

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



Volume XIV / 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 XIV / 2

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

Adresse / Address:

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

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:

20 \$ pour un an / per year
(25 \$ US à l'étranger / outside Canada)
12 \$ le numéro / per single copy
(14 \$ US à l'étranger / outside Canada)

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre
de la Société de développement des périodiques
culturels québécois (SODEP) et de la Canadian
Magazine Publishers Association.

Cette revue est répertoriée dans les index suivants /

The *Journal of Canadian Art History* is a member of
la Société de développement des périodiques culturels
québécois (SODEP) and the Canadian Magazine
Publishers Association.

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, 20, rue Victoria,
Toronto, Ontario M5C 2N8.

Back volumes of *The Journal of Canadian Art History*
are available in microform from: Micromedia
Limited, 20 Victoria Street, Toronto, Ontario
M5C 2N8.

Design:
Grauerholz Design Inc.

Mise en page / Layout:
Pierre Leduc

Impression Linotronic:
SAJY

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi MacEachern, Denyse Roy

Imprimeur / Printer:
Impression Au Point

Couverture / Cover:
Conférence des artistes canadiens, Queen's University, juin 1941

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:

Owl's Head Press

Published twice yearly by:

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 des 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 500 \$ 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 \$500 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'Brien, 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 XIV / 2 1991

		ARTICLES
Ginette Laroche	6	LES JÉSUITES DU QUÉBEC ET LA DIFFUSION DE L'ART CHRÉTIEN L'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective
	26	Résumé
Hélène Sicotte	28	À KINGSTON, IL Y A 50 ANS, LA CONFÉRENCE DES ARTISTES CANADIENS Débat sur la place de l'artiste dans la société
	48	Résumé
Donald Goodes	50	QUALIFIED DEMOCRATIZATION The Museum Audioguide
	72	Résumé
		NOTES ET COMMENTAIRES / SHORT NOTES
Elizabeth Mulley	74	LUCIUS R. O'BRIEN A Victorian in North America
	82	Résumé
Deidre Simmons	83	FREDERICK ALEXCEE, INDIAN ARTIST (c. 1857 TO c. 1944)
	92	Résumé
		SOURCES ET/AND DOCUMENTS
Irene Puchalski	94	JOHN S. ARCHIBALD, ARCHITECT (1872-1934)
	100	Résumé
		COMPTES RENDUS / REVIEWS
Liz Wylie	114	Michael Tooby, with essays by: Robert Stacey, Charles C. Hill, Maria Tippet and Esther Trépanier <i>The True North: Canadian Landscape Painting 1896-1939</i>
John O'Brian	118	Scott Watson <i>Jack Shadbolt</i>
Johanne Lamoureux	121	Linda Hutcheon <i>Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies</i> Mark Cheetham <i>Remembering Post modernism. Trends in Recent Canadian Art</i>
		NOTE DE PUBLICATION / PUBLICATION NOTICE
Ellen L. Ramsay	127	Dennis Reid <i>Lucius R. O'Brien: Visions of Victorian Canada</i>



fig.1 Montréal, Gesù, vue de l'arrière vers l'avant, vers 1875, lithographie quatre couleurs, papier, 51,5 x 32 cm; image, 36 x 32 cm, Saint-Jérôme, Archives de la Société de Jésus, Province du Canada français. (Photo: Jean-Guy Kérrouac)

LES JÉSUITES DU QUÉBEC ET LA DIFFUSION DE L'ART CHRÉTIEN

L'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective *

Le problème qui se pose n'est pas un problème spécifiquement canadien: il y a sûrement certaines données canadiennes d'un problème général qui est le problème de l'art chrétien dans le monde moderne¹.

Alain-Marie Couturier (1940)

Au tournant des années 1840, un sulpicien, ou même un jésuite, fraîchement débarqué à Montréal, aurait pu tenir ce discours, non pour dénoncer la situation de notre art religieux, mais plutôt pour l'inscrire dans les préoccupations propres au XIX^e siècle - ce qu'incidemment l'intervention du père Couturier fera pour le XX^e siècle.

Bien sûr, on ne disposait pas au Québec, non plus que chez nos voisins américains, de ces vestiges médiévaux qui ont, en Europe, suscité tant de questions en orientant les recherches non seulement sur l'art religieux mais également sur les valeurs morales et esthétiques, voire patriotiques, véhiculées par cet art. La mise au point en France, vers 1840, de théories de l'art chrétien², ne pouvait nous laisser indifférents, compte tenu d'un contexte particulièrement difficile qui, en 1848, faisait écrire au jésuite Luiset, à propos des protestants «qui ne négligent rien pour assurer leur prépondérance», que «leur zèle pour l'attaque doit nous arrimer à la défense³».

Cette défense prend divers aspects, dont celui d'une restructuration de la vie sociale, intellectuelle et religieuse des Montréalais, restructuration rendue nécessaire après les événements des années 1837 et 1838. Mais surtout, elle s'ouvre sur une nouvelle hypothèse, celle de notre participation active, comme collectivité, à ce vaste mouvement de spiritualisation de l'art qu'a connu le XIX^e siècle.

Déjà, en 1960, Gérard Morisset avait posé les limites de cette participation, soit les cercles ultramontains de Montréal⁴. Fondés en 1857 et en 1858 par les sulpiciens et les jésuites⁵, ces cercles ont pu, à travers leurs activités, leurs bibliothèques, leurs publications et leurs membres, imposer leur préférence dans une entreprise qui, à toutes fins utiles, amènera au pays non seulement des idées, mais également des hommes aptes à les réaliser, ces artistes italiens et allemands que Morisset allait tant décrier par la suite⁶. C'est dire qu'au jugement esthétique, voire ethno-centrique, d'un Morisset, je préfère substituer une analyse de ce phénomène d'emprunt, analyse qui per-

mettra de réintroduire dans un tableau d'ensemble un aspect pragmatique de ces idéologies contemporaines du «réveil religieux des années 1840».

L'imprimé ayant joué un rôle de premier plan dans la diffusion des recherches et dans la promotion des idées, il est naturel d'y rechercher la manifestation d'un certain intérêt pour l'art de l'époque. Parmi les quelques articles traitant du sujet et publiés entre 1857 et 1867, mon choix s'est arrêté sur la conclusion d'un article paru en 1866, dans le *Journal de l'instruction publique*⁷.

Après avoir longuement analysé l'architecture de quelques édifices religieux montréalais, l'auteur regroupe dans sa conclusion toutes les références utiles à l'honnête ultramontain. Il recommande ainsi la lecture aussi bien de textes de personnalités qui, à divers titres, ont marqué le monde religieux français - Dupanloup, Lacordaire, Cahier et Montalembert - que de textes théoriques, tels ceux de Rio sur l'art catholique, ou plus techniques, comme ceux de Vitet et de Schmidt, inspecteurs des monuments nationaux de France. À titre de documents complémentaires et facilement accessibles, il cite encore, pour leurs planches, les revues européennes *le Magasin Pittoresque*, *l'Illustration de Paris* et le *Illustrated News* de Londres. Ses sources citées, il nous trace également un itinéraire des bibliothèques à visiter pour consulter ces volumes. Parmi celles-ci: celle du Cabinet de lecture des sulpiciens et celle des jésuites.

Cette liste laisse pourtant des vides, notamment les références au père Félix et à Victor Cousin si chères à Napoléon Bourassa, peintre-théoricien justement associé à l'essor d'un authentique art religieux. Ses articles publiés en 1864-1865 dans la *Revue Canadienne*⁸ - publication liée aux anciens élèves des jésuites et à l'Union catholique - de même que ceux parus en 1867 dans *l'Echo de la France*⁹, combleront cette lacune, mettant au fait une partie de l'intelligentsia montréalaise, celle qui pouvait justement financer ou commander des oeuvres. Effectivement, les chapelles du Mont Sainte-Famille (Hôtel-Dieu) et de l'Asile Saint Patrick de même que les églises Saint Patrick et Sainte-Anne furent, ces mêmes années, ornées de peintures murales.

Ces premiers essais ne pouvaient laisser les jésuites indifférents. Détenteurs d'un savoir, d'une bibliothèque et d'une influence certaine sur l'élite francophone, ils devaient contribuer d'une façon tangible à ce mouvement, car pour tout partisan d'une spiritualisation de l'art, la *peinture murale représente l'art religieux par excellence*. L'occasion se présenta avec la décision d'édifier une grande chapelle publique: le Gesù de Montréal, la première grande église de la nouvelle Compagnie de Jésus au pays.

L'histoire de cette construction est relatée, pour l'essentiel, dans le second tome de l'ouvrage du père Paul Desjardins sur le collège Sainte-Marie de Montréal¹⁰. À titre de référence, rappelons que les jésuites, revenus au pays en 1842, ouvrirent le collège Sainte-Marie en 1848; le collège de pierre, celui-là même qui a été démoli en 1976, fut construit en 1851-1852. Logée dans

l'enceinte du bâtiment, la chapelle de 500 places devint vite insuffisante; c'était, rappelons-le, avant la division de la paroisse Notre-Dame, laquelle devint effective en 1867.

Pressés par Monseigneur Ignace Bourget d'ouvrir une grande chapelle pour répondre aux besoins d'une population sans cesse croissante, les jésuites se décideront enfin, en 1863, à satisfaire leur bienfaiteur. C'est d'ailleurs à l'obstination de Monseigneur Bourget que l'on doit l'église actuelle, bâtiment hybride qui n'a de l'église romaine que le nom et une certaine façon de répartir les espaces. Patrick C. Keely (1816-1896)¹¹, l'architecte américain d'origine irlandaise finalement imposé par le supérieur de la mission canado-américaine, d'abord comme consultant et ensuite comme maître d'oeuvre, a finalement signé les plans du quatrième projet¹². L'architecte conçut une église ayant la forme d'une croix latine aux bras exagérément larges, prolongée par une nef flanquée de deux bas-côtés s'ouvrant sur des chapelles minuscules. Ignorant les directives du supérieur de la mission et celles de Rome à propos du décor¹³, Keely profita plutôt des circonstances pour ajouter une note contemporaine, son édifice demandant à être complété par une partie peinte.

Bien qu'il n'existe aucun devis descriptif pour le Gesù de Montréal, un tel document a été retracé pour Saint Michael, l'église de la communauté allemande de Buffalo relevant de la même autorité administrative et construite dans les mêmes années¹⁴. Ce devis comprend également un programme très précis de peintures murales. Or, à Buffalo comme à Montréal, Keely est l'architecte et Daniel Müller (1818-1893), le décorateur. Dans le contrat liant le peintre et ses patrons de Buffalo, il est même précisé que son travail sera exécuté «according to the plans to be given by the architect¹⁵». En 1878, lorsque les jésuites lui confieront la construction de l'église Saint-François-Xavier, annexée à leur collège de New York¹⁶, Keely aura encore recours aux services d'un peintre. Cette fois, son concept sera réalisé par William Lamprecht, artiste allemand connu ici pour son décor de l'église paroissiale de Saint-Romuald (1868). Les liens entre l'architecte et les artistes propagateurs de l'idéal allemand ne sont donc pas tout à fait fortuits. S'ils accentuent le rôle de New York comme centre de diffusion de l'art germanique - surtout à compter de 1849, date de l'ouverture de la Düsseldorf Gallery de New York, succursale d'une célèbre académie liée aux peintres allemands de Rome - ils mettent également en lumière l'existence de sympathies naturelles entre les deux jésuites d'origine alsacienne, les pères Durthaller et Schneider, responsables des chantiers du Gesù et de Saint Michael et le peintre Müller, artiste familier avec la production de l'Académie de Düsseldorf. Daniel Müller également décrit comme un fervent croyant¹⁷, répondait parfaitement à l'un des critères imposés au peintre religieux; dans sa réalisation des fresques du Gesù, il se révéla également apte à réaliser le concept de ses commanditaires.

À Montréal, deux types de travaux lui furent demandés. Le premier se rapporte à l'exécution d'une illusion architecturale et le second au décor historié. Pour Saint Michael comme pour le Gesù, l'architecte a conçu globalement son décor, la peinture servant à souligner l'architecture et à déterminer l'emplacement des tableaux et même des sculptures (fig.1 et 2). Dans un cas comme dans l'autre, la peinture court sur et sous les arcades, divise la voûte en panneaux et en médaillons et encadre les fenêtres, les arcs de la tribune et tout espace destiné à recevoir un tableau. Parfois, elle prolonge les chapiteaux corinthiens et leur emprunte les acanthes. Les feuilles décoratives s'ajoutent alors aux entrelacs pour dessiner un décor qui rappelle certaines enluminures médiévales. Comme l'a révélé un récent nettoyage des surfaces peintes, toute l'habileté du décorateur réside dans le choix et l'application des couleurs destinées à créer le trompe-l'œil¹⁸. Projections et récessions de plans naissent, en effet, d'une palette restreinte à quatre ou cinq couleurs principales où dominent tantôt les différentes valeurs de violet, de lavande et de mauve, tantôt les blancs et les jaunes. Moins qu'une grisaille uniforme, l'ensemble coloré inclut jusqu'au vitrage, car Keely avait initialement prévu la pose de vitreries peintes aux grandes fenêtres de ses églises de Buffalo, de Montréal et de New York, de façon à unifier le décor sans en camoufler les composantes.

L'illusion architecturale créée par les cordons, les moulures et le décor végétal complète la «partie plastique» en mettant en valeur les grandes scènes. Dans ces dernières, on peut davantage apprécier l'art du fresquiste qui, jouant avec les tons, fait naître les contrastes nécessaires pour créer les formes et modeler les personnages, représentés comme des bas-reliefs grandeur nature. Les scènes de différents formats occupent les murs au-dessus du maître-autel et des autels latéraux. Dans les transepts, elles sont réparties de chaque côté des autels et sur les revers des murs de la nef. On les retrouve encore dans les culs-de-four des trois absides et dans toute l'immense voûte. À 22,5 m du sol, de grands médaillons de 4,2 m de diamètre ornent la nef du transept, alors que les plus petits logent sous les voûtes des bas-côtés. D'autres, enfin, décorent l'extrados de l'arcade. La galerie et le revers de la façade n'ont pas été oubliés, recevant aussi un médaillon et un grand tableau, aujourd'hui caché par l'orgue. Toute l'église fut passée au pinceau, ce qui explique sans doute le montant assez élevé accordé au peintre, les livres de comptes du Gesù faisant état d'une somme de 9 000 \$ U.S.¹⁹. Les travaux commencés à l'été de 1865 ont été vraisemblablement terminés à la fin de l'été ou au début de l'automne de l'année suivante²⁰. Considérant l'ampleur de la tâche, l'ouvrage paraît avoir été effectué assez rapidement, ce qui est une caractéristique de la véritable fresque²¹. La maîtrise du métier, mais surtout le soin apporté à la préparation des cartons, peuvent également expliquer cette rapidité, mettant en relief le rôle des divers intervenants.



fig.2 Buffalo, St. Michael, vue de l'arrière vers l'avant, 1864-1865, Buffalo, St. Ann's Rectory. (Photo: Robert Joly)

L'élaboration du programme iconographique s'est faite en plusieurs étapes et en tenant compte à la fois de l'oeuvre de l'architecte, des cartons de l'artiste et des désirs des commanditaires, les jésuites montréalais de la mission Canada - New York²².

