ruth Massey Tovell in memory of Harold Murchison Tovell, 1953. (Photo: Art Gallery of Ontario)

In reviews of these shows, unlike those that covered earlier international expositions, critics made a conscious attempt to draw comparisons between the art of the different nations. Francis Henry Taylor, director of the Worcester Museum in Massachusetts saw the value of bringing together the art of different nations when he remarked that “when a group of American paintings are assembled not as representative pieces by familiar artists, but as a national section of an international show, a comparison, whether intended or not, is implied at once. The approach of the critic shifts to an international state of mind, from which any element of chauvinism or intellectual prejudice which he may consciously or unconsciously have acquired must be eliminated.”¹²

At the *Pan-American Exhibition* of 1926, Canadian pictures were described as “showing great vigor” and “running to the decorative and to patterns,”¹³ and Lawren Harris’ (1885-1970) *Beaver Swamp, Algoma*, 1920 (fig. 2), was singled out and described as displaying “bold execution and stark

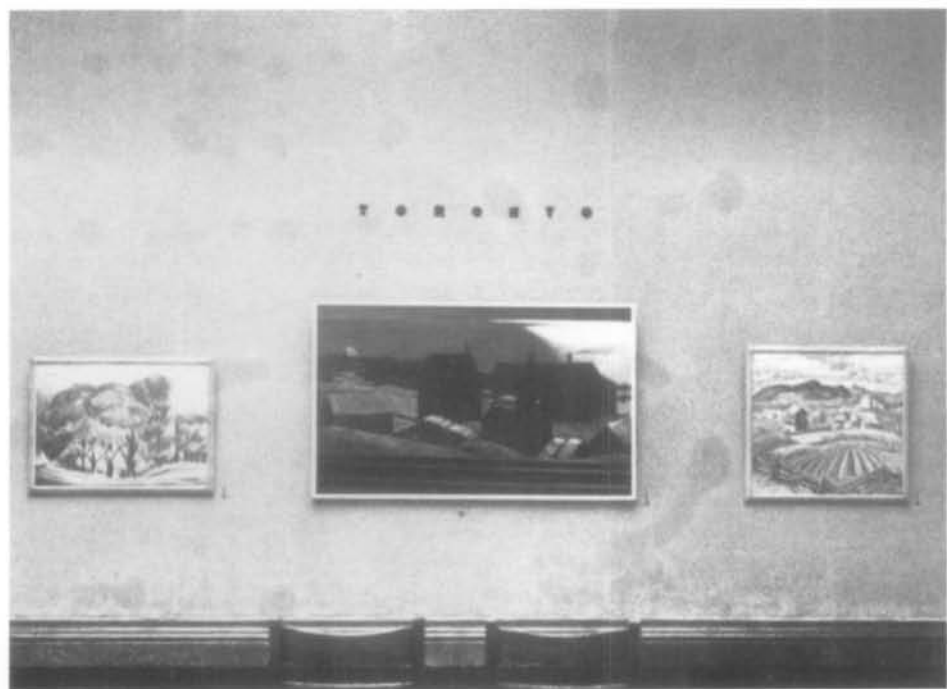


fig. 3, fig. 4 Installation of the *Great Lakes Exhibition* at the Art Gallery of Toronto, January 1939, Charles Fraser Comfort/National Archives of Canada, Ottawa (PA 173708, PA 173709). (Photo: Charles Comfort)

realism.”¹⁴ In 1931, the art of Canada and Mexico was compared in a review of the *Baltimore Pan-American*: “Canada’s section is of interest in a sharply different way, for while its painters, like the Mexicans, seem to be searching for some special means of expression, the dominion artists stem more directly from the American moderate-modernists.”¹⁵ However, the reviewer went on to point out the dissimilarity in vision and tendency between the two, contrasting the “sharp-edged, clean-surfaced and bright airy color” of the Canadian work with the hot, heavily pigmented and slowly rhythmical and earth-toned Mexican examples. In fact, this was largely a matter of geography. A comparison was drawn between the design elements of Lawren Harris’ *North Shore, Lake Superior*, 1926 (National Gallery of Canada, Ottawa) and some of Rockwell Kent’s northern studies, but the Harris was seen as typically Canadian in its high, luminous tones and distinct contrasting layers of colour. The Baltimore audience had already seen a large exhibition of Canadian painting the year before which was organized by the American Federation of Arts with the cooperation of the Carnegie Corporation of New York.¹⁶

The very small Canadian section at the 1933 College Art Association *International* did not receive much critical attention. As it consisted of five paintings by original members of the Group of Seven, it tended to present Canadian art in the light of an outdated nationalism. Bertram Brooker, who saw the exhibition in New York, was struck by how out of place the Canadian paintings appeared in the company of works from other nations. In his opinion it went off in either a decorative, or romantic or philosophical direction, and with the exception of A.Y. Jackson, lacked a painterly quality.¹⁷ In December 1934 the installation at the Art Gallery of Toronto of a significant Canadian collection, *Canadian Paintings, the Collection of Hon. Vincent and Mrs. Massey* coincided with the exhibition, *Contemporary Paintings by Artists of the United States*, organized by the Carnegie Corporation and circulated in Canada by the National Gallery of Canada. Critics took the opportunity to compare the artistic output of the two nations. The American work was felt to be more progressive and modern, and was praised by Canadians for the “willingness to experiment,”¹⁸ the “intellectual awareness,”¹⁹ and the “free portrayal of a tremendous national life as they find it.”²⁰ It was a representative cross-section of contemporary American painting, and included artists like Thomas Hart Benton, Grant Wood, Charles Burchfield, Andrew Dasberg; and Henry Lee McFee, Charles Demuth, Marsden Hartley and Eugene Speicher.

In 1938, the *Great Lakes Exhibition* once again gave artists and critics the opportunity to see Canadian art within a larger context. This time, since the forum was more focussed, being restricted to cities situated around the Great Lakes, it forced a closer comparison between the art of Canada and the United States. Whereas in Buffalo, the work of individual cities was hung in separate

rooms, in Toronto the juxtapositions were more direct. The cities were installed together, grouped under letters affixed to the wall which spelled out the name of each city.²¹ While the Toronto contingent was separated physically from the rest in the small Walter Laidlaw Gallery, a visual link was made by hanging the prize-winning picture, *Lake Superior Village*, where it could be viewed at a distance from one of the large galleries which contained the bulk of the show (figs. 3, 4).

The Toronto section was selected by a jury consisting of A.Y. Jackson, Peter Haworth and Franklin Carmichael, presidents of the Canadian Group of Painters, the Canadian Society of Painters in Water Colour and the Ontario Society of Artists, respectively. The jury was selected by the Exhibition Committee of the Art Gallery of Toronto,²² on the advice of Gordon Washburn, director of the Albright Gallery who was also responsible for setting the Toronto quota at sixteen pictures. This number was in keeping with the number of works expected from other cities. Forms were sent out to a pre-selected group of artists. The final selection included John Alfsen, Bertram Brooker, A.J. Casson, Paraskeva Clark, Charles Comfort, Kathleen Daly, Fred S. Haines, Lawren P. Harris, Bobs Cogill Haworth, Yvonne McKague Housser, Arthur Lismer, Isabel McLaughlin, Will Ogilvie, George Pepper, Carl Schaefer and Gordon Webber.²³ While most were members of the Canadian Group of Painters (CGP) whose scope and membership were national, all were Toronto-based and most demonstrated artistic concerns particular to that city. That is, they tended to execute formal, stylized essays in landscape, figure painting or a combination of both. However, Alfsen and Clark's work showed more of an affinity with American painting than the other Canadians. These artists did not represent the entire nation, although in the context of the *Great Lakes Exhibition* they were certainly perceived as doing so.

Although they represented the diverse concerns within the CGP, most of the Toronto paintings showed an indebtedness to the Group of Seven, particularly in the strong design and stylization, and the landscape bias that their work displayed, like George Pepper's (1903-1962) *Tobacco Patch, St. Urbain*, 1934 (fig. 5), for example. Seven of the sixteen Canadian pictures in the *Great Lakes* show had already been exhibited in the CGP show in November 1937. A balance was struck by the inclusion of works by Alfsen and Clark, whose subject matter and orientation presented an aesthetic awareness that went beyond mannered reprises of the Group of Seven's brand of post-Impressionism.

Edwin Weiss, perhaps because he was looking for a distinct flavour in the art of the Great Lakes Region to counter-balance the prejudice which favoured European art, praised the Canadian work for remaining true to itself. "The idiom of the Canadian scene is always unmistakably there," he is quoted as saying, and continued, "...in colour and tone, by stroke of brush, the genuine

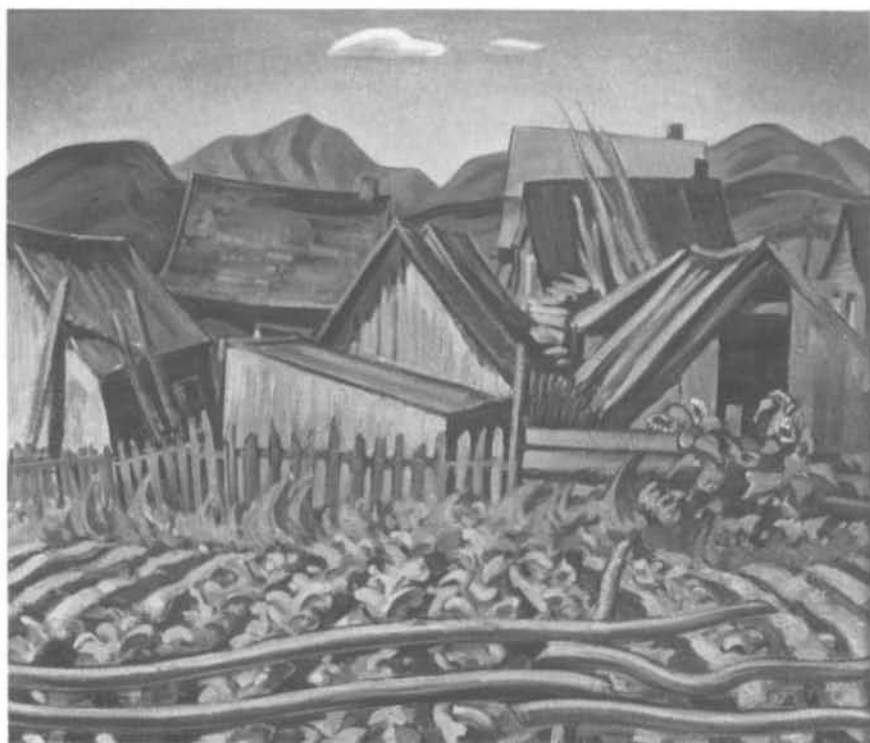


fig. 5 George Pepper, *Tobacco Patch, St. Urbain*, 1934, Oil on canvas, 63.5 × 73.7 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1935 (2334). (Photo: Art Gallery of Ontario)

artist of Canada seeks to express faithfully what he sees and feels about this country, bringing to his canvas the effects of a commendable restraint and a sense of innate refinement.”²⁴

Gordon Washburn, who wrote a critique of the Toronto paintings soon after the Toronto opening, praised them generally for their “native quality, refinement and orderly thinking” but noted the “crystallization” of a formula in some of them.²⁵ *The New York Times* reviewer merely mentioned in passing “the generic Canadian style” without explaining just what that meant.²⁶ But he felt the Toronto work fitted in comfortably with that produced by artists of other Great Lakes cities: “Inclusion of the group of sixteen Canadian artists broadens, as it enriches, the field, stressing still more the homogeneity of ‘place’ and emphasizing too, ... the avoidance of traffic with narrow ‘nationalism’.”²⁷

Some, including Canadian art critic Graham McInnes, found neither any uniformity, nor any trace of regionalism in the show apart from the extrinsic



fig. 6 William C. Grauer, *Ohio Landscape*, 1937, Oil on canvas, 76.2 × 91.8 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Hinman B. Hurlbut Collection (216L.37). (Photo: The Cleveland Museum of Art)

incident of subject matter.²⁸ While he saw a common vitality in much of the work of the Great Lakes Region, he took the opportunity to describe the main differences between Canadian and American painting. Canadian painting, he wrote, was characterized by “a broad decorative realism” whereas “experimental dash, brilliant color, and definite overtones of almost harsh realism” described the American work. American painting, he felt, was richer due to the more varied ethnic backgrounds of its artists, and it displayed greater psychological depth, a livelier interest in paint values, and the artists’ willingness to paint their immediate surroundings. Of the Toronto group he wrote: “Our painting, on the whole, is the romantic art of escape. There is not... a single city scene (with the exception of Paraskeva Clark’s *Petroushka*)... [T]he Canadians have a much more ‘regional’ approach, a higher level of technical competence, and are more at ease with their surroundings... [It] is still overwhelmingly a landscape art.” Martin Baldwin, director of the Art Gallery of

Toronto summarized the difference as being primarily one of technique: "...our painters seem much more alive to colour in [*sic*] pattern than the Americans but they, in turn, seem more sensitive to the intricacy of design and to the sense of depth."²⁹

There was certainly much more variety in the American work, and although jingoistic critics denied the existence of European influence, focussing on the fact that artists were now painting local subject matter (the result, no doubt, of the economic constraints which prevailed at the time), much of their painting did display some European influence. An expressionistic technique, reminiscent of van Gogh was used, while the angular, knife-edged precision of forms derived from Cézanne and Cubism was evident in others, such as William Grauer's (1896-1985) *Round About Cleveland*. This painting won honourable mention in the *Great Lakes Exhibition*, and is similar to *Ohio Landscape*, 1937, illustrated here (fig. 6).

From 1936 McInnes repeatedly lamented the state of "painful indecision" evident in Canadian painting, which he blamed on the "ghost of the Group of Seven," and exhorted artists to put less emphasis on the subject, and more on what was done with it, focussing more on "true painterly qualities." He wrote that the "Canadian scene" (a reference to "American scene") would come to life automatically if artists would paint with "complete honesty and genuine feeling."³⁰ The future, he felt, lay with artists like David Milne, Carl Schaefer, Aleksandre Bercovitch, John Lyman, Louis Muhlstock, Fritz Brandtner, Pegi Nicol and Paraskeva Clark,³¹ most of whom he featured in a series of articles in *The Canadian Forum* in 1937. One of the artists included in this series was Charles Comfort whose work, McInnes felt, epitomized the perfect blend of art in that it combined a vivid consciousness of the contemporary environment and the ability to draw from the "great tradition" with mastery of his vehicle of expression.³² In his review of the *Great Lakes Exhibition*, he called Comfort's *Lake Superior Village* a "brilliant piece of painting."

The American jurors unanimously awarded first prize to *Lake Superior Village*. It was praised for "the remarkable strength in its dark masses," (*Buffalo Evening News*, Oct. 29, 1938) and its "dramatic simplicity and elemental design" (*Buffalo Courier-Express*, Oct. 29, 1938). *The New York Times* was more critical, seeing as the result of these qualities "a clever posterized design" (Nov. 6, 1938). One of the jurors, Chicago critic J.C. Bulliet, described it as "a night snow scene big in dimensions, impressive, expert, and above all, honest in its observation and the recording of what the artist saw." He noted that it "brought a new name and a new talent (approaching genius) into United States comprehension and started the Great Lakes art movement, we hope, along the way it should go and the way mapped for it by the Patteran Society."³³ Gordon Washburn called the painting a "brilliant *tour de force*," and admired the

virtuosity of the luminous effects, and the artist's ability to convey his message through his technique, even if he did get "carried away by his means."³⁴

Why did *Lake Superior Village* elicit such an enthusiastic response from the Americans? First, it gave credence to the "regional idea" in art. That a regional subject (a view of the small fishing community of Rosspport, Ontario, on the north shore of Lake Superior) was worthy of being treated on such a grand scale (108 × 177.8 cm), and merited first prize to boot, fulfilled the sponsor's intention to show that "the real artists of Canada and the United States were seeking to portray the life of their people and their surroundings."³⁵ Secondly, it appealed to the contemporary eye because, although executed in a realist manner, it was a style obviously informed by modernism. While abstraction had fallen out of favour in the more conservative artistic climate that followed World War I, its vestiges are visible in works like *Lake Superior Village*.

By 1937 Comfort's work demonstrated an awareness of the American brand of Cubism known as Precisionism, or Cubist-Realism, grafted onto an approach to art practiced by the Group of Seven. By his own admission, he had accomplished little artistically before 1925, the year he moved from Winnipeg to join the Toronto branch of the commercial art firm of Brigden's. During a stay in Toronto in 1920, he had had an opportunity to view the first exhibition of the Group of Seven, which impressed him greatly. His work of the 1920's shows the group's influence. *The Great Rock, Bon Echo*, 1928 (fig. 7), for instance, combines Arthur Lismer's approach to the same view — *The Big Rock, Bon Echo*, 1922 (National Gallery of Canada) with Fred Varley's mountain landscapes like *Early Morning, Sphinx Mountain*, 1927-8 (The McMichael Canadian Art Collection) or *The Cloud*, 1927-8 (Art Gallery of Ontario). Comfort's juicy application of paint, and the marbling effect used to describe the rock face suggest his awareness of Varley's work that was included in the 1928 *Group of Seven* show at the Art Gallery of Toronto in February, 1928.

Also included in the 1928 show was Lawren Harris' *Ice House, Coldwell, Lake Superior*, c. 1923 (fig. 8). Here, in contrast to the expressionist manner he had used in earlier views of Algoma and his house pictures of the early twenties, the artist has used a severe, stripped-down approach appropriate to his spiritual vision of Canada's north. However, Comfort's unqualified admiration for the Group was not sustained over time. In 1938 he referred to them as a "seven-headed Hydra," an "amphibious monster that rose out of Georgian Bay and settled in Toronto,"³⁶ and lightheartedly poked fun at their demise in a cartoon entitled "Exeunt omnes" in *The Canadian Forum* (April, 1934). Nonetheless, his own work continued in that tradition.

In fact, having made earlier trips to the region himself, and with the knowledge that his friends the Brigdens, the Peppers (George and Kay Daly),



fig. 7 Charles Comfort, *The Great Rock, Bon Echo*, 1928, Oil on canvas, 127 × 152.3 cm, London Regional Art and Historical Museums, Gift of the Volunteer Committee 1961 (61.A.22). (Photo: Ian MacEachern)



fig. 8 Lawren Harris, *Ice House, Coldwell, Lake Superior*, c. 1923, Oil on canvas, 94.1 × 114.1 cm, Art Gallery of Hamilton, Bequest of H.S. Southam, 1966 (66.72.22). (Photo: Art Gallery of Hamilton)

A.Y. Jackson, and Lawren Harris had all painted there, Comfort went to Rosspport with a well-formed concept of “Superior” in his mind. He sought to portray the scale and strength of “this great North Shore, sort of a last great line of defense protecting the invisible secrets of the north.”³⁷ In his use of the phrase “invisible secrets of the north,” Comfort echoed Harris’ concept of the North and his “mystical ideology of a national art” which he had explained in an article entitled “Revelation of Art in Canada” in 1926. Harris wrote: “We [Canadians] are in the fringes of the great North and its living whiteness, its loneliness and replenishment, its resignation and release, its call and its answer — its cleansing rhythms.”³⁸ Harris and Jackson had first ventured to the north shore of Superior late in 1920, repeating these trips until 1925. Harris’ *Ice House, Coldwell, Lake Superior* was based on sketches made in 1921, when he and Jackson visited Coldwell, north-west of Rosspport on the north shore.

As it turned out, Comfort was disappointed in the view which Rosspport presented, illustrated here by both a photograph he took (fig. 9), and one of the field sketches he made during his brief visit in October 1935 (fig. 10). He wrote:

...it is much more shut in than I had expected. It is situated at the bottom of a deep bay which is filled with wooded islands. The result is that instead of getting the impression that you are on the greatest of the Great Lakes you appear merely to be in Algonquin Park. I have always sensed the immediacy of Superior and it was with the idea of objectifying that impression that I came here... It is interesting enough country but it doesn’t excite my vision.³⁹

It is surprising that Comfort expected Rosspport to provide a view tailor-made to his vision, considering that Harris’ own view (fig. 11), and those of Yvonne McKague Housser (1898-), who also painted there around 1929 (figs. 12, 13), clearly describe the local geography, including the wooded islands. Harris’ *Rosspport, Lake Superior*, 1921 (Toronto Board of Education) bears a closer affinity to the earlier Algoma pictures like *Beaver Swamp* than to the Lake Superior pictures that followed soon after. Perhaps Comfort was not familiar with these views, but this seems unlikely. McKague Housser’s sketch was shown in the Ontario Society of Artists (OSA) *Little Pictures Exhibition* at the Art Gallery of Toronto in November 1929; the canvas was exhibited in both the *OSA Annual* and the *Group of Seven* shows in 1930, and also at the Art Gallery of Toronto.

Nonetheless, he made the best of the situation. Able to complete only a few field sketches, due to unfavourable weather conditions, he fell short of the quota of eight he had set for himself. In order to bring the painting in line with his pre-determined vision, Comfort converted one of the sketches (fig. 10) into a night scene which allowed him to use dramatic lighting and create a greater visual impact. He also suppressed incidental detail and neatly eliminated the islands in the background to create that impression of isolation and grandeur



fig. 9 View of Rossport, Ontario, taken by Charles Comfort, October 1935, Charles Fraser Comfort/National Archives of Canada, Ottawa (PA 167878). (Photo: Charles Comfort)



fig. 10 Charles Comfort, *Rossport, Lake Superior*, 1935, Oil on panel, 30.5 × 38.1 cm, Mrs. Wallace Clancy, Toronto. (Photo: Art Gallery of Ontario)



fig. 11 Lawren S. Harris, *Rossport, Lake Superior*, 1921, Oil on canvas, 80 × 94.5 cm, Collection Records Archives and Museum, Toronto Board of Education. (Photo: Toronto Board of Education)



fig. 12 Yvonne McKague Housser, *Rosspport, Lake Superior*, c. 1929, Oil on panel, dimensions unknown, location unknown. (Photo: Art Gallery of Ontario)



fig. 13 Yvonne McKague Housser, *Rosspport, Lake Superior*, 1930, Oil on canvas, 61.1 × 76.6 cm, National Gallery of Canada, Ottawa (3704). (Photo: Merrett & Harper Inc., Montréal)

that he associated with Lake Superior. The success of the final canvas may be measured by a description of *Lake Superior Village*, written by Comfort's friend, art critic Robert Ayre:

I feel it is essentially Canada and it is the more important because it is not the much painted Canada of swirling Laurentians, monumental Rockies, or the blazing pageantry of autumn forests. Its buildings and woodpiles, heavily underscored by implacable railroad tracks, stand grim and uncompromising in a great space, sombre with the oncoming night, yet dramatically lit. It is solidly built, well-ordered, and the small figures of men reveal the bigness of scale that must always be Canada.⁴⁰

Comfort's style was perfectly suited to the expression of cold and isolation, particularly in the hard-edged precision with which he defined the forms. The evolution of this approach had begun in the late 1920's when Comfort was first exposed, in any meaningful way, to the language of abstraction. *The International Exhibition of Modern Art* from the Collection of the Société Anonyme, New York had a significant impact on Comfort and a number of his friends and colleagues when it was shown at the Art Gallery of Toronto in April, 1927, a fact which he himself acknowledged. Comfort was evidently aware of the modern movement in art before this exhibition, as he had been asked to act as a docent. However, this was the first significant show of abstract art in Canada, and he felt that it was of equal importance to the 1913 *Armory Show* in New York.⁴¹ He was familiar with contemporary aesthetics, having read works such as Clive Bell's *Art* (1914) around 1924, and Sheldon Cheney's *A Primer of Modern Art* (1924) in 1925. Bell's theory of "significant form" and Cheney's "emotional form" were echoed in Comfort's own aesthetic musings around 1931. In a discussion of expressionism in art, Comfort wrote about the creative artist's "imperious need to express felt emotions by direct external forms and signs," which results in an art that "manifests the manner in which the artist apprehends a sensation or sentiment, and gives the measure of what he has felt and of his emotional power."⁴²

Comfort acknowledged that he first applied the contemporary aesthetic of reductive formalism, based on the legacy of Cubism, and ultimately Cézanne, to his commercial work. Between 1932 and 1936, for example, he executed advertisements for the International Nickel Company using the scratchboard technique, demonstrating his virtuosity in the control of line and dramatic contrasts which resulted in a characteristic "art deco" look. He also employed this in a number of murals: the commission for the North American Life Insurance Company on King Street West, Toronto in 1932; the Toronto Stock Exchange, 1936-7; and the *Romance of Nickel*, a mural commissioned by the International Nickel Company for the mining building at the 1937 *International Exposition* in Paris. He was greatly admired by young contemporaries like

William Winter and Jack Bush. As Robert Ayre later remarked, "Comfort has a way with straight lines."⁴³

According to one contemporary, writing in 1935, Comfort felt that the blend between his commercial and expressive work had been a great advantage.⁴⁴ He had begun working in the commercial field at Brigden's studio in Winnipeg in 1913, transferring to Toronto in 1925 where he was employed as "creative designer and figure draughtsman" until 1929 when he moved to Rapid Grip & Batten Ltd. After leaving that firm, he set up his own commercial studio with Will Ogilvie and Harold Ayres in 1931. Comfort discussed the relationship between modern art and advertising in a talk he delivered in December 1931, pointing out that the impetus for employing modern art in advertising had generally been the need for new modes of expression. While not implicating himself, Comfort ventured to say that it was probably "this urge to lead, stand out, attract, get away from the mob, rather than a deep philosophical motive," that first led to the use of modern art in advertising. He wondered if there was anything more to it than "these curious angular and distorted shapes that catch our eye and challenge our intelligence," and why it could be applied acceptably to industrial design and yet "cause a dog-fight in the painter's hands."⁴⁵ He concluded that the Canadian population was too conservative for modern art to be "an effective agent for loosening Canadian purse-strings," at least in 1931. Comfort finally broke with commercial art when he opted for a stable teaching position rather than pursue a high-pressured, but lucrative career in that field in New York in 1937.