Les coupes longitudinales du Gesù (fig. 3), annotées par le père Georges Schneider, donnent un bon aperçu de l'évolution d'un programme assez complexe, devant compter plus d'une quarantaine de représentations (ce nombre inclut toutes les représentations symboliques peintes sous les petites voûtes). Expédiés en mai ou en décembre 1864, ces plans du choeur et des côtés indiquent l'emplacement des autels et leurs titulaires ainsi que le premier programme de peinture. Alors que la *Crucifixion* et l'*Adoration de l'agneau* occupent déjà l'abside du choeur, les culs-de-four des transepts devaient recevoir les sujets de *Jésus prêchant les Béatitudes* (côté sud) et de *Notre-Seigneur donnant les*

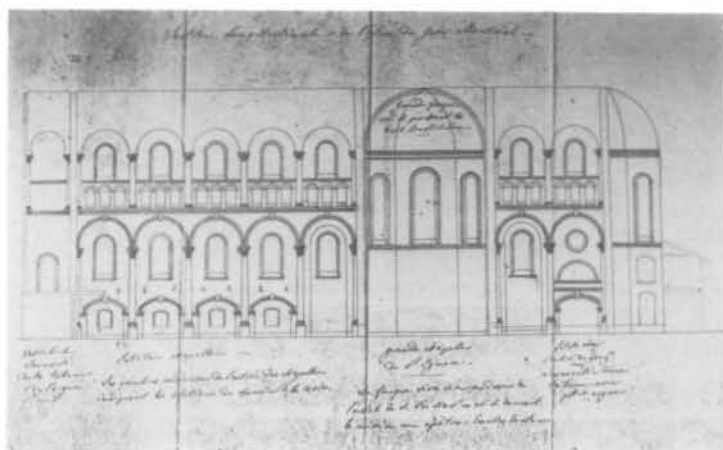


fig.3 Patrick C. Keely, plan, section longitudinale du Gesù de Montréal, 1864, dessin à la plume, encre noire sur papier transparent, 20,5 x 36 cm, Rome, Archives romaines de la Compagnie de Jésus. (Photo: Ginette Laroche)

missions à ses apôtres (côté nord). Ces thèmes, on ne peut plus appropriés pour orner les chapelles de saint Ignace, le fondateur, et de saint François Xavier, le grand missionnaire, seront remplacés par les thèmes de *Jésus bénissant les enfants* flanqué des *Anges gardiens* au transept sud, de *l'Enfant prodigue*, de la *Résurrection de Lazare* et du *Bon Pasteur*, au transept nord. Très populaires à l'époque, ces cinq sujets faisaient sans doute partie des cartons de l'artiste, car ceux réalisés au transept nord se retrouvent dans le programme de Buffalo; Müller les aura soumis en juin 1865, juste avant le début des travaux. Familier avec l'art des nazaréens, Daniel Müller leur a largement emprunté - ce que Morisset, comme les anciens guides touristiques, n'a pas manqué de souligner²³.

Ainsi, pour la *Résurrection de Lazare*, Müller s'est inspiré d'un tableau peint en 1808 par Friedrich Overbeck (1789-1869), le chef de l'école de peinture mystique allemande à Rome. À peine a-t-il modifié le nombre des personnages, changé l'aspect de quelques vêtements et remplacé le paysage par les pierres d'une immense grotte, modifications déjà présentes dans la gravure éditée par la maison Schulgen de Düsseldorf (fig. 4 et 5). Dans le cas de la *Sainte Famille à Nazareth*, Daniel Müller a, cette fois, reproduit une toile de Carl Müller (1818-1893) de l'Académie de Düsseldorf (fig. 6 et 7). Il s'agit fort probablement de l'oeuvre peinte en 1860 pour l'église Saint-Michel de Breslau (aujourd'hui Wrocław)²⁴ et connue ici par l'estampe de F. Ludy, car C. Müller, comme Overbeck, fut très bien servi par la gravure et par les éditeurs allemands²⁵. Ici encore, Daniel Müller a transposé assez fidèlement son modèle, mais en tenant compte de la configuration de la fresque dans la voûte.

Considérant l'ensemble des peintures de la voûte, on notera également l'apport d'un autre nazaréen célèbre, Peter von Cornelius (1783-1867), à qui Daniel Müller emprunte tantôt un détail, tantôt une certaine façon de peindre, comme on peut le vérifier dans le dessin de la tête du père de l'*Enfant prodigue*. Ses références, loin de se limiter aux seuls peintres allemands, englobent également des oeuvres des partisans français de l'idéal chrétien dans l'art, comme Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). La voûte du Gesù montréalais recèle, en effet, la transposition d'un tableau que la critique française de l'époque avait acclamé comme la «solution française» au problème posé par les théoriciens allemands et résolu, à leur façon, par les nazaréens: celui d'un art religieux authentique²⁶.

Ce tableau, représentant Jésus retrouvé dans le temple, avait été commandé à Ingres par Louis-Philippe, en 1842. Le peintre le retravailla en 1851 pour finalement le présenter au Salon de 1862. Auréolée par une conception aussi laborieuse, l'oeuvre a acquis cette notoriété que confèrent les assises théoriques. Au Gesù, l'artiste a encore une fois adapté son modèle, en diminuant le nombre des personnages et en modifiant le geste de Jésus qui, dans ce cas, bénit (fig. 8). Sachant que l'ébauche d'Ingres avait déjà été gravée par Réveil en 1851, Müller s'est peut-être référé à cette estampe plutôt qu'à celle de Rosotte

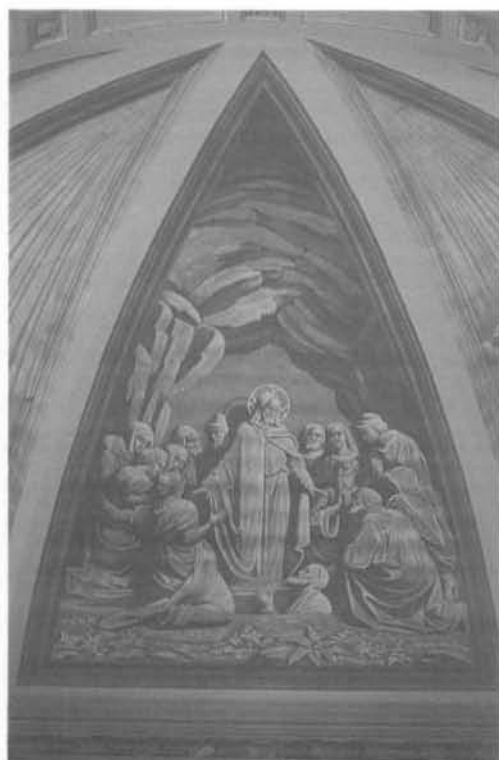


fig.4 Daniel Müller
d'après Johann
Friedrich Overbeck,
**La Résurrection de
Lazare**, 1865, partie
centrale de l'abside
du transept nord,
peinture murale,
Montréal, Gesù.
(Photo: Robert Joly)

publiée; en 1862, dans *La Gazette des Beaux-Arts* et qui reproduit effectivement le tableau aujourd'hui conservé au musée de Montauban (fig. 9).

La recherche d'oeuvres de peintres reconnus pour leurs préoccupations face à un art vraiment religieux a pris également une autre tournure. Alors que la voûte du Gesù, consacrée presque entièrement à visualiser les *Exercices Spirituels* se prêtait particulièrement bien à l'utilisation des modèles évangéliques de type nazaréen, les murs, plus près des gens, devaient par contre être réservés aux saints et aux bienheureux de la Compagnie, une façon de signaler les divers champs d'action des jésuites. Étant donné la spécificité des personnages et des événements à représenter, les modèles furent, cette fois, vraisemblablement fournis par les jésuites eux-mêmes.

Les scènes de martyre encadrant l'autel de saint François Xavier - aujourd'hui celui des saints Martyrs canadiens - et celle peinte sur le mur est du transept, servent fort bien ce propos. Bien que les estampes utilisées comme modèles pour les fresques du martyre des pères Jean de Britto et André Bobola n'aient pas encore été retracées, le *Diaire du Ministre* du collège Sainte-Marie²⁷ mentionne que les jésuites montréalais avaient en main de tels exemplaires. Les images furent d'ailleurs montrées le 6 juillet 1854, lors des trois jours de célébrations marquant leur béatification. De même, lors de l'inventaire effectué au Gesù en 1975 par la section montréalaise de l'Inventaire des biens culturels, on a relevé, dans l'une des tours de l'église, la présence de deux estampes, l'une représentant le supplice et l'autre la canonisation des saints Martyrs du Japon. Ces oeuvres, aujourd'hui introuvables, n'ont malheureusement pas été photographiées. Signées Napoléon Thomas, de Lyon²⁸, ces gravures devaient appartenir à ces ensembles d'oeuvres gravées et diffusées par l'intermédiaire du réseau des «licences pontificales», accordées lors de Salons d'art religieux.

Un indice de ce procédé est déjà donné dans l'article du *Journal de l'instruction publique* précédemment évoqué. Il s'agit cette fois de l'intérêt de Pie IX pour les arts. Malgré les événements qui devaient mener à l'effritement du pouvoir temporel de la papauté, Pie IX (1792-1846-1878) s'affirma comme un protecteur des arts et de l'archéologie. On lui doit, notamment, la restauration et la décoration de plusieurs églises romaines, la mise sur pied d'un atelier de mosaïque au Vatican, l'ouverture au public, en 1844, de la Pinacothèque vaticane, la création d'une galerie des saints et des bienheureux et, finalement, la mise sur pied des Salons d'art religieux²⁹. Le Saint-Père tenait évidemment en estime Overbeck et Minardi, le leader du purisme - mouvement italien analogue aux nazaréens. Il visitait leurs ateliers et encourageait également leurs élèves. L'un d'eux, Pietro Gagliardi (1809-1890), reconnu comme le meilleur représentant romain du purisme³⁰, fut maintes fois sollicité comme peintre de canonisations, et ses tableaux furent exposés dans la galerie des saints. Il exécuta, entre autres, le *Martyre de Bobola* et le *Martyre de Jean de Britto* qui servirent



fig.5 Gravure d'après Johann Friedrich Overbeck probablement éditée par Schafer (Paris), **La Résurrection de Lazare**, estampe, Québec, Hôtel-Dieu . (Photo: Québec, Inventaire des biens culturels, nég. 76.1100.11 [35])

fig.6 Daniel Müller d'après Carl Müller, **La Sainte Famille à Nazareth**, 1866, peinture murale, diamètre 4,2 m, Montréal, Gesù, voûte du transept nord. (Photo: Robert Joly)



fig.7 Gravure de F. Ludy d'après Carl Müller, **La Sainte Famille à Nazareth**, estampe, Québec, Hôtel-Dieu. (Photo: Québec, Inventaire des biens culturels, nég. 76.1096.27 [35])



fig.8 Daniel Müller d'après Ingres, Jésus retrouvé dans le temple, 1865, peinture murale, diamètre 4,2 m, Montréal, Gesù, voûte du transept sud. (Photo: Laval Girard, s.j.)



fig.9 Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) gravé par Rosotte, Jésus au milieu des Docteurs, estampe reproduite dans *la Gazette des beaux-arts*, Paris, vol. II (1862). (Photo: Université Laval, Services audio-visuels)



fig.10 Daniel Müller d'après
Pietro Gagliardi, *Le
Martyre de Jean de
Britto*, 1866, peinture
murale, 4,8 x 2,7 m,
Montréal, Gesù,
transept nord, mur
est. (Photo: Robert
Joly)

de modèles à Daniel Müller (fig. 10 et 11). À Pietro Gagliardi revint également le contrat du tableau papal offert lors de la canonisation des Martyrs du Japon en 1862, canonisation marquée par des cérémonies fastueuses, ouvertes, pour la première fois, à l'ensemble de la catholicité. Bien qu'elle fut lithographiée, la version de Gagliardi ne peut être donnée avec certitude comme source pour la fresque du Gesù, puisqu'il y eut une soixantaine de tableaux exécutés par divers peintres romains, dont les Sommaini, Nenci, Tirinelli et Pinelli³¹.

Les jésuites, on le voit, sont restés fidèles à une certaine vision liée à la représentation d'un idéal religieux, qu'il soit allemand (nazaréen), français ou italien (puriste). Cette fidélité, visible dans la voûte et sur les murs de leur première église, ne s'est pas démentie par la suite. En 1867, deux tableaux représentant l'un *La première communion de saint Louis de Gonzague* et l'autre *La communion de saint Stanislas Kostka* furent commandés à Gagliardi³². Dix ans plus tard, en 1876, deux autres grandes toiles, celles de la *Sainte Famille avec*

saint Jean-Baptiste et de la *Fuite en Égypte*, vinrent s'ajouter au décor³³; elles proviennent également de l'atelier Gagliardi.

Ailleurs, que ce soit dans les chapelles des Congrégations de la Vierge ou dans celles de leurs maisons de formation, on trouvera aussi des copies de ces oeuvres rattachées à une théorie du beau dans l'art religieux. Par exemple, *L'Éducation de l'Enfant Jésus* de Carl Müller sera commandée à quatre reprises entre 1888 et 1890. Deux de ces exemplaires seront peints par Eugène Hamel (1845-1932), peintre québécois qui, dès 1868, fut en contact avec d'anciens élèves de Minardi³⁴; l'une de ces toiles orne toujours un autel latéral de la chapelle des congréganistes de la haute ville de Québec (1888) tandis que l'autre, destinée à la chapelle du noviciat du Sault-au-Récollet (1890), est aujourd'hui conservée à l'infirmerie de la maison de Saint-Jérôme (fig. 12). Les exemplaires suivants furent exécutés en 1889, d'abord par Napoléon Saint-Charles (1863-1899?) (oeuvre détruite), puis par Adolphe Rho (1839-1905), pour la chapelle de la Congrégation de la basse ville de Québec, devenue depuis l'église Notre-Dame de Jacques-Cartier³⁵.

Vers les mêmes années, un jésuite, célèbre prédicateur populaire, vantait encore les mérites de ce type d'images pour les ex-voto qu'il se chargeait de faire exécuter en guise de souvenirs de retraite:

Pour un hôpital, je leur présenterais (...) le Sauveur entouré d'infirmes et les touchant pour les guérir, avec une expression d'une divine bonté. Pour cela j'ai tout simplement copié une belle gravure d'un grand tableau d'Overbeck, où je n'ai eu qu'à ajouter la figure du coeur sur la poitrine du Sauveur³⁶.



fig. 11 Pietro Gagliardi, B. Joannes de Britto. Martyr in Madura (1693) Fest; 4 Febr., 1853, Rome, Procure Générale des Jésuites. (Photo: Ginette Laroche)



fig.12 Eugène Hamel, Saint Joseph et l'Enfant Jésus, 1891, huile sur toile, 2,11 x 1,36 m, Saint-Jérôme, Archives de la Société de Jésus, Province du Canada français. (Photo: Jean-Guy Kérouac)

Alphonse Leclaire (1843-1932), ancien élève des jésuites devenu, en 1892, propriétaire-éditeur de la *Revue Canadienne*, ne pensait pas autrement, lui qui dans sa chronique "Ça et là dans le pays des arts", publiée dans diverses livraisons, vouait une admiration sans bornes aux peintres allemands Carl Müller, Plockhorst et Hoffman⁵⁷.