The modern aesthetic first appeared in his canvases in the late 1920's with the portrait of his wife *Louise*, 1927 (National Gallery of Canada), and then in works like *Tadoussac*, 1935 (fig. 14). Here the simplified, streamlined forms and consistently smooth facture imply the influence of the Precisionists, particularly Charles Sheeler, whom Comfort met through Robert Fawcett in Ridgefield, Connecticut in 1933. Comfort was impressed by Sheeler, and one of his "treasures" was Constance Rourke's monograph, *Charles Sheeler: Artist in the American Tradition* (1938), signed by the artist.⁴⁶ The reduction of forms, use of straight line and dramatic tonal contrasts which Comfort had employed both in his commercial work and "expressive work" earlier in the thirties, were all brought together in *Lake Superior Village* in 1937.

If Precisionism had inspired the language of this painting, Charles Burchfield's (1893-1967) regional focus may have had a hand in guiding Comfort's eye. Burchfield was lauded as the archetypal regionalist painter of the day, notably in the introduction to the catalogue of the *Great Lakes Exhibition*. This was not surprising, since he was a Buffalo-based painter. His contribution to the *Great Lakes Exhibition*, a watercolour entitled *Old Houses in Winter*, 1929-40 (Sheldon Swope Art Gallery, Terre Haute, Indiana) received honourable mention.

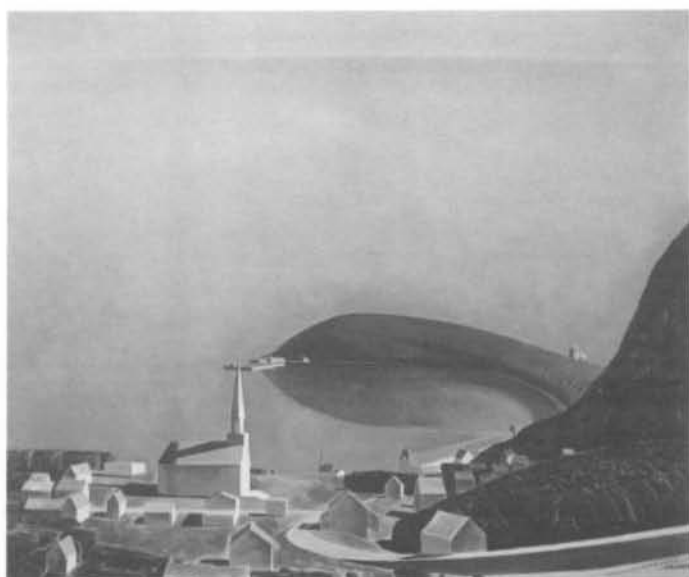


fig. 14 Charles Comfort, *Tadoussac*, 1935, Oil on canvas, 76.2 × 91.4 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, The Vincent Massey Bequest, 1968 (15,471). (Photo: National Gallery of Canada)



fig. 15 Charles Burchfield, *Railroad in Spring*, 1933, Watercolour, 70 × 105 cm, The Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts, Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd (1979.7.21). (Photo: The Fine Arts Museums of San Francisco)

He was also well known to Canadians at that time. His *Railroad in Spring*, 1933 (fig. 15), describes the less glamorous side of a town, by viewing it from behind, so to speak. It is the view one had while passing through, and this transient aspect is clearly indicated by the train tracks prominently situated in the foreground. *Lake Superior Village* is also a place “to be passed through,” en route to somewhere else. The railroad tracks indicate the accessibility of the village, but also provide the means of escape. The hostile austerity of the landscape as Comfort described it both in words and paint, does not invite one to stay. Considering his feelings about Rosspport, this mood was probably not unintentional.

One final American parallel to consider in relation to *Lake Superior Village* is Rockwell Kent (1882-1971). Not only did Kent’s moderate form of modernism appeal to contemporary Americans, but he was also extremely popular with Canadian audiences, largely due to an affinity for the northern wilderness which he shared with the Group of Seven and associates.⁴⁷ In February 1934 the Art Gallery of Toronto sponsored a lecture by Kent which was extremely well received, as was the exhibition of his paintings in April of that same year in which *Adirondacks*, 1928-30 (fig. 16), was included. Comfort met Kent the night before the lecture at the home of Lawren Harris, and presumably saw the exhibition.

There is a simplicity and order in Kent’s work that prompted Arthur Lismer to comment that he “strives after the big rhythms, creating order through the design of land, water and sky.”⁴⁸ It is not surprising that Lismer and Comfort, both of whom had experience working as commercial designers were attracted to these qualities in the work of a man who was also renowned as a graphic designer. Like *Adirondacks*, *Lake Superior Village* is conventionally structured with distinct fore, middle and backgrounds, and a dramatic lighting animates the landscape. An austere mood and feeling of isolation prevail in both. From a technical point of view, both artists have varied the quality of paint application, and treatment of the surface. But whereas Kent reserved an impastoed treatment for the building façades, Comfort rendered his buildings with an absolute flatness (reminiscent of the earlier *Tadoussac*) and applied selective glazing to enhance the dark tones. Texture is introduced through a stippled application of gesso under the layer of paint to describe the woodpiles and areas of grass in which the buildings are set. This acts as a foil to the starkly reduced architectural forms, while serving to offset the absolute severity of the work as a whole. The introduction of a livelier, more varied surface was a new feature in Comfort’s work. It seems likely that this was due to an American influence, perhaps Kent’s, for Canadian painting of the period was generally marked by an overall uniformity of surface treatment. Another contributing factor may have been the commencement of Comfort’s teaching career in 1937

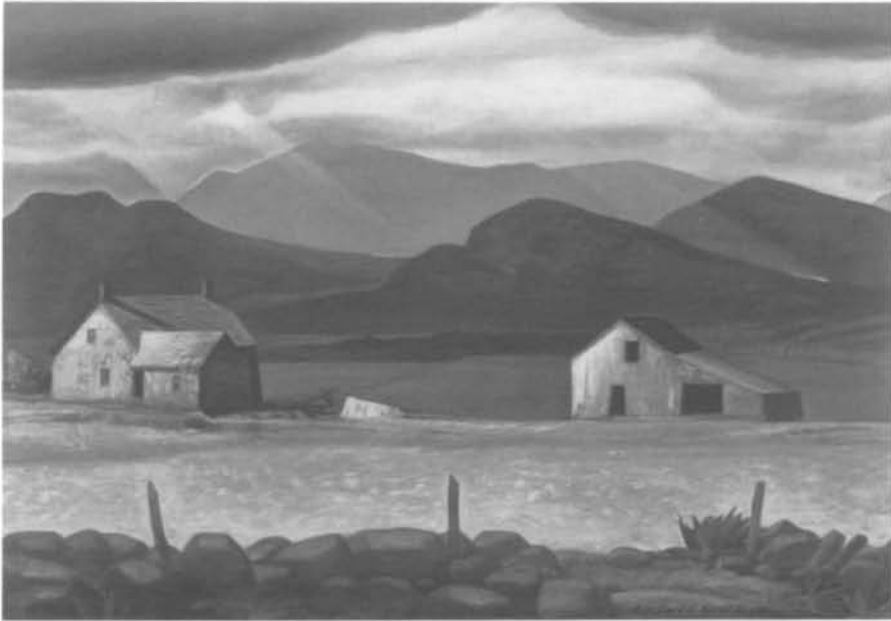


fig. 16 Rockwell Kent, *Adirondacks*, 1928-30, Oil on canvas, 97.7 × 139.3 cm, The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C, Museum Purchase, William A. Clark Fund. (Photo: The Corcoran Gallery of Art)

which turned his interests towards historical techniques and may have inspired him to experiment with textural effects in his own work.

That a Canadian painting, especially one painted in a nationalist spirit, should win first prize in a predominantly American show on a regional theme, was a sufficiently rare event to warrant this study. The fact that it was highly praised by contemporaries for its subject matter and aesthetic qualities signifies that it conveyed certain values relevant to contemporaries in a visual language which appealed to their eye. This visual language and its message did not speak to the generations following the Second World War and subsequently marked the end of an era in the visual arts. Toronto artists looked less to the United States, and more to Great Britain in their pursuit of modern artistic expression during and after the war. Regionalism was also a dead issue once international issues gained prominence. This explains why the *Great Lakes Exhibition*, despite all its aspirations, turned out to be a solitary event in the history of Canadian-American contacts.⁴⁹

CHRISTINE BOYANOSKI
Assistant Curator, Canadian Historical Art
Art Gallery of Ontario

Notes

I would like to acknowledge the assistance of Anne Goddard of the National Archives, Ottawa, Mrs. Louise Comfort, and Mr. and Mrs. George Falconer, Ottawa for making Charles Comfort's papers and works of art available for my examination.

1 Apparently, Chicago could not accommodate the show due to a heavy exhibition schedule.

2 Gordon Washburn, director of the Albright Art Gallery, Buffalo, suggested that Weiss should give the opening remarks in Toronto because he was "the godfather of contemporary art in Buffalo." He had been responsible for backing the Patteran Society and financing the exhibition. Gordon Washburn to Martin Baldwin, director of the Art Gallery of Toronto, November 8, 1938. *Great Lakes Exhibition*: Toronto, File 47.6, Library, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

3 anon., "Art Expression in Every City Said Different: Is Demonstrated in Great Lakes Exhibition, Expert Says," *The Toronto Telegram*, January 7, 1939.

4 "Art of the Great Lakes Region will go on exhibition here," *Buffalo Evening News*, September 15, 1938.

5 *American Art Annual 1937-8*, XXXIV (Washington, D.C.: The American Federation of Arts, 1938), 311.

6 Gordon Washburn to Mrs. Franz Visser't Hooft, February 8, 1938. *Great Lakes Exhibition*: Patteran Society and Local Support, Prizes, File 47.2, Library, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. He refers to the Corcoran *Biennial Exhibition of Contemporary American Oil Paintings*, Washington, D.C. (considered to be one of the nation's most important art shows), and the *Carnegie International Exhibition* in Pittsburgh.

7 Some comparative studies have been done in the recent past; for example, Ann DAVIS, *A Distant Harmony: Comparisons in the Painting of Canada and the United States of America* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1982) and Robert HUBBARD, "Artists in Common: Canadian-American Contacts," *RACAR*, 3 (1976): 35-54.

8 Bertram Brooker to L. LeMoine FitzGerald, March 20, 1933. Bertram Brooker Collection, Department of Archives and Special Collections, The University of Manitoba Libraries, Winnipeg. My thanks to Michael Parke-Taylor for bringing the complete letter and present location to my attention.

9 Bertram BROOKER, "When We Awake! A General Introduction," *Yearbook of the Arts in Canada 1928-9* (Toronto: The MacMillan Co. of Canada Ltd. at St. Martin's House, 1929), 9.

10 Charles Comfort to Gordon Washburn, November 14, 1938. *Great Lakes Exhibition*: Patteran Society and Local Support, Prizes, File 47.2, Library, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

11 The following is a list of these exhibitions: *Exhibition of Paintings by Canadian Artists* (Saint Louis Art Museum, November 1918 and other locations); *The Group of Seven Canadian Painters* (Worcester Art Museum, Mass., November 1920 and touring); *Exhibitions of Paintings by Canadian Artists [The Group of Seven]* (Minneapolis Art Institution, Minneapolis, November 1923 and touring); *Paintings by Contemporary Canadian Artists: A group selected from Recent Works by the Canadian Group of Seven and the Canadian Section of the Sesqui-Centennial Exhibition of Philadelphia* (Memorial Art Gallery, Rochester, 1926); *Exhibition of Paintings by Canadian Artists* (Albright Art Gallery, Buffalo, September, 1928); *An Exhibition of Paintings by Contemporary Canadian Artists* (The Baltimore Museum of Art, Baltimore, May 1930 and touring); *Exhibition of Paintings by Contemporary Canadian Artists* (International Art Center of the Roerich Museum, New York, March 1932); and *Paintings by the Canadian Group of Painters* (Heinz Art Salon, Atlantic City, New Jersey, 1933).

12 Francis Henry TAYLOR, "United States" in the catalogue of the College Art Association's *International Exhibition*, 1933, p. 11. Critic Forbes Watson felt that "art is the only universal

diplomat,” and that international prejudices would be broken down if each nation injected its own special brand of art into the mainstream. Forbes WATSON, “The Universal Diplomat,” *Catalog of the College Art Association International 1933*, Rockefeller Center, New York (February 5 – 26, 1933):5.

13 Carolyn PEARSON, “Art and Politics in Pan-American Salon at Museum,” *Los Angeles Illustrated Daily News*, November 28, 1925. Included in the Canadian section were artists as diverse as J.W. Beatty, Archibald Browne, Clarence Gagnon, Lawren Harris, A.Y. Jackson, and M.A. de Foy Suzor-Coté.

14 Eoline ALDRICH, “18,000 at Pan-American Art Exhibition at Los Angeles,” Unsourced, undated clipping, Clippings book, National History Museum Archives, Los Angeles. Aldrich wrote: “Of the Canadian pictures, most of which are boldly executed, the stark realism of *Beaver Swamp*... [is] particularly worthy of note.”

15 A.D. EMMART in *The Baltimore Morning Sun*, January 25, 1931, quoted in *The American Magazine of Art*, XXII (March 1931): 280. This was also true of contemporary sculpture: Paulanship and Carl Milles inspired several Canadian sculptors of that period.

16 *An Exhibition of Paintings by Contemporary Canadian Artists* at The Baltimore Museum of Art, May 4 – 28, 1930.

17 Bertram Brooker to LeMoine FitzGerald, March 20, 1933. Bertram Brooker Collection, University of Manitoba.

18 Donald W. BUCHANAN, “An American Art Show,” *Saturday Night*, December 8, 1934.

19 Kenneth WELLS, “American Art is Good, But is it Really American? – Here lies a Lesson for Canadians,” *The Toronto Telegram*, December 8, 1934.

20 Augustus BRIDLE, “Massey’s Canadiana Feature at Gallery/Contemporary National Art Forms Interesting Exhibit with U.S. Canvases,” *The Toronto Star*, December 7, 1934.

21 Installation views of the *Great Lakes Exhibition* at the Art Gallery of Toronto, taken by Charles Comfort, 1939, Charles Comfort Collection, Box 5985, Documentary Art and Photography Division, National Archives of Canada, Ottawa.

22 Martin Baldwin to Gordon Washburn, April 9, 1937, *Great Lakes Exhibition*: Toronto, File 47.6 Library, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Baldwin noted that there were so many exhibitions of Canadian societies at the Art Gallery of Toronto that it was difficult to ask any individual to take charge of the selection.

23 The following is a list of the Canadian works exhibited: John ALFSEN, *The Minstrel* [The Guitar Player], 1937 (Art Gallery of Hamilton); Bertram Brooker, *Figures in a Landscape*, 1931; A.J. Casson, *Autumn Evening*; Paraskeva Clark, *Petroushka*, 1937 (National Gallery of Canada); Charles Comfort, *Lake Superior Village*, 1937 (Art Gallery of Ontario); Kathleen Daly, *Cree Family*; Fred S. Haines, *Birches*; Lawren P. Harris, *Presiding Elder*; Bobs Cogill Haworth, *Potatoes and Daisies*; Yvonne McKague Housser, *High Water*; Arthur Lismer, *Pine Wrack*, 1933 (National Gallery of Canada); Isabel McLaughlin, *Bayview Country, Spring*; Will Ogilvie, *Xhosa Women* [Washing], 1932 (Art Gallery of Hamilton); George Pepper, *Tobacco Patch, St. Urbain*, 1934 (Art Gallery of Ontario); Carl Schaefer, *The Willows*; Gordon Webber, *Sawmill*.

24 “Art Expression in Every City Said Different,” *The Toronto Telegram*, January 7, 1939.

25 Pearl McCARTHY, “Art and Artists,” *The Toronto Globe*, January 23, 1939.

26 Edward Alden JEWELL, “In the Realm of Art: Big All-American Group Shows,” *The New York Times*, November 6, 1938.

27 *Ibid.*

28 Graham McINNES, “Art of the Inland Seas,” *Saturday Night*, January 14, 1939: “Insofar as it sets out to find an approach common to the Great Lakes Region it fails – if inability to find

something that probably didn't exist can be counted failure... If there is any regional content to the exhibition, it is to be found in subject matter rather than approach." See also "The Search for America," *Parnassus*, 10 (December 1938): 21.

29 Martin BALDWIN, "Painting in the Great Lakes Region," broadcast aired on December 27, 1938, typescript, "Great Lakes Exhibition," Archives, Art Gallery of Ontario. Baldwin was scheduled to give a talk on "Contrasts – Canadian and American painting" on the afternoon of the opening (January 6, 1939). No typescript of this talk has been located.

30 Graham McINNES, *A Short History of Canadian Art* (Toronto: The MacMillan Co. of Canada Ltd., at St. Martin's House, 1939), 97.

31 G. Campbell McINNES, "Thoughts on Canadian Art," in *Yearbook of the Arts in Canada 1936* (Toronto: The MacMillan Co. of Canada Ltd., 1936), 225.

32 G. Campbell McINNES, "Contemporary Canadian Artists No. 3: Charles Comfort," *The Canadian Forum*, XVII (April 1937): 18-19.

33 J.C. BULLIET, "Great Lakes Region Starts Art Movement," *The Chicago Daily News*, November 5, 1938.

34 "At the Galleries," *The Toronto Telegram*, January 25, 1939.

35 "Art Expression in Every City Said Different," *The Toronto Telegram*, January 7, 1939.

36 Handwritten notes for a lecture "Oshawa," 1938, Unaccessioned material, "Canadian Art," Charles Comfort Papers, MG 30, D81, Vol. 4, National Archives of Canada, Ottawa.

37 Charles COMFORT, Notebook, entry for October 5, 1935, Notebooks, Charles Comfort Papers, MG 30, D81, Vol. 3, National Archives of Canada, Ottawa.

38 Lawren HARRIS, "Revelation of Art in Canada," *The Canadian Theosophist*, VII (15 July 1926): 85-8, as cited in Jeremy ADAMSON, *Lawren S. Harris: Urban Scenes and Wilderness Landscapes 1906-1930* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978): 138.

39 Entry for October 4, 1935, Notebooks, Charles Comfort Papers, MG 30, D81, National Archives of Canada, Ottawa.

40 Robert AYRE, *The Montreal Standard*, November 12, 1938.

41 Charles COMFORT, "Sketches from Memory" (Unpublished autobiography, c.1974), Charles Comfort Papers, MG30, D81, Vols. 8 and 9, National Archives of Canada, Ottawa.

42 Charles F. COMFORT, "The Painter and His Model," in William Arthur DEACON and Wilfred REEVES, eds., *Open House* (Ottawa: Graphing Publishing Ltd., 1931), 216.

43 Robert AYRE, Unpublished biography on Charles Comfort, c.1948, Charles Comfort Papers, Unaccessioned material, MG 30, D81, Vol. 26, National Archives of Canada, Ottawa.

44 H.M. JACKSON, *Charles Comfort, The Man and the Artist* (Toronto: privately printed, 1935): unpag.

45 Charles COMFORT, "Modern Advertising Art in Canada," typescript, Charles Comfort Papers, MG 30, D81, National Archives of Canada, Ottawa.

46 Charles COMFORT, "Sketches from Memory," Charles Comfort Papers, National Archives of Canada, Ottawa.

47 See the section on Rockwell Kent and Lawren Harris in Ann DAVIS, *A Distant Harmony: Comparisons between the painting of Canada and the United States* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1982).

48 Arthur LISMER, "Around the Galleries," *Canadian Homes and Gardens* (May 1934): p. 38.

49 Canadian-American contacts in the visual arts between the world wars is the theme of an exhibition organized by the Art Gallery of Ontario entitled *Permeable Border: Art of Canada and the United States 1920-1940*, from October 18, 1989 to January 7, 1990.

Résumé

CHARLES COMFORT : *LAKE SUPERIOR VILLAGE* ET LA *GREAT LAKES EXHIBITION* DE 1938-39

Le premier prix de la *Great Lakes Exhibition* en 1938-39, fut attribué à un tableau de Charles Comfort *Lake Superior Village* (1937, Art Gallery of Ontario), vaste panorama d'un petit village de pêcheurs sur la rive nord du lac Supérieur. L'exposition, annoncée comme un événement à caractère régional, avait été organisée par une association locale d'artistes de la ville de Buffalo, la Patteran Society, avec le concours de l'Albright Gallery, afin de présenter les œuvres de peintres de la région des Grands Lacs, en 1938. L'intention des organisateurs était de démontrer qu'il existait une tendance artistique propre aux villes des Grands Lacs et distincte de celles des autres régions d'Amérique du Nord, et que chacune de ces villes possédait une forme d'expression artistique qui lui était particulière. De toutes les villes représentées à cette exposition, Toronto était la seule qui fut située au nord du 49^e parallèle. Le fait qu'une œuvre canadienne, d'esprit nationaliste, ait obtenu un tel honneur dans une exposition à thème régional, largement dominée par les Américains, mérite qu'on s'y arrête.

Nous étudions le tableau primé dans le contexte de l'œuvre de Comfort, de la peinture américaine des années trente et des nombreux contacts entre artistes canadiens et américains pendant l'Entre-deux-guerres. Les relations entre les deux pays furent particulièrement étroites durant cette période. Ainsi, de 1935 à 1941, la Fondation Carnegie pour la paix internationale, l'université Queen's, de Kingston, et l'université St. Lawrence, de Canton, New York, organisèrent conjointement quatre conférences sur les affaires canado-américaines. On y discuta des problèmes communs aux nations indépendantes séparées par une même frontière. La conférence de 1937 fut consacrée aux tendances culturelles.

En outre, plusieurs expositions circulèrent entre les deux pays pendant ces années, faisant, en quelque sorte, office d'ambassadeurs culturels. Parmi les plus remarquables expositions d'art américain présentées au Canada on peut noter : l'*Exposition internationale d'Art moderne de la collection de la Société anonyme*, en 1927, l'*Exposition d'œuvres contemporaines par des artistes des États-Unis* organisée par la Carnegie Corporation, qui circula au Canada sous les auspices de la Galerie nationale du Canada en 1934-35, et l'*Exposition des Grands Lacs : œuvres d'artistes de la région des Grands Lacs*, en 1938-39. La *Great Lakes Exhibition*, survenant à la fin de cette période, était particulièrement intéressante à cet égard parce qu'elle réunissait des œuvres de peintres canadiens et américains qui, ainsi rapprochés, invitaient à la comparaison. Elle permettait aux spectateurs de l'époque de découvrir la production artistique de chacun des deux pays. La plupart des peintres torontois exposés faisaient partie du *Canadian Group of Painters* dont le prestige s'étendait à la grandeur du pays. Toutefois, la fermeté du dessin et la stylisation qu'on pouvait remarquer dans

la plupart des œuvres exposées trahissaient l'influence du Groupe des Sept, tel, par exemple, le tableau de George Pepper *Tobacco Patch, St. Urbain* (Art Gallery of Ontario) daté de 1934. Ces œuvres n'étaient certainement pas représentatives de l'ensemble de la production artistique au Canada, quoique, dans le contexte de la *Great Lakes Exhibition*, elles fussent inévitablement perçues comme telles.

Les critiques américains louèrent l'authenticité de l'art canadien qui manifestait «du naturel, du raffinement et du discernement». C'est à l'unanimité que le jury, composé de trois américains, attribua le premier prix au tableau de Comfort *Lake Superior Village* pour sa vigueur remarquable, sa saisissante simplicité et son dessin dépouillé. Charles Comfort est représentatif des artistes canadiens bien au courant des activités artistiques de nos voisins du sud. Il avait étudié à la *Art Students League* de New-York, dans les années vingt, et continuait à s'intéresser vivement à la peinture américaine contemporaine. Le succès de *Lake Superior Village* auprès des spectateurs américains montre bien qu'il utilisait un langage artistique qui était commun à toute l'Amérique du Nord à cette époque. Il unissait une approche figurative à un style fortement inspiré de l'esthétique moderne, révélant sa connaissance du «précisionnisme», forme américaine du «réalisme cubiste» que Charles Sheeler, entre autres, avait d'abord utilisé dans son œuvre commerciale avant de l'appliquer à sa peinture. Cette influence moderniste, importée d'outre-frontière, se greffa sur une tige canadienne, car l'art de Comfort plongeait ses racines dans le Groupe des Sept.

Lake Superior Village s'inspire des tableaux du lac Supérieur que peint Lawren S. Harris au milieu des années vingt, comme, par exemple, *Ice House, Coldwell, Lake Superior* (vers 1923, Art Gallery of Hamilton). Comfort se rendit à Rosspport, petit village de pêcheurs sur la rive nord du lac Supérieur, non loin de Coldwell, avec une idée bien arrêtée sur le sens du mot «Supérieur». Comme Harris, il désirait transmettre «les secrets invisibles du Nord». Il se sentait obligé de prendre certaines libertés avec le paysage afin de le rendre conforme à sa conception du «Nord» canadien. En éliminant les îles boisées qu'on peut voir sur une photo qu'il avait prise ainsi que sur une ébauche qu'il avait esquissée pendant son séjour, et en transformant la scène en paysage nocturne, Comfort a pu exploiter son goût pour les contrastes dramatiques de tons et pour la précision du dessin.

Son style était devenu, en 1937, parfaitement adapté à l'expression du froid et de la solitude, particulièrement par sa façon de délimiter les formes par un contour âprement dessiné. Il révélait aussi la connaissance de l'art abstrait que Comfort avait acquise par la lecture d'ouvrages contemporains sur le sujet, surtout ceux de Sheldon Cheney, et par les exemples d'art moderne qu'il avait pu voir à l'exposition de la Société Anonyme, à l'Art Gallery of Toronto, en 1927. Les États-Unis lui avaient fait connaître l'esthétique moderne; l'art américain, particulièrement celui de Charles Sheeler et de Rockwell Kent, devait raffermir et accroître sa compréhension du mouvement moderne qu'il intégra à sa propre expression artistique.