Au XX^e siècle cet art religieux sera encore apprécié par les jésuites, comme en témoigne cette *Madone aux trois jeunes saints jésuites*, copiée en 1931 par Francis pour le nouveau collège Jean-de-Brébeuf (fig. 13). L'original peint avant 1888 par Gagliardi, pour le collège de Naples, demeure un bel exemple de la production des puristes italiens avec cette Vierge en majesté se détachant sur un paysage rendu à la façon des peintres du Quattrocento. Que les jésuites aient continué de se référer à un modèle aussi périmé ne devrait pas étonner, car ce qui importe avant tout, c'est l'orthodoxie et la clarté du message. Or, qui mieux que Rome et ses peintres favoris pouvaient sanctionner une telle imagerie?



fig. 13 Guïdo Francisi d'après Pietro Gagliardi, *Madone aux trois jeunes saints jésuites*, 1931, huile sur toile, 1,62 x 1,02 m, Montréal, Collège Jean-de-Brébeuf. (Photo: Jean-Guy Kérourac)

On comprend mieux, dès lors, l'argument du père Couturier sur «le problème de l'art religieux au Canada» cité en exergue. Pour reprendre l'idée du dominicain, le problème, c'est que l'art religieux s'est figé ici, exactement comme il s'était figé ailleurs, précisément à cause de ces images que les théories nazaréennes et puristes, sous le couvert d'une certaine orthodoxie, avaient complètement aseptisées, puis banalisées par une large diffusion. Vu dans cette optique et remis dans le contexte spécifique de la montée de l'ultramontanisme, le décor peint de la grande chapelle du collège Sainte-Marie nous apparaît aujourd'hui comme un témoin particulièrement précieux.

Si, avec le Gesù, les jésuites s'affirmèrent comme les diffuseurs de cet idéal d'art religieux, ils ne furent toutefois qu'un maillon du vaste réseau qui, depuis Rome, a étendu ses ramifications partout. Comme exemple du parfait-monument chrétien, le maillon du Gesù de Montréal aura, au milieu du XIX^e

siècle, très probablement pavé la voie à la réalisation d'autres peintures murales, qu'il s'agisse des projets de décoration de la voûte de Notre-Dame de Montréal (1866) ou de Saint-Romuald (1868), de l'oeuvre de Napoléon Bourassa à l'Institut Nazareth (1870) ou de celles des élèves issus de son atelier-école de Notre-Dame-de-Lourdes (1875-1882)³⁸; certains d'entre eux tels F.X.E. Meloche (1855-1917) et N. Rochon (actif 1881-1890) seront d'ailleurs des peintres décorateurs prolifiques qui couvriront de leurs oeuvres les surfaces de plusieurs églises québécoises. Quelques-uns y verront même un modèle à imiter, les Irlandais de Québec en particulier, qui ont voulu que leur église devienne elle aussi une oeuvre d'art célèbre dans tout le Dominion «as it does with the Church of the Jesuits of Montreal³⁹».

GINETTE LAROCHE

Historienne de l'art

Charlesbourg

* C'est à la réunion annuelle de l'Association d'art des Universités du Canada tenue à l'Université Laval, le 4 novembre 1988, que ce texte fut d'abord présenté. L'atelier, «Les influences étrangères sur le développement de l'art ancien au Québec» avait été placé sous la responsabilité du professeur Jonn R. Porter. Tiré d'un chapitre de ma thèse de doctorat *L'iconographie jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des Québécois (1842-1968)*, Québec, Université Laval, mai 1990, ce texte doit également beaucoup à toutes ces personnes qui, au fil des ans, m'ont patiemment aidée dans mes recherches. Je tiens donc à remercier les responsables des divers dépôts consultés soit: les pères jésuites Joseph Cossette (Saint-Jérôme), Laval Girard (Montréal), Adrien Pouliot (Québec), Georges Bottereau (Rome), Henry Boyle et Severin George (Buffalo). Merci également, pour leurs conseils avisés, à Messieurs Jean Simard et John R. Porter, respectivement directeur et co-directeur de ma thèse. Messieurs Guy-André Roy et Denis Martin doivent également être remerciés pour leur contribution à la documentation et à la rédaction du présent texte.

Notes

- 1 Alain-Marie COUTURIER, «Problème d'un art religieux canadien», *la Revue Dominicaine*, vol. 1 (1940), p.281.
- 2 À ce propos et pour tout ce qui concerne l'art, les artistes et les théoriciens de l'art religieux français du XIX^e siècle voir: Bruno FOUCART, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, 443p.
- 3 Rome, Archives romaines de la Société de Jésus (désormais ARSI), fonds *Missio Canadensis*, CAN1, V. 2, lettre du père Luiset au père Roothan, Montréal, 27 juillet 1844.
- 4 Gérard MORISSET, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Cercle du Livre de France, 1960, p. 133-135 et 158.
- 5 Aux sulpiciens se rattache le Cabinet de lecture paroissial (1857) et aux jésuites l'Union catholique (1858); en plus des conférences, ces cercles possédaient des bibliothèques; des journaux et des revues leur furent également rattachés comme *l'Echo du Cabinet de lecture paroissial* (1859) pour le cercle des sulpiciens, *l'Ordre* (1857) et *la Revue Canadienne* (1864) pour l'Union catholique des jésuites. Sur l'activité du Cabinet de lecture paroissial on consultera avec profit Marcel LAJE-UNESSE, *Les sulpiciens et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1982, 275p.
- 6 Sur la venue des peintres italiens voir l'article de Laurier LACROIX, «Italian Art and Artists in the Nineteenth-Century Quebec: A Few Preliminary Observations», publié dans *Arrangiarsi. The Italian Immigration Experience in Canada*, Roberto Perin & Franco Sturino éd., Montréal, Guernica, 1989, p. 163-179.
- 7 S.V., «L'Architecture au Canada», *Journal de l'instruction publique*, vol. x, n° 6 (juin 1866), p. 78-79.
- 8 Napoléon BOURASSA, "Quelques réflexions critiques à propos de l'Art Association of Montreal", *la Revue Canadienne*, vol. 1 (1864), p. 173-176; voir surtout la "Causerie artistique", publiée dans le vol. 2 (mai-juin 1865), aux pages 376-379.
- 9 Les six conférences du père Félix sur l'art et les artistes chrétiens furent publiées par Louis RICARD dans sa cinquième livraison de *l'Echo de la France*, vol. 5, n° 55 et 56 (1867), p. 74-97, 124-147 et 213-242. On en trouve également un écho dans la dernière étude sur l'architecture publiée dans le *Journal de l'instruction publique*, vol. XI, n° 4 (avril 1867), p. 43-44. Le jésuite Joseph Félix (1810-1891) fut prédicateur des carêmes à Notre-Dame de Paris de 1853 à 1870 et plusieurs de ses conférences ont justement été publiées en 1867 sous le titre *L'art devant le christianisme*.
- 10 Paul DESJARDINS, *Le Collège Sainte-Marie de Montréal*, Montréal, C.S.M., t. 2, 1945, p. 121-152 et 205-210. Ce texte a été repris dans *Lettres du Bas-Canada*, vol. XIX, n° 4, (1961), p. 124-156.
- 11 Patrick C. Keely est né en 1816 à Thurles, comté de Tipperary, Irlande. Émigré aux États-Unis en 1842, il a d'abord travaillé comme charpentier. C'est en 1846 qu'il dessina les plans de sa première église. À sa mort, en 1896, il en aura réalisé plus de 500. Les jésuites eurent recours à ses services, non seulement pour le Gesù de Montréal, mais également pour leurs églises de Boston et de Buffalo et pour les ensembles conventuels de New York et de Jersey City. Ces informations proviennent de la notice nécrologique de l'architecte parue dans *l'American Architect and Architecture*, vol. 53 (22 août 1896), p.58 et de la monographie de Francis William Wynn KERVICK, *Patrick C. Keely, Architect. A Record of his Life and Work*, South Bend, Ind., éd. privée, 1953, 70p.
- 12 À ce sujet voir: Ginette LAROCHE-JOLY, «L'iconographie jésuite et ses implications culturelles

dans *l'art et la religion des Québécois (1842-1968)* », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, mai 1990, p. 103-106.

13 DESJARDINS, *Le Collège*, p. 124-126.

14 P.C. KEELY, *Synopsis of the Specifications for St. Michael New Catholic Church Located on Chippewa Market Square Bounded on the Front by Washington St. and in the Rear by Ellicott St. in the City of Buffalo, N.Y.*, (Buffalo, New York), s. éd. (1864), 8p. C'est en avril 1864 que la décision de construire fut prise; dédicacée en juin 1867, l'église ne fut vraiment achevée qu'en mai 1868.

15 Buffalo, Archives de la paroisse Saint Michael, contrat signé à Brooklyn le 16 octobre 1864. En 1962, le feu a anéanti ce décor.

16 À ce sujet voir l'article «St. Francis Xavier's Church» publié dans les *Woodstock Letters*, vol. 1, n° 1 (1883), p. 93-109; cet article reprend le texte de la monographie *A Memorial St. Francis Xavier's Church Comprising a Short Biographical Sketch of the Jesuit Missions in New York and a Description of the New Church*, New York, College of St. Francis Xavier, 1882.

17 Les informations plus personnelles sur Daniel Müller sont tirées de S. BRIEDMAN, *Die Neue St Michael's Kirche zu Buffalo - N.Y.*, Buffalo, Aurora Office, 1864. Joachim BUSSE, dans son répertoire *Internationales Handbuch aller Maler und Bildbauer des 19 Jahrhunderts*, s.1, Verlag Busse, Kunst Dokumentation, 1977, n° 56657, donne comme années d'activité 1863-1878, ce qui est fort plausible. Busse semble toutefois ignorer que le peintre s'est adonné à la peinture religieuse et non seulement à la peinture de scènes de sport.

18 Au moment du nettoyage de 1983, la palette plus ou moins intacte des couleurs du Gesù a pu être reconstituée à partir des fresques les moins exposées, comme celle du roi David située sous la seconde galerie (plafond du premier). C'est à partir de cet échantillon que s'est élaboré le rafraîchissement des fresques par la compagnie Videocor, sous la supervision du père Claude Langlois. Sachant par les livres de comptes que les fresques du Gesù avaient déjà été nettoyées en 1894 par Weidenbach, peintre restaurateur itinérant, c'est encore le texte publié dans le *Journal de l'instruction publique* qui m'a rassurée. Dans son article portant spécifiquement sur le Gesù, S.V. a ainsi décrit les peintures:

Par des teintes habilement variées, elles font valoir ce qui est en saillie et ce qui ne l'est pas. L'élégance des détails des surfaces et des ornements ressort encore plus par la finesse des broderies et des motifs qui y sont encadrés. Les parties saillantes sont relevées par des tons clairs, les enfoncements sont fortement accusés par des teintes sombres, et ainsi la décoration générale est habilement subordonnée aux dessins de l'architecture et les fait plus parfaitement ressortir. Quant aux sujets qui sont traités dans les différents panneaux, ils sont exécutés avec cette modération qui se rapproche plus de la manière des bas-reliefs que de la ronde-bosse et qui montre les sujets, non pas trop saillants, mais encadrés par les reliefs et les lignes du monument.

19 Saint-Jérôme, Archives de la Société de Jésus, Province du Canada français (désormais ASJCF), *Grand livre "B"* (1850-1867), fol. 59.

20 Les livres de comptes *Dépenses et recettes* (1864-1867) ayant été perdus pour la période comprise entre juin 1865 et septembre 1866, il faut donc se rapporter au diaire du collège Sainte-Marie [Saint-Jérôme, ASJCF, fonds du CSM, boîte 6, *Diarium Praef. Studiorum* (1848-1954)], pour l'information concernant le début des travaux. Ce journal quotidien nous apprend ainsi que le 29 juin 1865 une consulte eut lieu chez le père Recteur pour examiner «le projet des peintures pour la nouvelle église qui a été présenté par un artiste de New-York». Le projet fut alors

approuvé et Müller a très bien pu commencer son ouvrage au cours du mois de juillet. Un an plus tard, le 7 juillet 1866, il était encore à l'oeuvre, puisque le père Durthaller vint le visiter «pour s'entendre avec le peintre au sujet de son église». Cette visite devait finalement provoquer des frictions entre les deux communautés, le retard causé par les travaux de Montréal causant un préjudice aux jésuites de Buffalo. D'autre part, comme les paiements réguliers à Müller s'échelonnent du 24 octobre 1865 au 23 août 1866 et que le solde du compte fut payé à New York en novembre 1866, on peut en déduire que le fresquiste a achevé son travail à l'automne 1866. À ce sujet voir: Saint-Jérôme, ASJCF, *Grand Livre "B"* (1850-1867). fol. 59-60; *Dépenses et recettes* (1864-1867), le compte à la date du 16 novembre 1866.

21 Plusieurs indices confirmeraient cette proposition. D'une part, les photographies faites avant le nettoyage laissent voir le support de lattes. Or, selon Hale GARDNER (*The Technique of Fresco Painting*, New York, Dover, 1966, p.12) un tel support, utilisé pour la peinture à l'eau exécutée sur un enduit, a justement comme particularité de ramasser la poussière - ce qui se vérifie sur les photographies faites par l'Inventaire des biens culturels en 1975. D'autre part, toujours à partir des comptes quotidiens consignés dans le livre des *Dépenses et recettes* (1864-1867), la succession des paiements journaliers faits en même temps au fresquiste et au plâtrier, donne à penser qu'il s'agit de la vraie fresque - le «*buon fresco*» - peinte sur du plâtre frais. La palette restreinte et la façon de travailler la couleur seraient également des indices de cette technique.

22 Cette union des missions Canada-New York dura de 1846 à 1879.

23 MORISSET, *La peinture traditionnelle*; voir également son avis sur la démolition de l'église dans *L'église du Gesù - rénovation ou construction*, avril 1960, Mémoire du Comité de construction de l'église, Saint-Jérôme, ASJCF, fonds Gesù, boîte 7. Quant aux anciens guides touristiques, il s'agit du *Collège Ste. Marie et église du Gesù / St. Mary's College and Church of the Gesù*, Montréal, la Compagnie d'imprimerie canadienne, 1876; réimp. Montréal, Eusèbe Sénécal, 1881; réimp. Montréal, l'Étendard, 1887. Il est intéressant de relever ici l'interprétation différente donnée à cet emprunt. Alors que Morisset se sert de l'argument de la copie pour dévaloriser les fresques du Gesù, les autres l'utilisent plutôt pour en vanter le mérite et la modernité.

24 THIEME, Ulrich et BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t.XXV, Leipzig, Verlag von E.A. Seeman, 1966 (1930), p.240.

25 Selon Catherine ROSENBAUM-DONDAINE [*L'Image de piété en France (1814-1869)*, Paris Musée la Seita, 1984, p.77], la maison d'édition Schulgen établie à Paris en 1856 s'était donné comme vocation «d'aider à la propagande du bien, à l'exaltation et au triomphe des saintes croyances et à la glorification de tous les généreux sentiments et des héroïques et sublimes vertus» en faisant connaître l'oeuvre d'Overbeck.

26 Henri DELABORDE, «De quelques traditions de l'art français à propos du tableau de Monsieur Ingres Jésus au milieu des docteurs» dans *La Gazette des Beaux-Arts*, 1862, vol. 2, p. 385-400; voir aussi Bruno FOUCART, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987, p.201.

27 Saint-Jérôme, ASJCF, fonds du collège Sainte-Marie, boîte 6, *Diaire du ministre* (1849-1877), fol. 42, le 6 juillet 1854.

28 Montréal, Inventaire des biens culturels, dossier Gesù n° (65) 46 47, fiches 52 et 53. Réal Lussier a également noté qu'elles furent imprimées par Becquet et éditées à Lyon chez J. B. Gadole.

29 Ces informations proviennent surtout de P. PETRI, *Scienze e arti sotto il Pontificato di Pio IX*, fascicolo n° 62, Roma Tipografia delli Belli Arti, 1860.

30 Giovanni BOLAFFI édit., *Dizionario enciclopedia Bolaffi del pittori e degli incisori italiani dall'XI all XX secolo*, t. V, Torino, Bolaffi, 1974, p.196.