Traduction : Élise Bonnette

SOURCES ET/AND DOCUMENTS

MÉMOIRES ET THÈSES EN HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Cette liste regroupe les mémoires et thèses complétés récemment. Elle s'ajoute à celles parues dans les *Annales d'histoire de l'art canadien*, V/2 (1981), pp. 122-128; VI/2 (1982), pp. 220-224; et X/1 (1987), pp. 48-60. Les titres sont extraits de *Canadiana* et *Dissertations Abstracts International*, ainsi que d'informations provenant d'universités canadiennes et américaines.

Ces mémoires et thèses peuvent être empruntés du service de prêt entre bibliothèques. Les mémoires et thèses d'universités canadiennes déposés au Service de thèses canadiennes de la Bibliothèque nationale du Canada sont aussi généralement disponibles sur microfiche au prix de 10 \$ plus la taxe de vente provinciale. S'adresser à: Bibliothèque nationale du Canada. Service de thèses canadiennes, 395, rue Wellington, Ottawa, Ontario K1A 0N8

Les thèses américaines sont disponibles à l'*University Microfilms International* aux prix de 18 \$ US la copie microfiche, de 28 \$ US la copie brochée et de 35 \$ US la copie reliée. S'adresser à: University Microfilms International. A Bell & Howell Information Company, 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, Michigan 48106

LOREN SINGER

Bibliographe en arts visuels
et directrice, Médiathèque
Université Concordia

CANADIAN ART HISTORY THESES AND DISSERTATIONS

The following is a listing of theses and dissertations recently completed. Previous listings of completed theses have appeared in *The Journal of Canadian Art History*, V/2 (1981), pp. 122-128; VI/2 (1982), pp. 220-224; and X/1 (1987), pp. 48-60. Titles were selected from *Canadiana* and *Dissertations Abstracts International*, and from the responses from Canadian and American universities.

Theses may be borrowed through interlibrary loans. Theses from Canadian universities participating in the Canadian Theses Service of the National Library of Canada are also generally available on microfiche for a flat rate of \$10.00 plus provincial sales tax. Write to: National Library of Canada. Canadian Theses Service, 395 Wellington Street, Ottawa, Ontario K1A 0N8

American theses may also be available from *University Microfilms*. The academic rate is \$18.00 US microform copy, \$28.00 US soft cover and \$35.00 US hard cover. Write to: University Microfilms International. A Bell & Howell Information Company, 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, Michigan 48106

LOREN SINGER

Visual Arts Bibliographer
and Head, Library Media Centre
Concordia University

ART ET ARCHITECTURE DES PEUPLES AUTOCHTONES NATIVE AND INUIT ART AND ARCHITECTURE

HAWKER, Ronald William. "In the Way of the White Man's Totem Pole: Tsimshian Gravestones, 1879-1930." M.A. thesis, University of Victoria, 1988.

HAWLEY, Carolyn Theresa. "Contemporary Iroquois Sculpture - 1969-1987, the Art of Carving as an Iroquois Tradition and the Emergence of a Modern School of Sculpture: The Works of Duffy Wilson, Stan Hill and Joe Jacobs." M.A. thesis, Carleton University, 1988.

KATZ-LAHAIGUE, J. Vanina. "Shamanic Content in the Art of Clayquot Artist Joe David: 'Ka-ka-win-chealth' (Supernatural White Wolf Transforming into Whale)." M.A. thesis, University of British Columbia, 1983.

MILLER, Lynette. "Flat Twined Bags of the Plateau." M.A. thesis, University of Washington, 1986.

ROMALIS, Sheila Ruth. "The Tupilaq: Image and Label: Understanding East Greenland Carvings." M.A. thesis, University of British Columbia, 1985.

ROTHSCHILD, Kri. "Shamanic Content in the Art of Clayquot Artist Joe David: 'Ka-ka-win-chealth' (Supernatural White Wolf Transforming into Whale)." M.A. thesis, University of British Columbia, 1983.

STORM, Sandra Karen. "In Its Own Right: Native Canadian Art Today." M.A. thesis, University of Calgary, 1989.

SWALLOW, Derek Robert. "The Art of Alex Janvier, a Blend of Euroamerican and North American Indian Art Tradition." M.A. thesis, University of Victoria, 1988.

TACON, Paul Stephen Charles. "An Analysis of the Function and Meaning of Prehistoric Dorset Art in Relation to Cultural and Environmental Stress." M.A. thesis, Trent University, 1984.

WRIGHT, Robin K. "Nineteenth Century Haida Argillite Pipe Carvers: Stylistic Attributions." Ph.D. dissertation, University of Washington, 1985.

INSTITUTIONS, COMMANDITAIRES ET FORMATION DES ARTISTES ART INSTITUTIONS, PATRONAGE, EDUCATION

ACLAND, Joan. "Architecture and Ideology: The National Gallery of Canada." M.A. thesis, Concordia University, 1989.

ALLAIRE, Serge. «Optica, un centre au service de l'art contemporain. Monographie descriptive.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.

- ANDRÉ, Danièle. «L'œuvre d'art, un objet d'intervention économique dans le marché de l'art traditionnel entre 1977 et 1983.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.
- CARR, Angela K. "The Career of George Theodore Berthon (1806-1892): Insights into Official Patronage in Toronto from 1845 to 1891." Phil.M., University of Toronto, 1986. (See/voir J.C.A.H./AHAC, vol. XI, pp. 23-57)
- COLLINS, John Bruce. "Design for Use, Design for the Millions: Proposals and Options of the National Industrial Design Council, 1948-1960." M.A. thesis, Carleton University, 1987.
- CROSBY, Joni S. "A History of the Evolution of the Teaching of Textiles and Weaving in Quebec since 1905." M.A. thesis, Concordia University, 1987.
- LEWIS, Diane. «Les collections d'entreprises ou l'art de 9 à 5.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.
- MITCHELL, Cheryl Diane. "A Ministry of Culture in All but Name: Canadian Federal Cultural Policy." M.A. thesis, University of British Columbia, 1984.
- ROBICHAUD, Lise. «Intégration de l'art des Acadiens du Nouveau-Brunswick dans l'enseignement des arts plastiques au premier cycle du primaire en Acadie.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.
- ROY, Michel. «Art progressiste, intégration et/ou subversion: Montréal 1975-1980.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.
- SIMONS, Derek John. "The Merit of Art: Fine Arts and Canadian Cultural Policy." M.A. thesis, Simon Fraser University, 1987.

THÉORIE ET CRITIQUE D'ART/ART THEORY AND CRITICISM

- CLARK, Nancy Cynthia. "Understandings and Misunderstandings of Modern Art in Canada: Aspects of Canadian Art Criticism and Theory c.1910-c.1940." M.A. thesis, Carleton University, 1987.
- COUSINEAU, Marie-Hélène. «De la réactualisation d'un rituel amérindien à des réflexions sur l'art actuel par l'entremise d'une pratique multidisciplinaire.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.

ARCHITECTURE ET URBANISME/ARCHITECTURE, URBANISM

- BLAIS, Sylvie. «Animation et mise en valeur des quartiers historiques, étude de cas: le quartier du Marais à Paris (France), le Vieux-Montréal (Québec).» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986.
- CANTIENI, Graham. "The Montreal Metro: Integration of Art and Architecture." M.A. thesis, Concordia University, 1987.
- DESPRÉS, Carole. «Les références à la maison traditionnelle québécoise de la maison de banlieue.» M.Arch., Université Laval, 1986.
- EKEMBERG, Christian. «L'église Saint-Jacques, 1923-1979.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.
- FORGET, Madeleine. «Histoire et analyse des premières générations de gratte-ciel à Montréal, 1888-1930.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.
- GILBERT, Nicole. «Présence de l'Art Déco dans l'architecture montréalaise.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1988.
- GRAHAM, Fern. «The Wooden Architecture of William Newlands.» M.A. thesis, Queen's University, 1988.
- GRIGNON, Marc. «Analyse de l'architecture religieuse de Louis Caron père, Louis Caron fils et Jules Caron.» Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1983.
- KOLOMEIR, Harriet T. "The Neighbourhood Movie House in Montreal, 1925-1929: The Harmonious Whole." M.A. thesis, Concordia University, 1987.
- PRÉVAL, Guerdy J. «L'implantation de la Maison de la Culture Haitiano Québécoise.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.
- SINCLAIR, Brian R. "The Architect in Alberta." M.E. Des. thesis, University of Calgary, 1987.
- VERGE, Béatrice. «L'interprétation du patrimoine architectural: sites historiques et muséologie à Québec.» Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1986.
- VILLENEUVE, René. «Les églises de Charlesbourg: étude historique et architecturale.» Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1985.
- VOLESKY, Nancy Patricia. "The Exterior Use of Decorative Ironwork in Ottawa Architecture During the Latter Half of the Nineteenth Century." M.A. Thesis, Concordia University, 1988.
- WRIGHT, Janet. "Federal Architecture 1929-1939." M.A. thesis, Queen's University, 1988.
- YOUNG, Carolyn Ann. "Odwah': The Competition of 1859 for the Canadian Parliament Buildings." Phil.M., University of Toronto, 1986.

PEINTURE, ARTS GRAPHIQUES ET PHOTOGRAPHIE PAINTING, GRAPHIC ARTS AND PHOTOGRAPHY

- BARA, Jana. "Furs in Fashion as Illustrated in the Photo-Portraiture of William Notman in the 1860's." M.A. thesis, Concordia University, 1987.
- BEAUCHAMP, Elizabeth Joan. "Norman Yates: Toward Landscape: A Study of the Development of His Landscape Paintings." M.A. thesis, University of Alberta, 1983.
- CHOWN, Diana. "Painting in the Canadian Rockies between 1845 and 1923: An Overview." M.A. thesis, University of Alberta, 1986.

- DE HAITRE-FORD, Micheline. «L'Héritage antique dans le patrimoine culturel du Québec.» Thèse de doctorat, Université François Rabelais de Tours, 1987.
- FRASER, Heather. «Paterson Ewen: The Turn from Non-Figurative to Figurative Painting (1947-1970).» M.A. thesis, Queen's University, 1989.
- GUSTAVISON, Susan. «Robert J. Wickenden (1861-1931) and the Late Nineteenth Century Print Revival.» M.A. thesis, Concordia University, 1989.
- LAMBTON, Gwenda. «Canadian Women Artists in Canadian Public Art.» M.A. thesis, Carleton University, 1988.
- LANTHIER, Monique. «Portrait et photographie chez Ozias Leduc.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1988.
- NADEAU-SAUMIER, Monique. «Louis Muhlstock: The Urban Landscape 1930-1950.» M.A. thesis, Concordia University, 1989.
- PHILLIPS, Carol Ann. «Speaking through the Still Photograph: Three Canadian Women Photographers.» M.A. thesis, Carleton University, 1987.
- RÉMILLARD, Monique. «Louis-Prudent Vallée (1837-1905), photographe. La vue stéréoscopique au service de l'industrie touristique à Québec dans le dernier quart du XIX^e siècle: l'exotisme culturel.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.
- SAMSON, Geneviève. «L'Opinion publique (1870-1883), catalogue des illustrations à sujets canadiens.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.
- SKIDMORE, Colleen Marie. «Dorothy Knowles' Rural Landscape Painting: Modernity and Tradition in Urban Saskatchewan.» M.A. thesis, University of British Columbia, 1989.
- SMART, Thomas J. «The Landscapes of John Richard Chambers, 1956-1978.» Phil.M., University of Toronto, 1986.
- ST-LAURENT, Danielle. «La figure féminine dans la peinture d'Alfred Pellon (1930-1960).» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.
- STEVENSON, Barbara Kathryn. «The Political and Social Subject Matter in the Art of Joyce Wieland and Greg Curnoe.» M.A. thesis, Carleton University, 1987.
- VEILLETTE, Marie-Paule. «The Arts in Canada: The Last Fifty Years (traduction en français de trois essais).» Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1984.
- WHITTAKER, Julia Frederika. «The Limners: Art in Victoria 1920-1989.» M.A. thesis, University of Victoria, 1989.

SCULPTURE

- MULAIRE, Bernard. «Étude de la carrière et de l'œuvre du sculpteur québécois Joseph-Olindo Gratton (1855-1941).» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1986. (See/voir J.C.A.H./AHAC, vol. XII/1, pp. 22-49)
- PARADIS, Magella. «Étude stylistique de l'œuvre sculpté de François Baillaigé (1759-1830).» Thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1979.
- SAULNIER, Michel. «Poétique de la sculpture sur bois.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.

ARTS DÉCORATIFS/DECORATIVE ARTS

- BEAUDOIN, Thérèse. «Technologie artisanale de la fonte au Québec: étude d'un cas particulier: la Fonderie de Saint-Anselme.» Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984.
- KERKHOVEN, Marijke. «Analysis of Textile Crafts at Selected Agricultural Fairs in Alberta and Saskatchewan (1879-1915).» M.Sc. thesis, University of Alberta, 1986.
- LABERGE, Marc. «La production du fer et de la fonte aux Forges du Saint-Maurice, ou, La vidéo, un médium privilégié d'interprétation de la recherche.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1984.
- SALAHUB, Jennifer. «As They Are Fashioned so They Grow: Samplery and Quebec Samplers.» M.A. Thesis, Concordia University, 1989.
- TRANT, Jennifer. «The Victorian Furniture Industry in Grey and Bruce Counties, Ontario.» M.A. thesis, Queen's University, 1987.