31 Rome, Procura Generali, fonds H 73, Doc IX, «Canonizzazione dei Tre Martiri Giapponese».

32 DESJARDINS, *Le Collège*, p.335. Sur l'histoire de la commande de ces tableaux, voir également LAROCHE-JOLY, *L'iconographie jésuite*, p. 360-362.

33 DESJARDINS, *Le Collège*, p. 336-338.

34 Oscar HAMEL, dans ses notes sur la vie d'Eugène Hamel reproduites en appendice au texte de John R. PORTER, «La carrière et l'oeuvre du peintre Eugène Hamel (1845-1932) à la lumière d'un fonds documentaire inédit», *Questions d'art québécois*, sous la direction de John R. Porter, Cahier du CELAT n° 6, Québec, février 1987, p.158, a écrit: «Puis à son retour à Rome en 1868 où il travailla d'abord à l'Académie Saint-Luc puis à son atelier où il commence à produire pour son compte et où les peintres Podesti, Pasqualoni et Mariani, celui-ci peintre du roi d'Italie, aiment à le voir travailler». Selon le Bolaffi, il appert en effet que ces trois peintres ont plus ou moins subi l'influence de Minardi. Alors que Vincenzo Pasqualini (1820-?) et Cesare Mariani (1826-1901) furent élèves de Minardi, Francesco Podesti (1800-1895) a également contribué au mouvement puriste même s'il est surtout considéré comme un néo-classique (Bolaffi, t. VII, p. 193-194 pour Mariani; t. VIII, p.357 pour Pasqualini et t. IX, p. 148 pour Podesti). Pour ce qui est de la justification des commandes voir: Québec, Archives de la Congrégation des hommes de la haute ville de Québec, *Livre des délibérations de la congrégation*, t. 2 (1877-1896), fol. 206 et Saint-Jérôme, ASJCF, fonds Joseph-Edouard Désy, BO-78-13, doc. 27, lettre du 25 avril 1891.

35 Québec, Archives de la paroisse Notre-Dame de Jacques-Cartier, *Livre des délibérations de la congrégation de Saint-Roch*, t. II (juin 1885-mars 1940), fol. 32 au 27 janvier 1889. Suivant l'entente conclue entre la Congrégation et la compagnie Gauthier et Frère pour l'exécution du décor conçu par Meloche, au prix initial de 3 000 \$ se sont ajoutés 100 \$ «pour deux tableaux en grisaille de chaque côté de l'autel». Deux photographies conservées aux Archives nationales du Québec, l'une prise entre mai et août 1889 avec la voûte peinte et l'ancien maître-autel (Québec, Archives nationales du Québec, fonds Vallée, env. 51) et l'autre après décembre 1889 avec le nouvel autel (*Ibid.*, fonds Gingras, dossier 34 P 585) nous montrent en effet deux séries de tableaux de chaque côté de l'autel. En ce qui concerne *L'Education de l'Enfant Jésus*, la transformation se voit surtout dans les détails, comme celui de l'estrade. Les personnages occupent moins d'espace dans les grisailles que dans le tableau de Rho installé le 4 décembre 1889 (*Le Courrier du Canada*, le 4 décembre 1889, p.3). L'attribution à Napoléon Saint-Charles (1863-1899) du premier tableau est tirée de sa biographie publiée dans *Montréal fin de siècle* (Montréal, *The Gazette*, 1899, p.123).

36 «Relation des merveilles opérées dans les âmes par la prédication de la dévotion au Sacré-Coeur», *Le Messager canadien du Sacré-Coeur*, vol. XXIX, n° 9, (1920), p.331.

37 Alphonse LECLAIRE, «Ça et là dans le pays des arts», la *Revue Canadienne*, (1888), p.345; (1893), p.579; (1896), p.195. Voir également Henri D'ARLES, *Arabesques*, Paris-New York, Dorbon-Ainé, 1923, p.38. Dans cette biographie de Leclair, d'Arles déplore effectivement son goût pour les oeuvres d'Hoffman.

38 Sur les projets de décor de Notre-Dame voir: Olivier MAURALT, *La Paroisse. Histoire de l'église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Louis Carrier & Cie, Les Editions du Mercure, 1929, p. 122-131. Quant à l'histoire des peintures de l'église de Saint-Romuald, elle est relatée par l'abbé Benjamin DEMERS dans sa *Monographie. La paroisse de St-Romuald d'Etchemin avant et depuis son érection*, Québec, J.-A. K. Laflamme, 1906, p. 251-256. Sur Napoléon Bourassa,

l'information peut être abondante. On consultera surtout le travail de Raymond VÉZINA, *Napoléon Bourassa (1827-1916). Introduction à l'étude de son art*, Montréal, Editions Élysée, 1976, p.261 et la synthèse de Christiane BEAUREGARD, *Napoléon Bourassa: la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1983.

39 «Saint Patrick's Church», *The Daily Telegraph* (Québec), 19 juillet 1877. Le travail fut encore exécuté par un artiste allemand, un certain Jérôme Schoenberg. Dans ce cas aussi, c'est le supérieur rédemptoriste, le père Lowekamp, qui a ramené l'artiste de Philadelphie à Québec, «Saint Patrick's Church - The Frescoing Work», *The Daily Telegraph* (Québec), 17 mai 1877.

Résumé

QUÉBEC JESUITS AND THE DISSEMINATION OF CHRISTIAN ART

Montréal Gesù Church, a New Approach

Taken from a chapter of my doctoral thesis, this article was originally presented at the 1988 annual meeting of the University Art Association of Canada. Based on a case study of the Jesuits and the wall decorations of Montréal's Gesù church, this article explores an art that Gérard Morisset and a majority of art historians considered cold, rigid, tedious, maudlin and commercial; an art they referred to as "saint-sulpice." Rather than deal with the question through modern and contemporary attitudes, I have preferred to examine these works in the context of the predominant ideologies of the time of their production.

In the last century Montréal intellectuals were made well aware of all "Revivals" by reading various publications. That Christian art theories strongly advocated the production of frescoes, was for them, as it was for Europeans, sufficient incentive to decorate their churches in this manner. Gesù Church, the large chapel of the former Jesuit College Sainte-Marie (1848-1976), remains an eloquent witness to this practice and to the determination to embrace modernity during the second half of the century.

Built in 1864 from the plans of an Irish architect working in the United States and mandated by the Superior of the Canada - New York mission, the Gesù is part of an architectural "ensemble" which includes the Jesuit church in

Buffalo (1864) and in New York (1878). The marriage of architecture and wall decoration can be seen in these three churches by Patrick C. Kelley (1816-1896). In each case the wall decoration was executed by German painters (Daniel Muller in Montréal and Buffalo, William Lamprecht in New York). If the incentive to introduce mural decoration (possibly in "buon fresco") at Montréal's Gesù was that of the architect, the choice of subject matter was a collaboration between the architect, the Jesuit patrons and the artist.

It has always been maintained that the model for these frescoes was the work of the modern German School, that is painters connected to the Dusseldorf Academy which itself was linked to the German painters of Rome (the Nazarenes). It would appear, however, that the Jesuits chose for the vault and walls of their church not only fashionable subjects, popularized by engraving firms devoted to Nazarene ideals, but also subjects related to French and Italian purist perceptions of a renewed Christian art. Borrowings from Ingres and Pietro Gagliardi were balanced with those from Johann Friedrich Overbeck and Carl Müller by stressing the theoretical content in those images approved by the highest Roman authorities. This use of a style set forth in the theories proposed by supporters of an ideal Christian art was not limited to the decoration of the Gesù walls. It was extended to easel painting and imagery, and continued well into the middle of the twentieth century (see Eugène Hamel and Guido Francisi).

Hence, one can better understand the reservations expressed by Gérard Morisset or Father Couturier concerning the "problems of religious art in Canada" as mentioned above. To reiterate the thought of Couturier, religious art in Canada "paralyzed" in the same manner as it had frozen elsewhere: the images supplied by Nazarene and purist theories, in the guise of a certain orthodoxy, had become antiseptic and banal by over-exposure. Seen in this light and reinstated in the specific context of a growing ultramontanism, the painted decor of the large chapel of Sainte-Marie is a particularly valuable testimonial to us today. If, with the Gesù, the Jesuits proved themselves to be propagandists of this religious art ideal, they were, however, only one link in a vast network. This link, an example of the perfect Christian monument would have most probably, in the middle of the nineteenth century, paved the way for the production of other wall paintings that were to be born of the brush of Napoléon Bourassa and his highly prolific pupils trained in his classroom studio in Notre-Dame-de-Lourdes.

Translation: Monique Nadeau-Saumier

À KINGSTON, IL Y A 50 ANS, LA CONFÉRENCE DES ARTISTES CANADIENS

Débat sur la place de l'artiste dans la société

Never before has it happened that Canadian artists, professional artists from all over Canada, have been brought together, to discuss their problems, not only the problems of technique and practice, but (...) to consider the means of making most effective that vital contribution to the life of Canada which our artists can do; and to make our contribution to the solution of those problems which confront us, as they confront the whole democratic world at the present time¹.

En 1951, dix ans après la tenue de ce qui se voulait la « première conférence des artistes canadiens », à Kingston, en juin 1941, le peintre André Biéler, organisateur de cette rencontre, dresse le bilan de l'événement. En une décennie, les idéaux de la conférence se sont répandus, selon lui, à la grandeur du pays. La qualité de la peinture canadienne s'en est ressenti, mais la conférence a surtout mis en branle un mouvement pour la défense de l'art qui a abouti à la création, en 1949, de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada².

À l'heure où la commission Massey-Lévesque publie son rapport, Biéler ne peut que se réjouir et entériner celles de ses recommandations qui favorisent une intervention gouvernementale plus soutenue en matière culturelle. Pour lui, comme pour des dizaines d'artistes canadiens qui, depuis dix ans, militent pour l'adoption d'une politique de soutien aux arts, la Conférence de Kingston a été l'amorce d'une prise de conscience décisive. Et c'est grâce, en partie, aux actions, requêtes et mouvements de pression qu'elle a entraînés de la part des artistes canadiens que le gouvernement central a conclu à la nécessité d'une enquête nationale sur l'état de la culture.

Avec le recul, force est de constater que le rapport Massey enclenchait à peine une réforme déjà trop longtemps retardée, qu'il laissait en friche, en particulier, le terrain de l'intégration des arts, celui précisément pour lequel on réclamait le plus expressément une action de l'État. Le mérite de la Conférence de Kingston ne s'est pas démenti pour autant. Pour la première fois, en effet, des artistes de toutes les régions du pays se sont rencontrés pour faire le point sur leur situation commune. Pour la première fois, ils ont posé collectivement la question du rapport entre l'art et la société et ont appelé le gouvernement à se prononcer sur une série de recommandations.



Conférence des artistes
canadiens, Queen's
University, juin 1941,
Kingston. (Photo: Archives
nationales du Canada, nég.
PA136.43)

Qu'a été au juste la Conférence des artistes canadiens? Quels étaient ses objectifs? Quel contexte et quelles circonstances particulières l'ont rendue possible? Qui a-t-elle rassemblé et autour de quelles grandes orientations? Voilà quelques-unes des questions auxquelles ce texte propose de répondre. Nous référant principalement aux actes de la conférence ainsi qu'aux annonces et comptes rendus publiés dans certains journaux et périodiques de l'époque, nous en précisons les buts, le programme et le déroulement. Nous parlons ensuite de la participation canadienne et américaine. Et, finalement, nous examinons le contenu des exposés et résolutions. Mais, tout d'abord, quelques mots sur la conjoncture et sur certains événements qui ont pavé la voie à l'organisation de cette rencontre.

Dans la foulée de la lutte pour la démocratie

Il n'est pas inutile de rappeler, au départ, qu'au moment où la conférence se tient, le Canada est en guerre depuis bientôt deux ans. Cette situation d'urgence, plutôt que de détourner l'attention des questions artistiques, a, au contraire, accru les besoins et fait ressentir plus cruellement le manque de structures de soutien à la production et à la diffusion des arts au Canada.

En effet, certaines conditions spécifiques à cette période ont rendu une partie de la population plus sensible aux choses de l'art et de la culture. Le Rapport annuel 1940-1941 de la Galerie nationale du Canada (traduction de *National Gallery of Canada* à l'époque) n'indique-t-il pas que la fréquentation du musée et les demandes de services ont augmenté et ce, malgré le contexte de guerre?

Au Canada, en Angleterre et aux États-Unis, un courant de pensée humaniste s'est répandu depuis quelques années, faisant sienne la défense de l'art et de la démocratie. De part et d'autre de l'Atlantique, des historiens, des philosophes, des gens des lettres et des arts, issus de divers horizons politiques mais partageant tous un même sentiment antifasciste, ont élevé leurs voix et pris position en faveur de certains principes fondamentaux dont la sauvegarde paraît alors mise en péril. On pensera à l'*American Artists Congress* qui se réunit à New York en 1936 et à l'*Artists International Association* créée en Grande-Bretagne en 1933, deux regroupements qui adoptent des lignes de pensée progressistes.

Leur appel à défendre la démocratie ne va pas, dans plusieurs cas, sans leur faire assortir leur action d'un appui à l'avancement des arts. Pour plusieurs démocrates, il apparaît en effet essentiel de ne pas laisser les gouvernements négliger le soutien aux arts sous prétexte que l'effort de guerre est devenu prioritaire. Parties intrinsèques de la vie d'une nation, les arts et la culture sont considérés, dans cette optique, comme éléments-témoins et porteurs du principe démocratique dans la vie sociale. Leur diffusion et leur meilleure intégration dans la société doivent être encouragées car ils contribuent à un état de

civilisation. À l'inverse, toute déperdition de la vie artistique agit au détriment de la conscience démocratique.

Plusieurs interventions à la Conférence de Kingston, et cette initiative elle-même, participent de cette conception. On sait, en effet, que si le très mauvais sort réservé aux artistes, particulièrement lors de la Dépression, a pu les inciter à se regrouper pour faire corps, la guerre et l'éveil à la cause démocratique ont été pour plusieurs participants un motif crucial de leur démarche. L'examen du contenu des discours et des résolutions adoptées permettra d'étayer cette affirmation. Pour le moment, considérons les prémisses de la conférence et ses objectifs.

Les conférences sur les affaires canado-américaines

En 1937, André Biéler est invité à participer à la deuxième conférence sur les affaires canado-américaines qui a lieu, cette année-là, à l'Université Queen, à Kingston, où il est artiste résident depuis 1936. Son allocution, intitulée *National Aspects of Contemporary American and Canadian Painting* introduit un des thèmes de discussion, celui portant sur les courants culturels³.

Fruit des travaux des universités Queen, en Ontario, et Saint Lawrence, à Canton dans l'état de New York, et organisée en collaboration avec la Fondation Carnegie pour la paix internationale, cette série de conférences bisannuelles a été inaugurée à Canton, en juin 1935, et va se poursuivre jusqu'en juin 1941.

Les actes de ces conférences, publiés conjointement par les deux universités impliquées, indiquent qu'elles rassemblent principalement des spécialistes des milieux universitaires canadiens et américains et portent sur divers aspects des relations canado-américaines dans le secteur du commerce, des finances, de la culture, de la politique étrangère, du travail et, de plus en plus, à mesure que la guerre approche, de la défense et des accords stratégiques bilatéraux⁴.

Au cours de voyages dans l'Ouest canadien, en particulier à Banff où il enseigne durant l'été, André Biéler a été frappé par l'état d'isolement auquel sont confinés les artistes de ces régions. La Crise qui affecte alors très durement l'économie nord-américaine, la pénurie de ressources locales en matière artistique, l'absence de liens organisationnels entre les artistes de différents coins du pays, les besoins criants en matière d'aide à la création apparaissent comme autant de problèmes qui font obstacle au développement culturel et qui incitent Biéler à agir⁵.

Stimulé par l'esprit de coopération qui préside aux réunions canado-américaines, Biéler a l'idée d'organiser une conférence s'adressant spécifiquement aux artistes canadiens et faisant appel à une collaboration américaine. Après discussion avec le docteur Wallace, directeur de l'Université Queen, et F. Keppel, président de la Corporation Carnegie - organisme américain privé qui

accorde, depuis plusieurs années, un soutien financier à plusieurs initiatives culturelles canadiennes - il concrétise son projet⁶. Une quatrième conférence sur les affaires canado-américaines doit avoir lieu à Kingston du 23 au 26 juin 1941⁷. Jugeant opportun de profiter de ce cadre de rencontre et des espaces offerts par l'Université Queen, Biéler prévoit une deuxième conférence, consécutive à la première, consacrée, celle-là, exclusivement aux questions artistiques.

Invitation aux artistes

En avril 1941, l'invitation est lancée. Dans les journaux, des articles paraissent annonçant qu'une «Conférence des artistes canadiens» aura lieu à Kingston du 26 au 28 juin.

Dans son premier communiqué à la presse, Biéler met l'accent sur la détérioration du statut de l'artiste dans la société contemporaine, identifiant ainsi le motif principal de la convocation à cette rencontre. À son avis, une voie de solution est perceptible du côté américain où des mesures telles les projets d'art gouvernementaux sont en vigueur depuis 1933. Des experts américains sont annoncés, ils viendront témoigner de ce mouvement. Biéler précise:

Is it the fault of the artist; is it Art for Art's sake; or is it the changing condition of the world; materialistic and mechanical? At any rate the position of the artist in the course of the last century has been considerably altered. The artist no longer belongs to the community; he has gradually been shoved aside; his position, in relation to society, is remote, his influence practically nil. Yet, in a country like ours, new and growing, what greater need than the creative mind of the artist? Our friends to the South have put to public use the imaginative minds and skills of their painters in decorations, posters, frescoes which have brought cultural freshness and benefit to many communities⁸.

Invitation aux artistes professionnels, aux critiques d'art et aux éducateurs de toutes les régions du pays, ce premier communiqué laisse pourtant percer une ambiguïté quant aux secteurs des arts auxquels la conférence doit s'intéresser. Car c'est bien la situation des peintres et l'état de la peinture au Canada qui préoccupent les organisateurs, et non la condition des artistes en général, toutes disciplines confondues. Un Donald Stewart, sculpteur de son état, pourra donc, et à juste titre, s'étonner en cours de conférence du peu d'attention accordée à la sculpture, puisque c'est des artistes-peintres dont il est question à cette réunion⁹.

Les objectifs et le programme de la conférence

Des articles, parus lors de l'émission d'un deuxième communiqué de presse en mai 1941, cernent de plus près les buts et le contenu des discussions à venir.

Dans son édition du 31 mai 1941, le quotidien montréalais *The Gazette* annonce que les présentations porteront sur deux aspects principaux: la posi-

tion sociale de l'artiste et les techniques picturales¹⁰. Dans le numéro de juin de la revue *Maritime Art*, on précise que le but de la conférence est «d'abord et avant tout de rassembler les artistes canadiens d'est en ouest afin qu'ils discutent de leurs problèmes communs dans une atmosphère propice¹¹». Dans *The Standard* de Montréal, le critique Robert Ayre rapporte, à l'instar d'autres collègues de la presse canadienne, que la conférence est organisée conjointement par l'Université Queen, la Galerie nationale du Canada et la Corporation Carnegie de New York. Contrairement à Graham McInnes de Toronto qui, curieusement, néglige de transmettre dans sa chronique du *Saturday Night* le contenu de ce deuxième communiqué¹², Ayre le commente avec enthousiasme. La chaleur avec laquelle il souligne la venue du peintre américain Thomas Hart Benton paraît significative de l'importance qu'il accorde à cet échange nord-sud et aussi de l'intérêt que suscitent les pratiques américaines contemporaines dans les milieux artistiques anglophones de la métropole¹³.

Le programme de la conférence subira quelques modifications en cours de route mais, pour l'essentiel, il demeure tel qu'annoncé. Edward Rowan, de la Section des beaux-arts rattachée à la *Federal Works Agency* de Washington, délaisse le thème de la «Renaissance américaine» qui lui a été suggéré et s'attache plus spécifiquement au fonctionnement des projets d'art gouvernementaux. Thomas Hart Benton doit faire part de ses méthodes de travail, mais les deux ateliers du *Painters' Workshop* de Boston consacrés aux techniques picturales le convainquent de parler plutôt de l'esthétique de la forme. Walter Abell, professeur d'art à l'Université Acadia, en Nouvelle-Écosse, et rédacteur en chef de *Maritime Art*, traite du rapport entre l'art et la démocratie et John Alford, de l'Université de Toronto, envisage la fonction sociale de l'artiste d'un point de vue historique (voir copie du programme en annexe).

Le déroulement

La conférence débute à 19 heures 30, le jeudi 26 juin, avec l'enregistrement d'une entrevue de Benton sur les ondes de la CBC et une série de discours de bienvenue. André Biéler préside l'assemblée et l'informe des objectifs et du contenu de la conférence. Après lui, H.O. McCurry, directeur de la Galerie nationale du Canada, Fred Haines, président de l'Académie royale des arts du Canada, Albert Cloutier, responsable du département d'Information publique à Ottawa¹⁴, et le peintre A.Y. Jackson prennent la parole.

D'entrée de jeu, plusieurs propositions concernant la mise sur pied d'une fédération des artistes canadiens, la création d'un magazine culturel et l'emploi d'artistes professionnels dans les forces armées sont avancées. Certaines perspectives concrètes se profilent que la conférence aura pour but d'affermir et de faire déboucher sur une action concertée des artistes.

L'horaire très chargé des deux jours suivants comprend un atelier de

démonstration technique du *Painters' Workshop* en matinée, une présentation de l'un ou l'autre conférencier invité en après-midi et une autre en soirée. Tous les thèmes de discussion s'organisent autour du rapport entre l'art et la société. Nous y reviendrons. Pour l'instant, faisons simplement remarquer qu'une ligne de pensée commune va s'exprimer au fil des sessions et que l'objectif des organisateurs sera de faire en sorte que le consensus s'élargisse pour aboutir à une prise en mains de leur situation par les artistes eux-mêmes.

Un comité de résolutions est formé le vendredi. Il doit recueillir les propositions et les synthétiser en vue de les soumettre à l'assemblée à la toute fin des rencontres. Composé de quatre artistes et d'un critique d'art - tous des hommes au grand étonnement de Paraskeva Clark¹⁵ - ce comité, choisi sur place et non pas élu, se veut représentatif de plusieurs régions du pays. Il comprend H.G. Kettle de Toronto, Jack Shadbolt de Vancouver, Henri Masson d'Ottawa, Edwin Holgate et Robert Ayre de Montréal.

Tel que prévu, le comité présente son compte rendu le samedi, tard en soirée, et appelle les participants à se prononcer sur une dizaine de propositions. Après une longue session de délibérations sur les résolutions présentées et une courte nuit de sommeil, tous, ou presque, se rendent à Ottawa le lendemain. Un dîner-causerie au Château Laurier rassemble à nouveau les troupes et leur permet de se refaire des forces avant une nouvelle session à la Galerie nationale, avec les conférenciers Marius Barbeau et Peter Brieger, et une visite chez H.S. Southam pour y admirer sa collection de tableaux du Groupe des Sept et de peintres modernes français.

Qui assiste à la conférence?

D'après la liste compilée par les organisateurs, 141 personnes se sont rendues à l'Université Queen. Ensemble, conférenciers invités et participants des régions composent une assemblée de 162 voix.

À l'examen, cette liste nous apprend qu'une majorité de personnes, soit 102, viennent de l'Ontario dont 47 de Toronto¹⁶; que 33 sont originaires du Québec, dont 27 de Montréal¹⁷; que 7 viennent des provinces maritimes et 20 des Prairies et de la côte Ouest¹⁸. Des gens de toutes les provinces ont donc répondu à l'appel de Biéler. En plus des artistes qui assistent nombreux à l'événement, on remarque la présence de deux critiques d'art: Robert Ayre du *Standard* de Montréal et Pearl McCarthy du *Globe & Mail* de Toronto. Également, quelques personnes rattachées à des écoles d'art, universités, collèges et musées canadiens. Mentionnons la Galerie d'art de Toronto, la Galerie nationale du Canada, le Musée de la province de Québec, l'Université de Saskatchewan, l'Université de Toronto, le *Upper Canada College*, l'*Art Association* de Montréal, la Galerie d'art de Winnipeg, la *Vancouver School of Art* et l'Université Acadia de Nouvelle-Écosse. Toutes ces personnes ont-elles été

mandatées par leur institution respective? Il est probable que non. De même, de nombreux artistes présents sont membres d'associations artistiques mais aucun, à l'exception de Fred Haines qui prend la parole à l'ouverture au nom de l'Académie royale des arts du Canada, ne représente officiellement le groupe auquel il appartient. La participation se fait donc sur une base individuelle et toutes les décisions prises à la conférence n'engagent que les personnes présentes (voir la liste des participants en annexe).

Une assemblée majoritairement anglophone

La participation canadienne, y compris la québécoise, est majoritairement anglophone. Les francophones, 13 en tout, viennent du Québec et de l'Ontario. Ils représentent environ 8,6% de l'assemblée. Ce sont, de Kingston et d'Ottawa: André et Jeannette Biéler, Albert Cloutier et Henri Masson. Chez les 9 Québécois parlant français on remarque les noms des soeurs Pagnuelo, Françoise et Germaine, de Simone Dénéchaud et, surtout, de Paul Rainville, conservateur au Musée de la province de Québec, et d'Agnès Lefort, peintre et propriétaire de galerie bien connue durant les années cinquante à Montréal¹⁹.

Cette faible participation francophone intrigue bien sûr, et non moins les raisons qui ont pu inciter ces quelques Québécois de langue française à assister à la conférence. Que penser? Doit-on croire que les organisateurs ont négligé de diffuser la nouvelle dans la presse francophone? Ou alors, que les artistes visés, bien qu'informés, ont tout simplement ignoré l'invitation?

Il est vrai que la problématique de la fonction sociale de l'art, bien que discutée dans les journaux de langue française, n'y a pas reçu l'attention qu'on lui accorde à la même époque dans les chroniques artistiques de certains journaux de langue anglaise²⁰. Jean-Paul Lemieux dans *Le Jour*, Reynald dans *La Presse*, Jean Chauvin et quelques autres, dont le père Marie-Alain Couturier lors de son passage au Québec, auront bien sûr parlé d'un «art qui puise son inspiration dans le milieu social» (Reynald²¹); de la «nécessité d'encourager l'art et les artistes de son pays» (Chauvin²²); ou encore de «l'oeuvre éducatrice que poursuit le gouvernement américain en donnant de l'ouvrage aux artistes» (Lemieux²³) et de la difficile relation qui prévaut entre artistes et milieux d'affaires (Couturier²⁴). En dépit de ces interventions, le débat ne s'est pas enclenché chez les francophones et ce, bien qu'un sort tout aussi déplorable échoît généralement aux artistes de l'Atlantique au Pacifique, sans distinction de langue ou de culture.

Les causes de cette apparente indifférence restent à élucider. Mais sans doute s'agit-il moins d'indifférence que d'un manque de synchronisme, puisque des problématiques différentes occupent alors le devant de la scène dans chacune de ces communautés. De fait, au moment où les artistes réunis à l'Université Queen s'interrogent sur leur rôle dans la société et dans le conflit en cours, au moment où ils se recommandent de l'expérience américaine et éla-



Conférence des artistes canadiens,
Queen's University, juin 1941,
Kingston. On reconnaît au 1er rang
André Biéler et A.Y. Jackson; à
gauche, 3e rangée: Miller Brittain et
Walter Abell. (Photo: Hazen Size,
Archives nationales du Canada, nég.
PA151.359)

borent des résolutions en faveur d'un parrainage gouvernemental des arts, leurs vis-à-vis de langue française sont occupés à de tout autres considérations.

On sait, en effet, que le tournant des années quarante coïncide au Québec avec le début d'une importante polémique pour ou contre l'«art vivant». Le retour de Pellan, son action au sein de l'École des beaux-arts de Montréal, la venue du père Couturier, les pressions de John Lyman, de Paul-Emile Borduas et, avec eux, de la Société d'art contemporain contre la main-mise académique sur les pratiques et leur diffusion sont des faits connus²⁵. On sait également que le débat qui s'amorce au Québec dans ces années conduira bientôt à de profondes transformations tant sur le plan du discours théorique que des pratiques picturales. Pour l'instant toutefois, ces interventions, visant à une démocratisation du champ de l'art, n'ont que de lointains rapports avec les discussions qui ont lieu à Kingston en juin 1941. Ce qui n'empêchera pas Jean-Paul Lemieux de répondre favorablement à une invitation que Biéler lui envoie personnellement, en février 1941. Toutefois, son enthousiasme tournera court car il se verra malencontreusement empêché de se rendre à Kingston à la date prévue. Il vaut la peine, néanmoins, d'introduire ici un extrait de sa lettre du 23 février 1941 à Biéler, car elle démontre, d'une part, que ce dernier n'avait pas négligé de faire appel aux artistes du Canada français et que, d'autre part, certains de ces artistes surent alors reconnaître le bien-fondé de son initiative. Lemieux écrivait à cet effet:

Voilà une excellente chose et les organisateurs méritent toutes les félicitations. Cette réunion permettra à tous et à chacun de nous de se mieux connaître, d'échanger nos opinions, nos idées et enfin de discuter ensemble des problèmes qui touchent à l'évolution de l'art au Canada. Elle aidera, en outre, à répandre dans les esprits, trop souvent indifférents, l'importance du rôle de l'artiste dans la société. Car, hélas, ce dernier est considéré par la majorité comme un être inutile(...).

Pour nous Canadiens de langue française il y a une foule de problèmes à discuter: éducation du public en matière d'art, moyens de perpétuer les arts traditionnels du paysan, expositions, propagande, etc. Cette réunion nous sera d'une grande aide surtout à nous de Québec, isolés comme nous sommes du reste de l'univers artistique, vivant entre nos remparts. Tu me demandes de te suggérer quelques noms (...) Je te suggère Marius Plamondon, sculpteur de Québec, professeur à l'Ecole (il s'agit de l'Ecole des beaux-arts de Québec), et Omer Parent, de l'Ecole également, que tu as rencontré lors de ton exposition. Il y a aussi Palardy et Alfred Pellan dont l'exposition a remporté un gros succès à Montréal²⁶.