PERFORMANCE, VIDÉO/PERFORMANCE, VIDEO ART

- CHAGNON, Johanne. «La destruction: de quelques performances au Québec.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1987.
- JACQUES, Marie-Claude. «Regard sur la production récente de l'art vidéo à Montréal.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.
- LALONDE, Joanne. «L'image du spectateur comme constituante de l'environnement-vidéo.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1985.
- MAURICE, Monique. «Expérience de diffusion élargie de la vidéographie indépendante récente au Québec.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1989.

L'ESTAMPE AU QUÉBEC, 1900-1950

Denis MARTIN

Musée du Québec, 1988

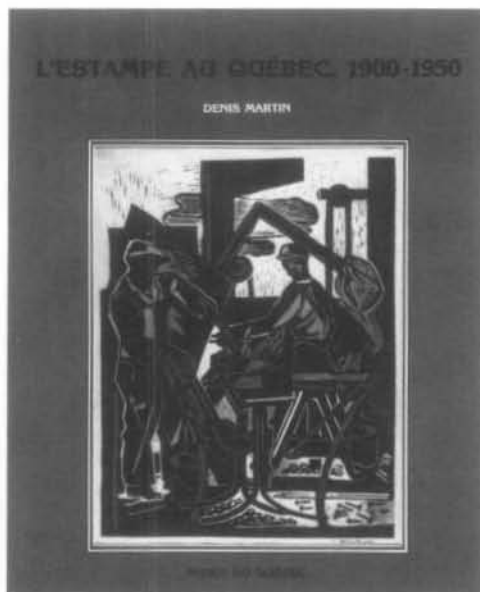
146 pp., 9 illus. couleur,

122 n/b, 29,95 \$

L'ouvrage a été conçu, en premier lieu, comme un important catalogue d'exposition avec tout ce que cela implique sur le plan de la recherche et de l'écriture, du respect des grandes traditions dans la description des œuvres, etc., mais c'est aussi un très beau livre, un recueil d'images inoubliables.

On connaissait mal l'histoire de la gravure au Québec, même après la publication du livre de Patricia Ainslie *Images of the Land, Canadian Block Prints, 1919-1945* par le Glenbow Museum, en 1984, non seulement parce que cet ouvrage se limitait à la gravure sur bois, mais, surtout, parce qu'il ne cherchait pas à interpréter une originalité spécifique aux travaux des artistes de cette seule province. Denis Martin a de bonnes raisons de s'en tenir à l'art québécois et d'en chercher les caractéristiques profondes. D'abord, il conçoit son exposition pour inventorier la collection dont il a la responsabilité au Musée du Québec. Ensuite, il en a contre une sérieuse «marginalisation de l'estampe québécoise de la première moitié du siècle», comme il explique (p. 20) dans son introduction intitulée: *De Clarence Gagnon à Albert Dumouchel*. En effet, depuis 1981, date de la publication de *La gravure au Québec (1940-1980)* par Gilles Daignault et Ginette Deslauriers, seul le passé récent était connu sous forme critique. L'histoire de l'estampe traditionnelle au Québec restait en suspens, évoquée dans des écrits épars, vivante seulement dans la mémoire de quelques amateurs.

Denis Martin retrace la naissance et l'influence des cours de gravure dans les écoles des beaux-arts; il énumère les noms des meilleurs élèves à Québec comme à Montréal. Il montre



des exemples bien choisis de travaux pour plusieurs d'entre eux. Il souligne aussi l'apport de nouveaux venus tels André Biéler, Ernst Neumann, Fritz Brandtner et autres. Par le biais des deux thèmes bien connus «le paysage rural» et «le paysage urbain», Denis Martin identifie les influences stylistiques européennes, lesquelles, note-t-il, sont utilisées en raison des besoins d'une société urbaine en mutation. Certains sujets urbains et un aussi grand nombre de sujets campagnards — ceux de la vie sportive ou vacancière dans la nature à plus forte raison, aurait-il pu préciser — seront conçus dans le goût moderne, soit avec un aspect fauve ou expressionniste ou art déco. On aurait voulu que ce discours s'allonge pour expliciter le rôle concret des images gravées, quitte à citer un plus grand nombre d'entre elles qui ne figurent pas dans la collection du Musée du Québec. Toutefois, telle qu'utilisée, l'approche de la modernité par les thèmes comporte ici suffisamment d'allusions aux styles pour éviter l'écueil consistant à tout classer selon le sujet traité.

Enfin, tous ces problèmes sont bien retravaillés dans les longues études consacrées à chacun des vingt graveurs dont on expose ou reproduit les œuvres. Chacune de celles-ci est reproduite dans un format convenable.

On feuillette donc cet ouvrage de référence comme un livre de belles images, en sentant bien que la gravure fait passer dans un acquis esthétique tout un monde de sensations que les autres disciplines n'ont jamais rendu. Le *Port au Persil* d'André Biéler rappelle l'esthétique joyeuse et primesautière de certains bois de Raoul Dufy. *L'épouvantail* de Rodolphe Duguay parle mieux d'un certain dialogue entre la terre et les cieux que la majorité de ses tableaux n'ont pu le faire. Puis, quelle découverte que ce *Cantique des cantiques* de Cecil Buller et autres bois si près du symbolisme rigoureux d'André Derain! Il n'est pas déplaisant de revoir les eaux-fortes de Gagnon, et celles de Neilson. *A Canadian village* (p. 112) ne rappelle-t-il pas, fortuitement, le maître de Redon, Rodolphe Bresdin, qui enseigna la gravure à Montréal en 1874? On n'en finirait plus de noter les impressions que ce livre suscite.

Au compte de l'ouvrage de référence, il faut mentionner d'abord la très utile chronologie des événements marquants de l'histoire de la gravure au Québec, puisqu'elle figure au début du volume. Le lexique des termes et des principaux procédés de gravure vient à la fin, précédant la bibliographie. Cette dernière, compilée par Madame Michèle Grandbois, paraît exhaustive et bien faite, même si quelques ouvrages mentionnés à l'intérieur des commentaires biographiques et critiques n'y apparaissent pas.

JEAN-RENÉ OSTIGUY
Conservateur
Banque Nationale du Canada

IN SECLUSION WITH NATURE: THE LATER WORK OF

L. LEMOINE FITZGERALD, 1942 to 1956

Michael PARKE-TAYLOR

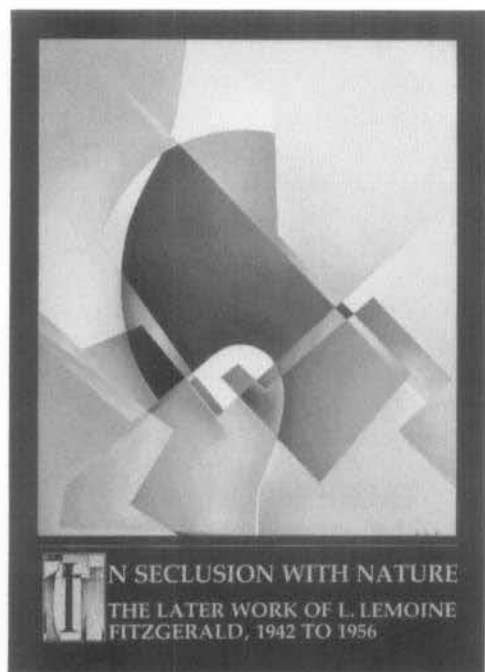
Winnipeg Art Gallery, 1988

237 pp., 16 col.,

129 b/w illus., \$15.00

Lionel LeMoine FitzGerald has been the subject of five previous exhibition catalogues with critical essays devoted entirely or largely to his work,¹ and all but one were produced in the artist's home city of Winnipeg. He and his work have also been covered in two Master of Arts theses: Karen Sens' *A Discussion of the Stylistic Development in the Dated Oil Paintings of Lionel LeMoine FitzGerald (1890-1956)* (University of British Columbia, 1970), and Elizabeth Wylie's *The Development of Spirituality in the Work of Lionel LeMoine FitzGerald 1890-1956* (Concordia University, 1981).

For present purposes, it is significant that both of the M.A. theses go beyond merely documenting and cataloguing FitzGerald's life and work to address (in their distinct ways) the fundamental (and initially very puzzling) problem of how to account for the artist's ability to alternate between naturalist and abstract approaches from 1950 onward. His propensity to switch back and forth between two quite different ways of painting and drawing raises questions concerning the logical continuity of FitzGerald's *œuvre*. Indeed, in a catalogue essay for the artist's large 1978 retrospective at the Winnipeg Art Gallery (the first such exhibition on FitzGerald in twenty years), Ann Davis suggested that the reason for the lack of FitzGerald studies was the fact that the artist's work "does not fall into neat packages of styles and periods." He "moved from medium to medium, seldom content to stick with any



one for very long. And... his styles are cyclical, reappearing... years or even decades after their initiation."² The problem of continuity in FitzGerald's art is complicated by his obvious and much-remarked interest in his subjects *as* subjects. This degree of interest on the artist's part would seem to hinder any argument that he approached his subjects solely (or even primarily) as exercises in formalist problem-solving. If there *is* an underlying unity or a clear development in FitzGerald's work, on what is it based if not on strictly formal or stylistic concerns?

In Seclusion with Nature does much to demonstrate that what may at first appear to be a jumpy or even an incoherent career was in fact grounded on a single centre around which FitzGerald tested an increasingly sophisticated and subtle series of variations. Michael Parke-Taylor's preparation of the catalogue

relied heavily upon Elizabeth Wylie's thesis research notes. These had led her to conclude that the development and coalescing of a variety of spiritualist concerns in FitzGerald's thought offer one possibility for seeing the artist's work as evidence not of an erratic set of unconnected points of interest, but of the evolution of a self-consistent set of basic concerns. In his catalogue essay Parke-Taylor does not reiterate all of Wylie's arguments about links that can be proposed between FitzGerald's thought and assorted religious/metaphysical/spiritualist traditions. Instead he makes particular mention only of Theosophy. FitzGerald's knowledge of many other paths to spiritual growth is only conjectural or, at best, probable but unproven. It is known, however, that he was friendly with Lawren Harris and Bertram Brooker, both of whom were well-aware of and (especially in the case of Harris) in sympathy with theosophical beliefs.

Although FitzGerald did not adhere dogmatically to any religious or spiritual approach, and so cannot be gauged point-by-point against the tenets of Theosophy, he was undeniably aware of its basic ideals and in sympathy with them. Parke-Taylor makes one aspect of theosophical belief central to his essay: the emphasis that Theosophy put on the essential unity of all things. While this no doubt results in an oversimplification of the multitude of influences on FitzGerald's spiritual development (see Wylie's thesis for a more exhaustive treatment of this theme), it perfectly serves Parke-Taylor's argument that FitzGerald was deeply concerned with Nature, and specifically with the underlying reality of an ultimate metaphysical unity of which all natural phenomena are physical manifestations.

Such a belief is certainly not unique to Theosophy, but there is little justification in criticising Parke-Taylor for not exploring the potentially labyrinthine combination of sys-

tems of thought that contributed to FitzGerald's spiritual maturation. He is more specifically concerned with distilling their common essence concerned with distilling their common essence of belief in universal unity, and with using that to further his argument that most of FitzGerald's art is tied together by the artist's consequent approach to Nature. Such an approach could deal with Nature simultaneously as image (in the representational paintings and drawings) and as subject (in most of the works, both representational and abstract, of the 1940's and 1950's). Parke-Taylor's contention is neatly constructed. He begins in 1942, during FitzGerald's first visit to Bowen Island (British Columbia) and the artist's deep impression that he was becoming one with Nature. FitzGerald's goal, outlined by him at least as early as 1942 (the date of the earliest pieces in the exhibition and catalogue), was to grasp through the minute examination of natural phenomena (landscapes, rocks, flowers), the essence of the macrocosmic forces that determined the growth and structure of Nature. "We can only develop an understanding of the great forces behind the organization of nature by endlessly searching the outer manifestations," he wrote to his student and confidante Irene Heywood Hemsworth. "And we can only know ourselves better and still better by this search."³

This is the central clue for the analysis of all of FitzGerald's subsequent work. The depiction of natural phenomena – the meticulous capturing of ephemeral tonal gradations and minute details – was not an end in itself, but rather a gateway leading to the potential discovery of the underlying oneness of all things. It may well be significant that FitzGerald's self-portraits and nudes, though useful as problem-solving exercises or as autobiographical references, rarely seem to be fully-finished works in their own right. That status was usually re-

served for the landscapes and still lifes. Parke-Taylor quotes judiciously from FitzGerald's letters and diary, marshalling a series of persuasive remarks that confirm the artist's determined search for unity not only amongst the inanimate objects of Nature, but also between those objects and human beings. Thus the remarkable resemblance that FitzGerald's painted trees have to human limbs is given intellectual justification. To his credit, Parke-Taylor does not become so entangled with this line of thinking that he abandons other possibilities, notably that FitzGerald was projecting psychosexual anxieties or desires onto the landscape. At the same time, however, he clearly favours the pantheism-based theory.