Le contenu des discours: la position sociale de l'artiste

Concentrés les vendredi et samedi, 27 et 28 juin, entre 15 et 22 heures environ, les quatre discours principaux, prononcés dans l'ordre par Walter Abell, Thomas Hart Benton, John Alford et Edward Rowan, reprennent tous la thématique du rapport entre l'art et la société, en lui apportant chacun un éclairage particulier. Mais, qu'ils témoignent de certaines pratiques contemporaines (Rowan et Benton), élaborent autour de grandes positions de principe (Abell), ou commentent un phénomène culturel (Alford), tous sont unanimes sur un point: historiquement, une coupure s'est produite qui a relégué l'artiste en marge de la collectivité. N'étant plus considéré comme un membre actif de la communauté, son travail se voit dévalué et ne trouve plus de débouché sur la place publique. John Alford résume assez bien ce propos et son origine lorsqu'il dit:

The fact that the artist had lost his function in society of course has been noticed for a very long time. The first instance of its being commented upon with any great clarity was by Ruskin, actually about 1851, I think, when he published his essay on Pre-Raphaelism. In discussing the function of the artist in that essay, Ruskin remarks: "For a long time this function remained a religious one: it was to impress upon the popular mind the reality of the objects of faith, and the truth of the histories of Scripture, by giving visible form to both. That function has now passed away, and none has as yet taken its place. The painter has no profession, no purpose. He is an idler on the earth, chasing the shadows of his own fancies". Ever since the 19th century there has been enough truth in that statement to be a matter of great public disturbance, as well as of private disturbance to the artist²⁷.

Reconnaissant cette prémisse, tous les conférenciers examinent à tour de rôle soit les raisons historiques qui ont provoqué la rupture entre l'artiste et son milieu, soit les facteurs idéologiques et sociaux limitant l'intégration sociale des arts, ou encore certaines tentatives récentes de démocratisation culturelle.

Dans leurs grandes lignes, toutes les analyses se rencontrent. Critiques face à un certain état de société, les intervenants mettent l'accent sur les défauts de la responsabilité sociale vis-à-vis de l'art et des artistes. Ils affirment la nécessité de démocratiser l'art, de lui redonner place dans la vie collective. Pour Walter Abell, il en découle que les artistes doivent eux-mêmes s'impliquer dans le processus de revitalisation sociale et culturelle, lequel ne pourra s'avérer concluant que s'ils réclament, de concert avec la majorité de la population, davantage de démocratie.

Pour ce professeur d'esthétique, lui-même d'origine américaine, mais résidant depuis 13 ans au Canada, le programme du *New Deal* trace la voie

d'un «nouvel ordre» démocratique car la doctrine qu'il applique préconise un partage plus équitable de la richesse culturelle nationale.

If anything further were needed to complete our vision of the new cultural order, it emerges triumphantly in the recent development of government patronage in the United States. Interestingly enough, and in the light of the facts suggested above, naturally enough, it took a depression to bring such a patronage to active life. Only when our economic system lay stricken of its recurrent fever, with industry and people alike calling to the government for help, was the plutocratic mould so far broken as to permit the emergence of cultural forces hitherto repressed. In a decade of economic breakdown, working chiefly with limited relief budgets, government agencies such as the Federal Art Project and the Section of Fine Arts of the Public Buildings Administration, have done more to break the ground for a genuine culture of democracy than "normal" agencies had done in the preceding century. All those things neglected in the headstrong richness of prosperity were now suddenly undertaken in the midst of depression because the artist had to be included among those receiving relief and his services might as well be used!

The result was a veritable uprush of cultural democracy²⁸.

Sortie victorieuse de la Dépression, cette jeune «démocratie culturelle» se voit maintenant mise en péril par la volonté hégémonique des puissances de l'Axe qui risque de faire se propager la guerre en Amérique. Pour Abell, pareille situation ne peut être tolérée. Elle exige la mobilisation de tous les artistes pour la victoire. Plus encore, elle leur impose de travailler dès maintenant pour la reconstruction d'après-guerre, puisque de telles conditions seront alors réunies qu'il deviendra possible de redéfinir un nouvel ordre mondial fondé sur de plus solides bases démocratiques.

When the war is over there will be a great opportunity for cultural reconstruction. Unless we prepare for it in advance, we cannot hope to play a vital part in it. If we have a significant program ready when the time comes, we shall be able to help guide the cultural evolution of the nation when guidance is needed. We feel very inadequate for such a task, yet if we, as the creative workers of the country cannot accomplish it, who can? Somehow we have to get the vision of the thing, and then we have to get the power of the thing. The people depend upon us. Perhaps if we put ourselves in line with the great democratic forces of our time, they may lift us up and give us the power required to do the job ahead²⁹.

L'une des «grandes forces démocratiques de notre temps», sinon la plus grande, à laquelle songe Abell, c'est évidemment les États-Unis. De fait, tous les conférenciers invités, à l'exception de John Alford, en font un point de référence, indiquant ainsi que c'est en sol américain que les gains les plus sensibles ont été marqués en faveur de la démocratisation des arts. Cette position

qui semblait alors incontestable, puisque personne ne s'avisa de la mettre en doute, vaut la peine qu'on s'y arrête. Voyons donc brièvement ce qu'il en était de ce modèle américain à la conférence.

Prédominance du modèle américain

Cette conférence d'artistes canadiens, portant sur la situation des arts au Canada, n'en fait pas moins appel à une importante collaboration américaine. Comme nous le signalions plus haut, la Corporation Carnegie apporte un soutien financier; Washington a délégué Edward Rowan; Thomas H. Benton, grand chantre du régionalisme, est l'invité d'honneur; enfin, l'Université Harvard et le *Fogg Museum* de Boston sont représentés au sein du *Painters' Workshop* qui vient faire état des plus récentes découvertes américaines dans le domaine des techniques picturales.

Pourvoyeurs de fonds et d'un savoir-faire administratif et technique, les représentants d'outre-frontière se font également les apologistes des pratiques régionalistes et d'une certaine vision sociale qui dominent depuis quelques années sur la scène américaine.

Edward Rowan parle au nom de la direction des projets d'art instaurés par le gouvernement démocrate de Franklin Delano Roosevelt. Il en décrit le fonctionnement et les acquis tout en rappelant la conjoncture qui a permis leur instauration.

There was a depression in the United States, which all of you know about.

That made possible (...) the election of a new administration with a social conscience. In December 1933, the artist was acknowledged to be as important a part of society as the very worthy plumber, the bricklayer, and others³⁰.

Parlant de la reconnaissance sociale de l'artiste effectuée aux États-Unis, il dirige l'attention vers le programme fédéral qui a déclenché le processus de démocratisation culturelle à l'échelle nationale. Un programme qui exprime parfaitement, selon lui, l'esprit et la lettre de la conception démocrate en matière de développement artistique. Lorsqu'il précise par exemple que, dans son pays, l'artiste est placé désormais sur un pied d'égalité avec le maçon et le plombier, il ne voit dans ce rapport aucun dénigrement de l'art. Au contraire, dans l'optique d'une administration qui se réclame des masses laborieuses et prône la justice sociale, l'artiste gagne en «noblesse» lorsqu'il se voit comparé aux ouvriers et gens de métier. Son travail, reconnu par la communauté, reprend sa place dans la vie sociale. Une dynamique s'instaure qui renoue avec les traditions de la Grèce antique et du Moyen Âge, deux types de société fortement valorisés dans certains milieux américains parce qu'on y discernait une symbiose parfaite entre l'art et la vie.

Pour Rowan, l'entreprise fédérale des projets d'art a permis de ressouder un chaînon primordial entre l'artiste et le public. Elle a fait entrer l'art dans le quotidien des gens et c'est en quoi elle s'avère exemplaire.

I think our greatest importance has been in the fact that we have taken the artists out of their ivory towers; we have encouraged them to cut their hair, to put both feet on the ground and to meet the public. In other words we have once more introduced the studio hermit to the public, to the people who are marrying, who are having children, who are putting in plumbing installations, who are putting up houses, and so on. The artist has been brought to them; they have been brought to the artist³¹.

Thomas Hart Benton, lui, se place du point de vue de l'artiste, mais de cet artiste qui, d'après Rowan, a enfin consenti à poser les deux pieds sur le sol. Ce faisant, Benton propose une théorie, faite sienne depuis quelques années et par ailleurs assez largement répandue aux États-Unis, qui veut que l'art procède de l'expérience individuelle de l'artiste. Qu'il naisse donc au coeur de la vie, non dans les livres, écoles ou musées, pas plus d'ailleurs que du strict rapport à l'art. Prenant le contre-pied de la conception «dix-neuviémiste» de «l'Art pour l'Art», qu'il étend jusqu'à y inclure les courants abstraits, Benton parle d'une «culture du peuple» proche du mode de vie courant, d'un nouvel art, produit de l'expérience nationale qu'il conçoit en rupture avec les courants européens modernes. Il affirme que l'artiste doit descendre de sa tour d'ivoire, puiser l'inspiration dans son environnement immédiat et, dans une même lancée, il se proclame un «environnementaliste».

I've insisted on the necessity of direct experience for the artist. I've said, in substance, that Ivory Tower abstractions cannot produce art. By implications, if not actually, I've tied myself to those current movements in the United States which are called regional. I've insisted that experience within a living, going environment was the proper and only motive for expression - the only one that could be depended upon to free the artist from imitative habits. Forgetting for the moment all our geometric matter, let me say that my conception of the value of our American regionalism is based mainly on the fact that it states the necessity of the artist's attention to organic actualities in the living world³².

Figure influente parmi les praticiens de sa génération, Benton se réfère alors à une théorie de l'art développée par certains membres de l'école pragmatique américaine en relation avec leurs recherches dans le domaine de la psychologie expérimentale. Élève de John Dewey, philosophe et auteur du célèbre *Art as Experience*, publié en 1934, Benton reprend à son compte, bien qu'assez librement, la position de ce dernier sur la perception et les modes d'intégration de l'expérience. Son exposé à Kingston se fonde sur ce matériel théorique, en particulier sur le concept d'expérience, point nodal de la pensée de Dewey. C'est ainsi qu'il explique comment l'art est toujours le produit d'une expérience singulière, c'est-à-dire la résultante d'un rapport de l'être au monde; comment chaque nouvelle expérience conditionne la perception de l'artiste, instruit

et renouvelle sa vision; comment l'artiste tire ainsi du réel un matériau de base qui, filtré puis «re-construit» par la pensée, produit ce que Benton appelle une «forme plastique», laquelle en fin de compte n'a plus rien de commun avec la matière qui l'a inspirée.

Procédant par autoréférence, ajoutant donc à la démonstration théorique les acquis de sa pratique, Benton confère à cette dernière une qualité scientifique qui en valorise le contenu. Il se dégage implicitement de son propos que cet art, et, par association, celui des peintres de l'*American Scene* qui se réclament des mêmes principes, se voit érigé en modèle d'une approche qui se veut émancipatrice et démocratique. Qui plus est, l'art et le courant d'idées dont il se fait le propagateur se voient automatiquement désignés comme nouveaux pôles de référence dans le champ des théories et pratiques contemporaines.

À l'instar de Rowan et de Benton, George Holt, R.J. Gettens et Frank Sterner, qui dirigent les ateliers du *Painters' Workshop*, mettent à l'honneur les pratiques américaines récentes, y reconnaissant pour leur part certaines des recherches techniques et expérimentations plastiques les plus avancées. D'emblée, tous les regards sont dirigés vers un point précis et un message non équivoque se fait entendre qui situe les démarches américaines à l'avant-plan de la scène contemporaine. Cette orientation pro-américaine de la conférence n'est rien moins que fortuite. Elle a été tracée au départ, et l'invitation à certains «experts» américains, partageant tous une même conception, vise surtout, on peut le présumer, à affirmer le point de vue des organisateurs. Considérée sous cet angle, la conférence ne se veut donc pas le lieu d'un débat de fond, nourri par la confrontation d'idées divergentes, mais plutôt l'occasion de mettre de l'avant une approche déterminée. Triée sur le volet, la délégation américaine vient en quelque sorte faire la preuve (faits et chiffres à l'appui) de ce qu'il faut démontrer.

Nos voisins du sud ne seront pas les seuls, nous l'avons dit, à vanter leur expertise en matière artistique, mais, témoignant d'une démarche accomplie, ils auront l'immense avantage d'ajouter aux avancées de caractère plus virtuel le poids exaltant du possible.

Les résolutions adoptées

Au terme de la conférence, une dizaine de résolutions sont discutées puis adoptées. Dès la session d'ouverture, certaines propositions ont été ébauchées. Elles concernaient principalement: 1) la mise sur pied d'une fédération des artistes canadiens; 2) l'emploi spécialisé d'artistes professionnels dans les forces armées ayant pour mission de témoigner de l'effort de guerre canadien; 3) la création d'un magazine national des arts.

Avec celles-ci, d'autres propositions, parmi les principales élaborées au fil de ces journées, sont mises aux voix. Par ce biais, l'assemblée entend agir auprès de

certaines institutions. Elle recommande: 1) que l'enseignement des beaux-arts fasse partie des programmes de l'Université McGill (amendée, cette résolution sera finalement destinée à toutes les universités canadiennes); 2) que la Galerie nationale du Canada organise et fasse circuler à travers le pays une exposition nationale de dessins; 3) que des programmes obligatoires d'arts plastiques et d'études des arts soient implantés dans toutes les écoles canadiennes au niveau secondaire.

Désireux d'aller au-delà des simples vœux pieux, les artistes se donnent d'ores et déjà les moyens de pousser plus loin la réflexion qui a commencé de prendre forme à Kingston.

Un comité national (*continuing committee*) est élu et chargé d'enquêter sur le type d'organisation à mettre sur pied. Ses membres sont: André Biéler; Walter Abell, A.Y. Jackson, Arthur Lismer et Frances Loring³³. S'appuyant sur plusieurs comités régionaux ou provinciaux, il doit identifier les besoins des artistes et proposer un mode de regroupement répondant à leurs attentes.

En 1942, la Fédération des artistes canadiens voit le jour. Il s'agit d'une organisation large qui réunit des individus, artistes, critiques ou autres professionnels des arts, de l'architecture, de l'éducation et des institutions muséales³⁴. Elle doit poursuivre le travail amorcé à l'Université Queen. En tout premier lieu, voir à l'application des résolutions votées en assemblée générale. À travers cela, l'idée maîtresse est de faire reconnaître le rôle de l'artiste dans la société en faisant pression sur le gouvernement pour que des mesures concrètes d'encouragement aux arts soient mises en oeuvre.

La revue *Maritime Art*, fondée en 1940 par un regroupement coopératif de sociétés artistiques et d'associations féminines des provinces maritimes, offre déjà une couverture de plus en plus nationale de la vie artistique canadienne. Le nouveau magazine qui doit prendre forme s'appuiera sur cette infrastructure et établira son siège social à Ottawa. Le premier numéro de *Canadian Art* paraît en octobre 1943 sous la direction de Walter Abell. Publiée régulièrement jusqu'en 1967, la revue s'intéresse surtout à la problématique de l'intégration des arts³⁵. Dès les premières parutions, des articles portent sur la contribution des arts à l'industrie, sur le lien à la communauté et les centres communautaires, sur le rôle des institutions, sur les arts appliqués, sur l'élaboration d'un programme national des arts et autres sujets connexes³⁶.

Par ailleurs, dès le lendemain de la conférence, le *continuing committee* et les comités régionaux battent campagne en faveur de la création d'une documentation picturale de l'effort de guerre, «the creation of works of art recording the various phases of the Dominion's war effort³⁷».

On sait que cette action aboutira, en octobre 1942, à l'adoption par le Parlement d'une résolution prévoyant la nomination de quinze artistes professionnels, répartis dans les trois corps de défense et ayant pour mandat de «documenter l'effort de guerre canadien».

L'histoire de ces comités d'artistes a déjà fait l'objet d'études³⁸. Certaines questions relatives à la pertinence d'instaurer un «art officiel» et «de guerre», questions que des observateurs n'avaient pas manqué de relever à l'époque, y sont examinées. Par contre, on semble s'être peu interrogé sur l'importance accordée, lors de la conférence de Kingston, à l'idée de création de «projets d'art» dans l'armée, idée que l'on a présentée comme *la* solution au problème, par ailleurs fortement décrié, du faible soutien public à la production artistique canadienne. Il pourra donc s'avérer intéressant, en terminant, de voir pourquoi la conférence a accordé tant d'importance à cette «solution» et pourquoi l'entrée en jeu du gouvernement a paru, à ce moment, si déterminante.