Given this line of interest, FitzGerald's explorations in abstraction (securely datable to 1950, although there had been a few earlier forays) may be seen not only as logical continuations of personal concerns, but as actually *necessary* in the context of his intellectual and spiritual development. The too-obsessive capturing on paper or canvas of the minutiae of the physical world risked depriving his art of the quasi-mystical analysis that it was intended to promote. FitzGerald's naturalism had already, by 1950, tended toward a variation of realism that sacrificed a degree of objective accuracy to a heightened sense of otherness. (The anthropomorphic trees and rocks are obvious examples.) Abstraction offered the tempting opportunity to seize the almost incommunicable essence of the world – the forces of order that were manifested on a more mundane (visual) level in the petals of a flower or the spirals of a shell. To this end FitzGerald based his abstracts on natural phenomena, sometimes retaining recognizable traces of them in the final pictures and sometimes rarefying the original imagery so extensively that the finished works seem (erroneously) to be completely non-objective. To insist on seeing the

abstractions as having formal concerns as their sole (perhaps even their principal) driving force would thus be missing the main point.

It is in this respect that *In Seclusion with Nature*, along with Ms. Wylie's thesis before it, makes a welcome contribution to FitzGerald scholarship. It offers a valid alternative to the analysis of the paintings and drawings in terms of the exploration of formal and technical problems. That variety of analysis was typified by Patricia Bovey's rationalisation of FitzGerald's 1950's turn to abstraction, in the catalogue to the major 1978 retrospective of his work:

Abstraction was a logical step in FitzGerald's development. Throughout his career he had always been interested in form, the relationship of objects, and the organization of space. He studied and painted objects from a variety of angles, at times reorganizing the background to suit his purposes. ... FitzGerald was also interested in the portrayal of objects in varying light conditions and the change in their forms as a result. ... Another step towards abstraction, already seen in the work he did on the west coast, was his deliberate elimination of all extraneous details in the renditions of fog, water and sky. That he, in the 1950's, concerned himself with the depiction of form, space and light, and their relationships with geometric shapes rather than realistic objects, is understandable. Always an avid reader, FitzGerald was certainly aware of, and knowledgeable about, all the modern art movements, and many of their theories supported these experiments.⁴

Other authors have reached similar conclusions that for FitzGerald form, not content, was the paramount consideration. This was perhaps the inevitable conclusion to draw while the Modernist paradigm held sway in art criticism. It can, of course, be reconciled with

FitzGerald's practice of alternating between abstract and naturalistic pictures at the end of his career, assuming that the naturalistic works are seen in dispassionate formalist terms. This approach can also fit well with the artist's combination of naturalistic and semi-abstract elements in single drawings and paintings during the 1930's and 1940's. Indeed, Parke-Taylor reproduces on p. 27 a c. 1930's photograph by FitzGerald which shows a nude model contemplating an arrangement of geometrical objects. "The abstract qualities of form and modulation of tone," he notes, "are here made manifest in the juxtaposition between the living figure and the objects." However, what both Wylie and Parke-Taylor demonstrate is that there is another way – one that has little to do with formalism and that makes greater sense of FitzGerald's own writings – to account for the artist's work during the last fourteen years of his career. And, as usual in this catalogue, a strategically-selected quotation from FitzGerald is used to underline the point nicely: "Art is not design, structure, volume, tensions and all the modern vocabulary only. Surely there are some human values as well that don't have to be sweet sentimentality. ..."⁵

The only problems worth noting with the *In Seclusion with Nature* catalogue stem from the shortness of the essay. At twenty-three pages, it is concise and direct, but at the price of leaving the reader hungry for the examination of one or two potentially rich tangents – particularly those that would have provided a more fully-rounded account of the intricate artistic and social contexts within which FitzGerald developed his quasi-mystical approach both to Nature and to his art. The text adheres firmly to the last fourteen years of his career, making almost no reference to events in his life prior to 1942.

On the one hand, there is of course ample justification for such a strategy. As noted

above, it was in 1942, on Bowen Island, that FitzGerald seems to have begun to think seriously about the inter-relationship between spiritual concerns and Nature. Further, in a catalogue like *In Seclusion with Nature*, that attempts to identify the points of continuity in a body of paintings and drawings that alternate between abstract and representational pieces, it makes sense to give most of one's attention to those years in which FitzGerald produced all of his abstract pictures, as well as some of his most ambitious representational works. They are the years that pose the most trenchant questions about the unity of his art, and this exhibition and catalogue explore them in revealing isolation.

However, given the importance that Parke-Taylor attaches to the artist's approach to Nature, there would have been significant advantage in giving further consideration to the important personal and national identity roles played by Nature for FitzGerald in particular, and for Canadian artists in general, before 1942. There is a brief mention early in the essay about how time spent on a Manitoba farm in his youth may have acted as a catalyst for FitzGerald's quasi-mystical approach to Nature, but there is a case to be made for further thought along similar lines. As one example of another avenue of potentially fruitful speculation: FitzGerald accepted an invitation to become the tenth member of the by-then misnamed Group of Seven in 1932, a fact not addressed in the catalogue. Although he is known to have been firmly (if undemonstratively) attached to Canada and its landscape,⁶ neither FitzGerald's personality nor his art meshed neatly with the aggressive nationalism of most of the other Group members. Nor did FitzGerald's work entirely echo Harris' Theosophy-based nationalism, in which Canada and the Canadian landscape were seen as sources of creativity and spiritual resonance

distinct from and superior to those emanating from foreign countries and landscapes. An attempt to compare FitzGerald's art and thought to these two approaches to the land (while bearing in mind the mystical or spiritualist implications in the landscape paintings of such contemporaries as J.W.G. Macdonald) might have established a firmer contextual background for his relationship with Nature. Though somewhat isolated in Winnipeg, FitzGerald can be most profitably understood as embodying one variation of a set of thematic and spiritual concerns common to Canadian landscape painters of the time.

The clarity of argument encouraged by the shortness of the essay thus creates a few other minor problems of emphasis, but they pale when seen against the tight inner logic of the text as a whole. The work is complemented by two very useful appendices – a draft text by Lawren Harris and a transcription of FitzGerald's 1954 CBC Radio interview "Painters of the Prairie." There is also a detailed listing of post-1942 exhibitions and reviews, and a selected bibliography. Each of the eighty-four drawings and paintings in the exhibition is reproduced and accompanied by exhaustive notes on its history. These are all valuable additions to a catalogue that, although certainly not the final word on the last years of FitzGerald's career, is the ground-breaking publication on the subject.⁷

BRIAN FOSS

Department of Art History
Concordia University

Notes

1 These are: (1) Patricia BOVEY, *Lionel LeMoine FitzGerald and Bertram Brooker: Their Drawings* (Winnipeg Art Gallery, 1975); (2) Helen COY, L. *LeMoine FitzGerald Exhibition* (Gallery I.L.I., University of Manitoba, 1977); (3) Patricia BOVEY and Ann DAVIS, *Lionel LeMoine FitzGerald: The Development of an Artist* (Winnipeg Art Gallery, 1978); (4) Maggie CALLAHAN, *Lionel LeMoine FitzGerald: His Drawings and Watercolours* (Edmonton Art Gallery, 1982); and (5) Helen COY, *FitzGerald as Printmaker. A Catalogue Raisonné of the First Complete Exhibition of the Printed Works* (University of Manitoba, 1982).

2 Ann DAVIS, "Lionel LeMoine FitzGerald: A North American Artist," in BOVEY and DAVIS, *Lionel LeMoine FitzGerald: The Development*, 27.

3 FitzGerald to Hemsworth, 23 May 1942 (given as 1952 by Parke-Taylor). (Heywood Hemsworth typescript; quoted on p. 17 of the catalogue.)

4 Patricia BOVEY, "Lionel LeMoine FitzGerald: Some European influences on His Work," in BOVEY and DAVIS, *Lionel LeMoine FitzGerald: The Development*, 94.

5 FitzGerald to Robert Ayre, 25 July 1949. (Robert Ayre Papers, Queen's University Archive, Kingston; quoted on p. 29 of the catalogue.)

6 See, for example, FitzGerald to H.O. McCurry, 24 August 1938 (National Gallery of Canada Archives). A relevant excerpt from this letter is quoted in Ann DAVIS, "Lionel LeMoine FitzGerald: A North American Artist," in BOVEY and DAVIS, *Lionel LeMoine FitzGerald: The Development*, 44.

7 Elizabeth Wylie's thesis is substantially more extensive, but is not available in published format.

CONTEMPORARY INUIT DRAWINGS

Marion E. JACKSON and Judith M. NASBY
(with introduction by Judith M. Nasby;
essays by Marion E. Jackson
and Nelson H.H. Graburn)
Macdonald Stewart Art Centre, 1987
118 pp., 14 col., 96 b/w illus., \$15.00



Despite their importance as the source of Inuit printmaking, drawings have been a long-neglected medium in the exhibition and collection of Inuit art. Sensitive to this "under-representation" in public institutions,¹ the Macdonald Stewart Art Centre has acquired over 300 contemporary Inuit drawings. Their recent touring exhibition based largely on this collection included eighty-five drawings by forty-three artists from communities across the Canadian Arctic. The accompanying catalogue documents this wide-ranging survey of graphic images created by artists whose reputations (until recently) have rested on stonecut, stencil, and lithograph prints of their drawings.

The exhibition catalogue outlines the historical development of Inuit graphic art with illustrations of pictographs on archaeological and ethnographic artifacts as well as engravings on ivory tusks, a technique adapted from the scrimshaw art of New England whalers. Pencil drawings collected in the early 20th century by filmmaker, Robert Flaherty, and anthropologist, Knud Rasmussen, chronicle early attempts by Inuit draughtsmen to use the drawing materials introduced by the explorers. A lively work by Nungusuituq (Enooes-weetuk), Flaherty's guide, describes four hunt-

ers in kayaks accompanying a large umiak bursting with women, children, and household cargo. A lone kayaker on the far right, with his paddle steadily balanced above the water, conveys the isolation of a kayaker adrift on the vast expanse of sea, lost in his own personal reverie. The ability of Inuit draughtsmen (and women) to create such poignantly expressive images inspired broad support to establish graphic arts programmes (primarily printmaking) in several Canadian Arctic communities during the late 1950's and early 1960's.²

In the wake of retrospective exhibitions celebrating the twenty-fifth anniversaries of these first printmaking cooperatives, art historians are adopting a more critical and historically-oriented approach to the study of Inuit art. The current exhibition catalogue pairs the contributions of an art historian (Dr. Marion Jackson) and anthropologist (Dr. Nelson Graburn), in an effort "to establish a dialogue through these two provocative essays, [and] to encourage a greater appreciation and understanding of drawings within the total sphere of contemporary Inuit art" (p. 6).

The catalogue's main essay by Marion Jackson constitutes the organizing principle of the exhibition. Here, Jackson proposes a two-generation theory attributing certain stylistic elements in Inuit drawing to the artists' increased exposure to Western contact. 'First generation' artists are defined as those whose visual imagination was formed prior to sustained contact with Western influences while the 'second generation' experienced more intensive contact earlier in their lives. "With few exceptions, drawings in this exhibition are arranged in an order coinciding roughly with the approximate age at which an individual artist came under significant and sustained contact with influences external to the Inuit culture. ...thus giving the viewer an opportunity to observe generalized changes in content

and drawing style as a result of external influence and acculturation" (p. 11). Jackson states that drawings by 'first generation' artists describe the following stylistic characteristics: presentation of isolated images with little or no context; repetition of motif; mixing of spatial perspectives; and blending of physical and spiritual realities. In contrast, 'second generation' artists tend to show either a greater concern with matters of aesthetic expression or a more didactic approach to subject matter. Their drawings give "priority to presenting clear and accurate information" (p. 16).

Jackson is tackling a complex issue in the historical development of Inuit art. Her theoretical approach is both innovative and perceptive, but certain fundamental problems shade the analysis. One is the lack of clear definitions. The terms 'first' and 'second-generation' are a primary case in point. With the radical changes which have overtaken Inuit culture in the past seventy-five years (roughly the time period covered by the drawings in the exhibition, as well as the life-span of several of the artists), it seems important to establish more precise and relevant time increments as tools of analysis. For example, the drawings of Jessie Oonark (born c. 1906) are described as 'transitional,' bridging the gap between the two generations. Yet drawings by fellow Baker Lake artists, Myra Kukiiyaut (born c. 1929) and Irene Avaalaaqiaq (born 1941) are identified as 'first generation' — even though both have experienced a more consistent level of Western contact at a younger (and presumably more impressionable) age than Oonark. In addition, the absence of drawings by young artists whose lives have been bombarded by Western ideas and experiences, ranging from residential schools to television, is particularly disconcerting. An examination of the works of such artists as Mary Okheena, Stanley Klengenber, David Ruben, and Aodla Pudlat

seems essential to testing the proposed hypothesis.