La conférence de Kingston: l'espoir d'une solution gouvernementale

Tout au long de la conférence de Kingston, une idée a été reprise en leitmotiv. Cette idée voulait que, dans une démocratie, l'art soit partie intégrante de la vie sociale, que, pour ce faire, il soit diffusé dans toutes les couches de la population et que l'État, d'abord, plutôt que l'entreprise privée, se porte garant du soutien à la production et aux artistes. Ainsi voulait-on que l'État reprenne le rôle de mécène des arts que l'Église et l'aristocratie avaient assumé à d'autres époques de l'histoire, et que l'accès aux arts devienne le privilège de tous, comme il doit en être de l'exercice des droits et libertés fondamentales.

L'instauration aux États-Unis des projets d'art publics, que d'aucuns présentèrent comme la forme par excellence de démocratisation culturelle, servit de point d'ancrage. Pour Biéler, Abell, Rowan et Benton, ce type de mesure gouvernementale représentait un jalon nécessaire sur la voie de la refonte culturelle qui devait s'opérer au Canada et pour que soit édifié ici, comme chez nos voisins américains, un nouvel ordre démocratique fondé sur la pleine participation des arts à la vie collective. Suivant cette lecture, le tournant désiré ne pouvait s'opérer que si l'État intervenait, car c'est lui, en tant que représentant de la «vox populi», qui doit assurer la sauvegarde des intérêts de la majorité.

On se rappellera que la conjoncture de guerre ne facilitait pas le débat entre les artistes et le gouvernement, et que ce dernier avait tout loisir de se retrancher derrière ses obligations de guerre pour rendre nulle et non avenue la question du soutien aux arts. Les artistes durent tenir compte de cette réalité dans leur stratégie d'approche. On avança donc que, puisque le gouvernement canadien avait su faire appel aux artistes lors de la Première guerre mondiale et que la Grande-Bretagne n'avait pas tardé à faire de même dans le conflit en cours, la guerre, malgré les limites qu'elle imposait, pouvait permettre une prise en mains plus décisive de son rôle par l'État. Plus concrètement, la création d'une documentation «de guerre» pouvait offrir de vastes possibilités d'emploi pour les artistes canadiens, et toute mesure prise dans cette direction devait aboutir, croyait-on, à un résultat comparable à celui obtenu par l'admin-

istration américaine avec ses projets d'art gouvernementaux. C'est du moins ce que laissa entendre le directeur de la Galerie nationale du Canada, Harry O. McCurry, lorsqu'il prit la parole à Kingston³⁹.

Dans l'esprit de plusieurs, cette résolution et, avec elle, toutes les actions qui, dans les mois suivants, voulurent inciter le gouvernement à créer ce type d'emploi pour les artistes, pouvaient faire naître au Canada un mouvement artistique similaire à celui de la Works Progress Administration / Federal Art Project.

Remarquons que, contrairement à ce qui s'était passé aux États-Unis où l'élection d'un gouvernement de réforme avait devancé et permis la démocratisation culturelle, c'est par le biais d'une reformulation de sa politique dans le domaine des arts qu'on voulait promouvoir, ici, une restructuration plus globale. Pour Walter Abell, qui revint sur le sujet en février 1942, il ne faisait aucun doute que:

if Canada does not follow her allies in organizing such a program, she will emerge from the war behind them in her cultural mentality and organization. They will have established new relations between art and society, new concepts of the service of art to democratic life, and will thus have outdistanced her in their cultural evolution⁴⁰.

De telles attentes des artistes à l'endroit du gouvernement et des instances publiques n'eurent pas pour seul déclencheur l'exemple américain. Sous l'impact de la guerre, en effet, le gouvernement canadien avait dû exercer une direction plus centralisée et appliquer certaines mesures interventionnistes qu'il s'était refusé à mettre en place lors de la Crise. Cette nouvelle tendance, qui correspondait à un mouvement généralisé dans les pays capitalistes, confirmait que le rôle de l'État n'était pas que législatif. Chez les artistes, on croyait de plus en plus que le gouvernement devait encourager et soutenir directement les arts et qu'il devait, si nécessaire, créer les structures assurant le plein épanouissement de la vie artistique au Canada.

Les quelque 150 artistes qui se trouvaient réunis à Kingston en juin 1941 accueillirent chaleureusement cette idée, parce que le renouveau social et culturel qu'elle laissait entrevoir faisait augurer des jours meilleurs pour les arts et les artistes, d'un bout à l'autre du pays.

Dans leur esprit, la guerre, si pénible fut-elle pour le présent, s'avérait l'occasion de repenser l'ordre des choses. Elle pouvait ultimement faire le grand ménage et laisser, pour l'avenir, un monde nouveau à bâtir. Dans ce Canada à reconstruire, les artistes auraient un rôle à jouer et c'est pourquoi leur action dans ce contexte de guerre prit une telle importance lors de la conférence.

HÉLÈNE SICOTTE
Historienne de l'art
Joliette

Notes

- 1 Harry O. McCurry, directeur de la Galerie nationale du Canada, discours d'ouverture à la Conférence de Kingston, cité dans André BIÉLER, Elizabeth HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, Queen's University, Kingston, 1941, p.6.
- 2 André BIÉLER, «The Kingston Conference - Ten Years Afterwards», *Canadian Art*, vol. VIII, no 4 (été 1951), p.150-151.
- 3 André BIÉLER, «National Aspects of Contemporary American and Canadian Painting», dans R.G. TROTTER, Walter McLAREN et Albert B. COREY (Ed.), *Conference on Canadian-American Affairs*, Ginn and Co., Boston, Montréal, New York, 1937, p. 134-136.
- 4 Les actes de ces conférences ont été publiés par R.G. Trotter, Walter McLaren et Albert B. Corey (Ed.) aux éditions Ginn and Co. pour les années 1935, 1937, 1939 et 1941.
- 5 Frances K. SMITH, *André Biéler, An Artist's Life and Time*, Merritt Publishers Co. Ltd., Toronto, Vancouver, 1980. Nous référons le lecteur au chapitre 6, «The Artist in Society», p.89 à 106, que Mme Smith consacre à la pensée sociale d'André Biéler et à l'examen de son rôle dans l'organisation de la Conférence de Kingston.
- 6 Dans le *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*, Edmond Cloutier, Ottawa, 1951, on indique que la Corporation Carnegie a accordé plus de 7 millions de dollars à des projets canadiens de 1911 à 1949, p.15.
- 7 Parmi les sujets abordés, on remarque les thèmes suivants: «North America in the World Today», «Canadian-American Relations in Defence, I. Military, II. Economic», «North America's Share in the Maintenance of Security», etc., TROTTER, McLAREN et COREY (Ed.), *Conference on Canadian-American Affairs*, 1941, table des matières.
- 8 André Biéler cité dans Walter ABELL, «Conference of Canadian Artists», *Maritime Art*, vol. 1, n° 4 (avril 1941), p.5.
- 9 BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.12.
- 10 Anon., «Program Outlined for Artists' Rally», *The Gazette*, May 31, 1941.
- 11 André Biéler cité par Mrs. Thomas J. COUGHEY, dans «Elsewhere in Canada», *Maritime Art*, vol 1, no 5 (juin 1941), p.21.
- 12 Fort curieusement, Graham McInnes annonce la conférence en avril 1941, après l'émission du premier communiqué de presse de Biéler, mais il n'en reparle plus par la suite. Voir «Canadian Artists to Confer», *Saturday Night*, 19 avril 1941, p.28. Après l'événement, c'est Donald Buchanan qui, exceptionnellement, en fait le compte rendu dans «Artist from all Canada», *Saturday Night*, 2 août 1941, p.22.
- 13 Robert AYRE, «Outspoken Painter Coming to Kingston for Art Conference», *The Standard*, 31 mai 1941, p.9.
- 14 Albert Cloutier est alors «Art and Printing Supervisor» au département d'Information publique à Ottawa. Créé depuis peu, ce service est chargé de produire les affiches de propagande du gouvernement canadien pendant la durée de la guerre.
- 15 BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.21.
- 16 On note aussi la présence de 9 personnes de Kingston, 11 d'Ottawa et 15 d'autres villes de l'Ontario.
- 17 Trois personnes viennent également de Québec et trois d'autres coins de la province.
- 18 Pour les Maritimes, 4 viennent du Nouveau-Brunswick, 2 de la Nouvelle-Écosse, 1 de l'Île du-Prince-Édouard; pour les Prairies et l'Ouest, 7 sont originaires de la Colombie Britannique, 6 de l'Alberta, 5 de la Saskatchewan et 6 du Manitoba.

19 Les mobiles de la plupart des artistes québécois francophones qui se sont rendus à Kingston n'ont pu être cernés dans le cadre de cette étude. Nous pouvons préciser cependant que l'annonce de la conférence, qui s'était faite notamment par voie d'invitation aux associations et regroupements artistiques, et par des lettres, adressées personnellement à certains artistes (voir plus loin la lettre de Biéler à Jean-Paul Lemieux), attira surtout des personnes proches de l'École des beaux-arts de Montréal (nous pensons à Marthe Archambault, Simone Dénéchaud, Françoise Pagnuelo qui ont étudié et/ou enseigné dans cette école), et du Musée de la province de Québec, à Québec.

La présence de son conservateur, Paul Rainville, s'explique bien sûr par le fait que ce musée devait figurer sur la liste des institutions contactées. Il est intéressant de savoir que Rainville, qui avait servi cinq ans dans l'armée américaine et avait été administrateur dans des compagnies canadiennes, était bilingue et sans doute assez bien au fait de la situation des arts au Canada anglais.

Quant à Agnès Lefort, elle était membre de l'Art Association et proche aussi de certains artistes de l'École des beaux-arts de Montréal. Elle a pu être informée de la conférence par l'une ou l'autre source. Les motifs de sa participation et de son intérêt, plus tard, pour la Fédération des artistes canadiens, tel que cela nous fut précisé lors d'une entrevue avec Suzanne Duquet, ne sont pas élucidés.

20 Sur ce sujet, on pourra se référer à notre mémoire de maîtrise: *Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes: aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne de 1935 à 1945*, Université du Québec à Montréal, Montréal, décembre 1989.

21 Esther TRÉPANIER, «Crise économique/crise artistique: parallèle ou convergence», extrait de «Culture et société au Canada en période de crise économique» dans *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. VIII, no 1 (1987), p.182.

22 Jean CHAUVIN, *Ateliers*, Louis Carrier et Cie, éd. du Mercure, Montréal, New York, 1928, p.238.

23 TRÉPANIER, «Crise économique/crise artistique: parallèle ou convergence», p.185.

24 Marie-Alain COUTURIER, *Le Devoir*, 18 mai 1940.

25 Plusieurs ouvrages ont traité de la conjoncture artistique du début des années quarante au Québec. Nous n'en citerons qu'un, celui de François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1909-1960, biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Fides, Montréal, 1978.

26 Nous remercions Mme Frances K. Smith qui nous a transmis le texte de cette lettre, tirée du fonds d'archives André Biéler déposé à la Queen's University, Kingston.

27 John Alford cité dans BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.76.

28 Walter ABELL, «Art and Democracy», *Maritime Art*, vol. 2, no 1 (octobre-novembre 1941), p.9.

29 *Ibid.*, p.10.

30 Edward Rowan cité dans BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.82.

31 *Ibid.*, p.89.

32 Thomas H. Benton cité, *ibid.*, p.49.

33 Il est à remarquer que l'on suggéra, lors de la mise en candidature, qu'un Canadien français soit présent sur ce comité. Le nom d'Albert Cloutier fut retenu mais le vote ne le favorisa pas. Il semble, par ailleurs, d'après certains renseignements fournis par Jean-Paul Lemieux dans une lettre à Biéler, le 26 juillet 1941, que Lemieux fut élu membre du continuing committee. Les actes de la conférence ne mentionnent pas cette élection. Elle eut donc lieu, nous le présumons, après la rencontre. Précisons que Lemieux accepta le poste avec empressement. Cette lettre nous est parvenue par les soins de Mme Frances K. Smith. Voir fonds d'archives André Biéler, Queen's University, Kingston.

Signalons enfin, toujours à propos de l'élection de ce comité, que, lorsque le nom du critique torontois, Graham McInnes, fut proposé, des voix anonymes s'objectèrent, en lançant des «No critics!». *Ibid.*, p.107-108.

34 La Fédération des artistes canadiens s'était donné pour objectifs: 1) d'unir les artistes canadiens en vue de promouvoir leurs buts communs et de faire connaître le point de vue de l'artiste; 2) de travailler à améliorer le statut économique de l'artiste; 3) d'encourager le soutien public à la Galerie nationale du Canada et à toute autre institution muséale et artistique; 4) d'encourager la recherche et de faire un travail d'éducation; 5) de publier un magazine national consacré aux arts visuels; 6) d'offrir un lieu de coordination à l'échelle nationale. Voir William COLGATE, *Canadian Art, Its Origin and Development*, Ryerson Press, Toronto, 1943, p.254.

35 *Canadian Art* devient *Artscanada* en 1967 et change de direction et d'orientation à ce moment.

36 Immédiatement après la conférence de Kingston, *Maritime Art* et la Fédération des artistes canadiens établissent une étroite collaboration. La revue publie les communiqués de la fédération qui, elle, distribue le bimensuel à ses membres. Quand la revue *Canadian Art* prend la relève de *Maritime Art*, elle devient l'organe de la fédération.

37 BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.111.

38 Voir en particulier, Joan MURRAY, *Canadian Artists and the Second World War* (catalogue d'exposition), The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, 1981.

39 McCurry entrevoyait alors deux sources principales d'emploi pour les artistes canadiens: la production d'affiches de guerre sous la supervision du département d'Information publique à Ottawa et la documentation de guerre produite sur le terrain par des artistes professionnels à l'emploi des forces armées. BIÉLER et HARRISON, *The Kingston Conference Proceedings*, p.7.

40 Walter ABELL, "Canada at War", *Maritime Art*, vol. 2, no 3 (février-mars 1942), p.76.

Résumé

FIFTY YEARS AGO AT KINGSTON, THE CONFERENCE OF CANADIAN ARTISTS A Debate on the Artist's Place in Society

The year 1991 marked the 50th anniversary of the Conference of Canadian Artists which was held June 26-29, 1941, at Queen's University, Kingston, Ontario. To recall this event - today referred to as the Kingston Conference - it is expedient to identify the major points of this meeting: by whom and why was it planned and organised? what were its objectives, its program and its proceedings? who were the participants? and, finally, what were the main issues discussed and what resolutions were adopted at the Conference?

This article provides a brief reference to the circumstances of the period

in order to appreciate its larger context. The Second World War had been raging since 1939 and Canada, having just gone through its worst economic crisis in history, had entered the conflict alongside Great Britain, despite the reluctance of French-speaking Quebecers who felt no allegiance to the British mother country. The war, the outcome of a lengthy political crisis in Europe, put into question the very survival of democracy and forced its participants to restate the humanistic principles underlying their democratic ideals. In Europe as well as in North America, many advocated the idea that art and democracy cannot be conceived separately. This position stated that governments engrossed in the imperatives of war cannot neglect their cultural responsibilities without compromising the victory of democracy.