In the second essay, 'Reflections of an Anthropologist,' Nelson Graburn challenges Jackson's exclusive focus on Western contact and advises a closer look at the roles of gender, geographical locale, marketplace, and ethnoaesthetics as competing influences on the works of individual artists. Rather than contradicting Jackson's argument of generational change, Graburn's recommendations emphasize its complexity. Regional histories, for example, have played a decisive role in the extent and depth of Western contact across the Canadian Arctic. The presence of whalers in coastal camps on the southeastern and northern shores of Baffin Island provided fairly consistent contact for Inuit throughout most of the late nineteenth and early twentieth centuries — a marked contrast to the relative isolation and limited contact with explorers and traders in the central Keewatin (Baker Lake region) until the 1930's and 1940's. The drawings of Peter Pitseolak, Etidlooie Etidlooie, and Pudlo Pudlat of Cape Dorset suggest such historical exposure, recording both thematically and stylistically the radical transformation of Inuit life in this region.

Graburn examines the drawings in the exhibition from an anthropological perspective: "to illuminate the impact of such variables as the gender and age of the artist, and the print-community of origin, on style, content and Inuit canons of aesthetics" (pp. 23-24). His discussion of the concepts of *sulijuk* (a preference for naturalistic expression) and *quak* (meaning 'frozen' or motionless as opposed to lively and flowing) is an important step in developing an alternative, inherently Inuit, canon of aesthetics and language. In much of his essay, however, Graburn seems somewhat insensitive to art issues, in particular the creative process of art-making and the

interests and preoccupations of artists as individuals. Commenting on the richly colourful drawing entitled *This is the Wind* (1980), by Josie Papialook, Graburn writes, "In his whimsical images, Josie Papialuk uses unrealistic, imaginative colours (Nos. 42, 43) like most women artists, but especially those of Baker Lake." Papialook, however, explains his use of colour in a more poetic manner: "There are all different kinds of wind. Yes, all different kinds. ...It is also all different colours... I see it almost every day. I feel it strongly. That's how I see it. Not with my eyes but with my hands and face. The wind is different all the time. It never stays the same."

There are several elements of Graburn's analysis to which one might take exception. For example, he examines drawings on the basis of categories which are implicitly subjective, such as "confident delineation of the image," "privileging design and composition," and "dynamism and liveliness." As well, Graburn places particular emphasis on the marketplace, stating: "Both commissioned drawings and those made for print cooperatives are commercial in intent in that all are done for money" (p. 22). It is true that when asked "why do you draw?," Inuit artists often respond, "to put food on the table" or "to clothe my children." In a series of interviews with graphic artists in Baker Lake (1982), it became evident to me that a growing number of Inuit artists attribute a value to their drawing which has little to do with financial reward. In seeing the slide of a drawing done many years before, Janet Kigusiuq stated, "I am amazed at myself. I did not believe I could have made something so beautiful." Reviewing a number of her drawings of Inuit legends, Victoria Mamnguqsualuk voiced satisfaction in having illustrated so many traditional narratives as a record for future generations of Inuit. In addition, grants from the Explorations Pro-

gram of the Canada Council have enabled two artists, Ruth Annaqtuusi of Baker Lake and Agnes Nanogak of Holman, to complete large-scale drawing projects thus freeing both from the financial necessity of selling each drawing as it was finished. Such an opportunity to develop and complete major bodies of work, unprecedented in the experience of Inuit artists, must surely enrich one's sense of identity as an artist. The ramifications of such a change in the artists' perceptions toward a culturally aesthetic rather than simply economic evaluation of their art may become more evident in years to come.

Despite the concerns cited above, the catalogue, *Contemporary Inuit Drawings*, is an important addition to the literature on Inuit art. The essays challenge the often descriptive writing on Inuit art. They elucidate some of the basic issues underlying its historical development and emphasize the need to combine in a careful and judicious manner the theoretical and methodological approaches of both art history and anthropology. Furthermore, the detailed documentation of individual drawings sets a standard for future exhibition catalogues. The extensive captions which accompany each drawing incorporate biographical details as well as descriptive information and analytical content. The catalogue is amply illustrated, although it includes a disappointingly small number of colour illustrations. Collaboration with a commercial publisher, a trend gaining increasing popularity in the publication of exhibition catalogues, might have allowed for a greater number of colour reproductions resulting in more faithful and effective representation of individual works.

The exhibition has travelled extensively both in Canada and the United States with venues at the National Gallery of Canada and the Winnipeg Art Gallery as well as a network of university art galleries. Even so, one must

take umbrage with the catalogue's claim to present the drawing counterpart to landmark exhibitions of Inuit sculpture (*Sculpture Inuit*, 1972) and printmaking (*The Inuit Print*, 1977). The comparatively small number of works included in the exhibition and their being drawn primarily from the collection of a single institution, suggest that such a comprehensive exhibition of Inuit drawings is yet to be organized.

BERNADETTE DRISCOLL

Program in History of Art
and Anthropology
Johns Hopkins University
Baltimore, Maryland

Notes

1 Significant collections of Inuit drawings are also to be found in the Winnipeg Art Gallery, the McMichael Collection, the Prince of Wales Northern Heritage Centre, the Art Gallery of Ontario, the Canadian Museum of Civilization, the National Gallery of Canada, and Indian and Northern Affairs Canada.

2 The first portfolios of Inuit prints were released by Cape Dorset in 1959, closely followed by Povungnituk (1962), Holman Island (1965), Baker Lake (1970), Pangnirtung (1973), and, most recently, Clyde River. Drawing supplies were initially distributed in an effort to encourage and identify the graphic talent needed to sustain these fledgling programs.

ROBERT H. HUBBARD
1916-1989

Robert H. Hubbard, O.C., Ph.D., LL.D., F.S.R.C., membre du comité de lecture des *Annales d'histoire de l'art canadien* depuis 1975, est décédé à Ottawa en novembre dernier.

Originaire de Hamilton, le Dr Hubbard a poursuivi ses études à McMaster University, à Paris et à Bruxelles. Il a obtenu son doctorat en 1940 de l'University du Wisconsin (Madison) avec une thèse ayant pour titre: «The French Canadian Tradition in Painting, 1670-1840». Son affiliation avec cette université devait d'ailleurs l'amener à préparer, en 1972, l'exposition *Canadian Landscape Painting, 1670-1930* qui fut présentée au Elvehjem Art Centre avant de circuler aux États-Unis. Il étudia d'ailleurs les rapports entre l'art américain et canadien et publia entre autres sur ce sujet: «Artists in Common: Canadian-American Contacts» (*Racar*, vol. 3, n° 2, 1976, pp. 35-54).

Employé à la Galerie nationale du Canada dès 1945, il fut nommé conservateur de l'art canadien en 1947 et y fut conservateur en chef de 1954 à 1975. Il édita le catalogue de la collection de cette institution: *The National Gallery of Canada Catalogue of Paintings and Sculpture*, 3 vol. (1957-1960) en plus de publier un ouvrage en deux volumes sur les tableaux européens dans les collections canadiennes, *European Paintings in Canadian Collections* (1956-1962).

Ses recherches l'amènèrent à écrire des ouvrages généraux sur l'art au Canada comme *An Anthology of Canadian Art* (1960) et *The Development of Canadian Art/L'Évolution de l'art au Canada* (1963). Il organisa pour la Galerie nationale du Canada plusieurs expositions parmi lesquelles: *Deux peintres de Québec: Antoine Plamondon/1804-1895, Théophile Hamel/1817-1870* (1970); *Thomas*

Davies c. 1737-1812 (1972); *Peintres du Québec: Collection Maurice et Andrée Corbeil* (1973).

Le Dr Hubbard s'intéressait également à l'architecture et il publia «The Land of Stone Gable», *Racar* (vol. 2, n° 1, 1975, pp. 23-32) et «Modern Gothic in Canada», *Bulletin* (n° 25, Galerie nationale du Canada, 1975, pp. 3-18). Devenu en 1975 conseiller culturel du gouverneur général du Canada, il fit paraître, en 1977, un ouvrage sur la résidence viceroiale: *Rideau Hall: An Illustrated History of Government House*. Son livre *Ample Mansions: The Viceregal Residences of the Canadian Provinces* sur les résidences historiques des lieutenants-gouverneurs du Canada fut publié en 1989.

Conférencier recherché, Robert H. Hubbard rédigea également de nombreux articles pour des revues spécialisées et de vulgarisation. Sensible aux problèmes historiographiques, il reprit les travaux de ses prédécesseurs et contemporains (Colgate, Spendlove, Morisset) élargissant leurs analyses pour s'attarder sur les questions de style. L'influence des écoles britanniques et américaines sur l'art canadien l'intéressa tout au long de sa fructueuse carrière.

ROBERT H. HUBBARD
1916-1989

Robert H. Hubbard, O.C., Ph.D., LL.D., F.S.R.C., member of the Advisory Board of *The Journal of Canadian Art History*, died last November in Ottawa.

Dr. Hubbard was born in Hamilton and studied at McMaster University, in Paris and in Brussels. Writing his dissertation on "The French Canadian Tradition in Painting, 1670-1840," he obtained his Ph.D. from the University of Wisconsin, Madison in 1940. In 1972, he organized the exhibition *Canadian Landscape Painting, 1670-1930* which was first presented at the Elvehjem Art Centre at the University of Wisconsin before circulating in the United States. He took a particular interest in the relationship between American and Canadian art and published several articles on this subject, including "Artists in Common: Canadian-American Contacts" (*Racar*, Vol. 3, no. 2, 1976: 35-54).

Dr. Hubbard joined the National Gallery of Canada in 1945 and was appointed Curator of Canadian Art two years later. In 1954, he became the Gallery's Chief Curator and held that office until 1975. We are most indebted to him for the publication of *The National Gallery Catalogue of Paintings and Sculpture*, 3 vol. (1957-1960) as well as for a work in two volumes: *European Paintings in Canadian Collections* (1956-1962).

He summarized his lengthy research on Canadian art in various books on the subject such as: *An Anthology of Canadian Art* (1960) and *The Development of Canadian Art / L'Évolution de l'art au Canada* (1963). He also organized many major exhibitions for the National Gallery: *Antoine Plamondon/1804-1895*, *Théophile Hamel/1817-1870*, *two painters of Quebec/deux peintres de Québec* (1970); *Thomas Davies c.1737-1812* (1972);



Painters of Quebec: Maurice and Andrée Corbeil Collection (1973) amongst others.

Dr. Hubbard was also interested in architecture and published "The Land of Stone Gable," *Racar* (Vol. 2, no. 1, 1975: 23-32) and "Modern Gothic in Canada," *Bulletin* (no. 25, National Gallery of Canada, 1975: 3-18). In 1977, two years after his appointment as Cultural Advisor to the Governor General, he published a work on the viceregal residence: *Rideau Hall: An Illustrated History of Government House*. His most recent publication, *Ample Mansions: The Viceregal Residences of the Canadian Provinces* (1989) dealt with the historical residences of Canadian Lieutenant-Governors.

Dr. Hubbard was in great demand as a lecturer and contributed many articles to both specialized and popular publications. Keenly aware of the problems of historiography, he enlarged on the analyses of his predecessors and contemporaries (Colgate, Spendlove, Morisset) giving particular emphasis to problems of style. The influence of British and American schools on Canadian art remained a constant interest throughout his lengthy career.

ART CARLETON

edited by Roger J. Mesley



D.B. Milne *Points and Islands (#2)*

Carleton University is home to one of the most significant art collections in Canada. Now, for the first time, this superb collection of more than 400 works has been brought together in a new book published by the Carleton University Press. *Art Carleton* features a series of critical essays by leading art scholars and never before published illustrations and documentary material.

9 × 12, 223 pages, **79 reproductions, 24 in full colour**

ISBN 0-88629-083-X *casebound*

\$69.95 (CDN) plus postage, handling

The Carleton University Bookstore is offering high quality, full-colour poster reproductions of six paintings from the collection. The poster series includes:

- | | |
|-----------------|---|
| A.Y. Jackson | <i>Camp at Grace Lake c-1933</i> |
| A.Y. Jackson | <i>Mountain Ash Grace Lake c-1940</i> |
| D.B. Milne | <i>Pond at Big Moose</i>
<i>(Outlet of the Pond #1) c-1926</i> |
| D.B. Milne | <i>Points and Islands (#2)</i> |
| L.L. Fitzgerald | <i>Daffodil</i> |
| J. Webster | <i>Carleton University</i> |

\$9.95 (CDN) plus postage, handling, tax

You may request a copy of *Art Carleton* and any of the posters by calling the Carleton University Bookstore at (613) 788-3832.

announcement

JANET BRAIDE MEMORIAL AWARD

*To recognize and reward an outstanding contribution
to scholarship in the field
of Canadian Art History.*

Annual Award : \$2,500
Announcement of Jury's decision : June 1990
Prospectus available from : Robert F. Swain, Director
Agnes Etherington Art Centre
Queen's University
Kingston, Ontario K7L 3N6
Telephone : (613) 545-2190

REGRESSION AND APOCALYPSE



Studies in
North American
Literary
Expressionism

Sherrill E. Grace

Grace discusses selected examples of expressionistic texts written in English by Eugene O'Neill, Herman Voaden, Malcolm Lowry, Ralph Ellison, Djuna Barnes, and Sheila Watson. Each was influenced by German Expressionism in one or more media; taken together they suggest an alternative modernism to that of Joyce, Woolf, or Stein and a common articulation of problems in stylistics, genre and form, and thematics.

Cloth 0-8020-5816-7 \$45.00

UNIVERSITY
OF TORONTO
PRESS