Thus, the Kingston Conference organizers believed that art and democracy were one and that the war, far from condoning inertia in matters of art, required that Canadian artists adopt a more outspoken attitude towards their government. This premise having been stated, one can determine the origins of the conference and the major role played by André Biéler. Artist-in-residence at Queen's University since 1936, Biéler had, in 1937, taken part in the second of a series of four conferences on Canadian-American Affairs which gave him the idea to propose holding a conference specifically for Canadian artists.

This discussion deals with the objectives of the meeting which were primarily concerned with the social place of the artists and pictorial techniques. One can identify the contribution of the Canadian speakers, Walter Abell and John Alford, and the important role vested upon the American experts, Edward Rowan of the Federal Works Agency and Regionalist painter Thomas Hart Benton, both having come to Kingston to describe a contemporary American experience.

Prior to analyzing the contents of speeches and major themes discussed, it must be noted that most of the participants at this meeting, were English-speaking, and a number of reasons for the poor attendance of French-speaking Quebecers are proposed. This is followed by a discussion on the analysis of positions taken by the four guest-speakers highlighting the fact that democratic and social issues were a constant and that the contemporary American model served as an example and a point of reference in the areas of social integration of the arts, political and cultural democratization as well as the development of pictorial techniques.

Finally, the resolutions adopted are noted and this paper ends by proposing an interpretation of positions expressed during the Conference regarding the role of the state in cultural matters and the expectations of the artists with regards to the Canadian government.

Translation: Monique Nadeau-Saumier



fig.1 Betty Goodwin, *Carbon*, 1936,
charcoal powder, wax, oil pastel,
pastel, graphite, oil and gesso on
honeycomb galvanized aluminum,
275 cm x 175 cm, The Montreal
Museum of Fine Arts. (Photo: Brian
Merrett)

QUALIFIED DEMOCRATIZATION

The Museum Audioguide

I. Introduction

The audioguide, that chattering box that members of the "general public" strap on for enlightenment, is becoming increasingly integral to the temporary art-museum exhibition, or more specifically to the "blockbuster." Audience is the object here: the bigger the better. Aggressive advertising campaigns and other marketing practices work hard to ensure that the non-habitual, art-viewing public arrives at the museum's ticket counter. Once the uninitiated are inside, the audioguide takes over, telling them about what they are seeing. Historians, artists, critics and art administrators, the educated, unconditionally dismiss such popularizing tools as too elementary. Yet, their popular presence seems to warrant more than a look of disdain.

What follows is a case study, a detailed analysis of the content of the English-language audioguide produced for the exhibition *Betty Goodwin: Works from 1971 to 1987* which was held at the Musée des Beaux-Arts de Montréal in 1988.¹ An intensive critical reading of its written text suggested the groupings of statements into five large categories: directions for looking; spatial directions; technical information; statements for coherence; interpretations. What follows is a reflection on the significance and, often dissimulated, function of these in the taped tour.

Jill Corner, the author of the audioguide was given a difficult task. Contemporary art poses a particular dilemma for any didactic supplement to an exhibition. Since its inception, the museum's desire to bring art, if not to the masses, at least to a larger audience is an ideal that has periodically surfaced in its pedagogic rhetoric. The idea that art should be readily understood by the general public is logically impossible because the general public is perceived as a status quo which reproduces the dominant social order. Art cannot communicate with the status quo, it must resist being absorbed into its normalizing system, it must present the "alternative." Yet, at the same time, as contemporary art's marginality ossifies, artists and all the other intellectuals that surround their production (museum curators, critics, historians, etc.) insistently ask of their social order more respect, more attention, more understanding and more influence.

The museum has its own problems to deal with. Over the past decade, government funding has become less and less reliable. One solution has been the attempt to increase the number of visitors because attendance not only

generates income from entrance fees and merchandise sales (audioguides could be included here), but also proves an institution's worthiness as a recipient of public money, and makes it more enticing to potential corporate sponsors.

When faced with contemporary art, members of the general public operate on reactions and assumptions which both draw them in and repel them. On the one hand, the foreignness of both the art itself and the social norms for its viewing, taken with numerous other factors, tend to generate feelings of discomfort and intimidation in the uninitiated. On the other, visual art can be compelling to the curious because of its unusualness. This base attraction, combined with a persistent belief that visual art, unlike nuclear physics, should be understandable to everyone, draws people in.

It was through this barrage of conflicting interests that the audioguide for the Goodwin exhibition had to navigate. Jill Corner, the guide's author—a PhD in Romance languages and literature had to respond to the public's mistrust of contemporary art, their wish to understand and their deficient art education. She had to answer to the museum's desire to educate, while at the same time refraining from being too demanding, because if the guide made the user's visit pleasant, the exhibition would enjoy increased attendance as the result of word-of-mouth advertising (a key component in the marketing of cultural events). She also had to please the artist and curator, who both acted as overseers in the writing of the text, ensuring that their understandings of the various works discussed were respected through the whole process. Corner was asked to simultaneously actively engage users of the taped tour, and to pacify them.

Despite the harshness of my criticism in the following essay (which imposes a whole other set of criteria), it seems that Corner's sensitivity to all parties, and her honest discussion of her vision of Goodwin's art resulted in a product which did the impossible. Response to the guide, according to Corner and a representative at the museum, as well as some users who I spoke to, was generally very positive. It was rented by approximately one third of the exhibition's 45 000 visitors.² Apparently, the artist and curator were sufficiently satisfied to have approved the text.³ Presumably the museum was also content with Corner's work because they produced the guide as she wrote it, and then went on to hire her to write tours for the Borduas and Jean McEwen exhibitions. However, there was a price to pay to have everyone pleased, as Corner herself said about the audioguide, "The whole thing is a compromise." The significance of this compromise, I will suggest, was much more far-reaching than a sign of goodwill.

II. Now Introducing Betty Goodwin: Affirming stature and privilege

The guide began with a quick greeting from the museum's director, Pierre Théberge. As much as his brief welcoming words wishing the tape's users an enjoyable visit can be seen as a simple gesture of protocol made possible by the

mass-produced recording, its privileging effect cannot be overlooked. Having the director's voice addressing each visitor was the next best thing to having the real person there. As Eric Gibson says, "After all, once that tape is running and the voice is softly droning in one's ear, who can tell whether the sound is reality or illusion?"⁴ Users were immediately given the fleeting illusion that they had been accorded the honour of being received by the director. Instead of having Théberge guide listeners through the entire exhibition, this task was left to a more aurally-pleasing professional reader (a male voice in the French-language audioguide and a female voice in the English version). So, with listeners duly welcomed and slightly flattered, the faceless but smooth, well-articulated voice took over.

Guide users had already shown their confidence in the Museum's validation of Goodwin's art, by both paying the exhibition's entry price and renting the audioguide. Nevertheless, the tape's first priority seemed to be to reassure them that the artist was worthy of such a prestigious show, and that they were justified in giving over their trust and attention to her work. The urgency of establishing Goodwin's stature was done at the expense of leaving the user at the threshold of the exhibition for several moments, without telling them what to do or where to go. This goes against the accepted practice of audio-guides.

The narrator's voice began, "Welcome to the exhibition. I shall be your guide to this selection of drawings, etchings, installations and collages by one of this country's major artists..." (1L08-10).⁵ Contents of the exhibition described, Goodwin's stature as an important artist was immediately established. The tape continues, "...whose work has represented Canada in Europe and the United States, as well as being shown from coast to coast" (1L10-13). International exposure is coveted in any field, especially in a country like Canada with a colonial history. Goodwin was legitimized by the fact that she has been accepted into the art world in her own country as well as the "true" cultural centres.

The guide went on with its first spatial direction, then continued with its positioning of Goodwin:

A Montrealer born and bred, she pursued her vocation alone and untaught for many years. This initial lack of formal training may well explain the power and originality of her mature work, which cannot be assigned to any specific artistic movement or school. Indeed, the very fact that it is unplaceable in this sense is an indication of its unique quality. Unlike most artists of her generation, Betty Goodwin has generally chosen a representational style based on line drawing, while verging on the abstract, is always strongly expressive and emotional in its impact on the viewer. We experience her work directly, with no filter (1L14-24).

Although some information is carried in this paragraph, its overall function seemed to be other than to inform. The listener's civic pride was evoked, then he/she was convinced of Goodwin's originality. The importance of "cre-

activity," "individuality" and "originality" in works of art has mythic status in Western culture. To imply that these traits were found in Goodwin's work was almost a guarantee that a general audience would recognize and acknowledge their worth as markers of distinction. We were told that Goodwin's representational style was unique in its time; a fact requiring a whole body of knowledge to verify. Yet, instead of naming a few of her contemporaries and briefly describing their work, the tape covertly contrasted Goodwin's art to dispassionate, art-for-art's-sake abstraction and definitively placed it in the realm of the emotional. This too could be seen as validating, for, as Corner says, "You must present the art, to some extent, in terms that people already know, what people already feel, things we have in common." And, the "emotional" is what the author seems to have perceived her audience as being able to comprehend.

Michael J. Parson's study of cognitive development as it relates to aesthetic experience, is a useful tool for hypothesizing about the nature of the presuppositions which colored the perceptions of Corner and her "ideal listener." Through some two hundred interviews, done over a period of ten years, Parsons created a five-stage model to help describe and comprehend how different people spoke about a specific group of paintings. A "stage" is defined as a cluster of related assumptions or ideas, which go together logically, and are used by individuals to understand a painting.⁶ The theory, I think Parsons would agree, is socially and culturally determined; its notion of "progression" in understanding of art—from a child through to the true initiate in art, capable of making her/his own critical judgements—is based on a Western model historically bound to a perceived linear "development" of Occidental art. The coherence of the model relies on the relative cultural homogeneity of its interviewees, who were all from in and around Salt Lake City. Since the concerns demonstrated in the audioguide correspond so well to a so-called, "stage-three" conception of art, similar assumptions and definitions can be seen to have been operating in Corner's writing. Part of the stage-three approach to art is as follows:

There is the artist on one side of the painting, and the viewer on the other. They mirror each other. Each must experience the feelings that constitute the expressiveness of the painting. This idea is captured on the one side by the use of words like 'real,' 'genuine,' and 'honest'; and on the other side by the idea of 'an inner feeling.' On the artist's side, the painting is expressive if the artist actually felt some emotion that she put into the painting. The alternative is that she is being conventional, insincere, faking it for the money.⁷

Furthermore at this stage " 'originality' " means having some deeply felt feelings of a kind not imitated by others."⁸ If we return to the above lines from the audioguide, we see these ideas affirmed. Why Goodwin "persued her vocation alone and untaught for many years" was not considered a handicap but rather it

was an explanation for the artist's originality and authenticity (the words "power" and "mature" reassured that the artist was nevertheless not naive). Instructions to surrender oneself to a pure and personal emotional response, encouraged the listener to indulge their emotional understanding of Goodwin's work.

Throughout the taped tour Goodwin's work was repeatedly placed in this realm—as we will see later, the types of interpretations offered were also highly emotionally charged. Late in the tape, Goodwin's working process was described as reflective: "[The artist's sketch books] are revealing glimpses of how the creative process works, of the slow gestation of ideas" (11\28-29), but this intellectual work was left to the artist. Listeners were told, "this is intuitive, not cerebral art, which follows its own logic. There are no academic solutions here" (5\17-18). According to Parsons, while stage-three art viewers are aware of the more objective criteria of academics, they are not sure how these are applied, and thus continue to favour subjective responses. In the above statement, listeners were told that they need not have any insecurities about requiring an expert to understand Goodwin's art, it is accessible through their intuition. Again, listeners' appreciation of the work was facilitated, particularly if they shared the author's "stage three" understanding of art.

It should be pointed out that, although Corner did not overly challenge guide users' cognitive skills, neither did she pander to their potential hunger for a sensationalist treatment of Goodwin's work. Gibson condemned the Met's AT&T Tours as revealing: "The Metropolitan's view of art as nothing more than a carrier of narrative effect [which] creates a... corrupting association between art and entertainment. After all, if the whole museum experience boils down to storytelling, then what's to separate *Washington Crossing the Delaware* from *Platoon*?"⁹ The Goodwin tour cannot be accused of such a blatant trivialization of art. Corner, commendably, refused to exploit rich melodramatic details from the artist's personal life to spice up her text. The temptation was there; one need only look at the gossipy treatment of Goodwin in the popular press to see this. In *La Vie en Rose* Sophie Gironnay cannot resist telling us, melodramatically: "[Goodwin] Avait toujours peur, quand elle était petite, que son père, marchand de tissus de santé fragile, ne rentre plus à la maison."¹⁰ Even the artist's Montréal dealer contributed to the artist's myth; he is quoted in *Châtelaine* as saying, "Le soir du vernissage...l'air était chargé d'émotion. Je me souviens avoir pris dans mes bras une personne qui pleurait à chaudes larmes."¹¹ Corner stated that she knew people would have liked to hear about "the central tragedy of Goodwin's life," but she consciously avoided using the artist's biography. Furthermore, with Goodwin acting as a sort of editor for the audioguide text (the artist has stated "Je ne veux pas être anecdotique, faire du sentiment."¹²), sentimentality and the anecdotal were avoided. Consequently, attention was not on the artist, but remained on the work—or, more accurately, as we will see later, on the guide's emotional interpretations of the work.

Before beginning its commentary on specific works, the audioguide's introduction continued with a brief commentary on the contents and layout of the show, warning that the exhibition was not laid out in chronological order. Corner commented, "This audience definitely prefers chronological order. For people in the world of art criticism this may seem banal, but for the general public it is extremely comforting. It is often the only thing they can hang onto: 'She was a bit older when she did this one.'" The audioguide said the works develop organically as themes evolve and mutate, "while still showing discernable links of form and content." Non-chronological order, "to some extent imposed by the heroic scale of certain works" (2L04), was proposed as an opportunity which would "enable us to follow connected ideas both forward and backwards through the series *Vests*, *Tarpaulin*, *River Bed*, *Passage*, *Swimmer* and *Carbon*" (2L06-08). It can be argued that the audioguide did more than simply remark on the connections between works, and that coherence was its obsession.

III. Coherence: Don't worry, it's all connected

A recurring problem in the audioguide was that, often, its statements seemed to be offering information, while in reality they rarely delivered anything concrete. The form adopted by the guide's text, which recalled a discursive essay, was responsible for inappropriate expectations. Description, technical terms and background to works were given; the themes identified were taken directly from the curator's catalogue text. Interpretations, although emotionally loaded, were held firmly in the matrix of an apparent order and development. Even the words of experts, critic Robert Storr and the artist, were quoted. But, rarely did any of these deliver coherent statements about the work, let alone the elaboration of any thesis. The expert opinions supported nothing which was said before or after them in the text; they were just there. And, where themes were systematically developed in the catalogue, in the audioguide they were simply attached to the work without explanation. Perhaps the most subtle and insidious example of this dissimulation of function, were the statements which made thematic, stylistic and technical connections, as well as less specific associations, between the works. Apparent information was often suffocated beneath a redundant chorus, insisting on the coherence of Goodwin's oeuvre and the audioguide's text.

One of the threads that sewed the guide together was the *Swimmer* series: "versions of {the *Swimmers*} have occupied her for the past six years" (4L15). The series was continually referred to when discussing other works in the exhibition. Here is a sampling: "This diptych and drawing numbered 10 [*Rooted Like a Wedge*] develop from single figures into a more complex composition in which they are, as it were, fused together, evolving from the supple delicacy of the *Swimmers* to a stark, wedge-shaped mass approaching the abstract, pushing figuration to the limit" (8L19-24). Later, in relation to the figures in a work entitled *Carbon*: (fig. 1)

"Notice how the isolated figures here [in *Carbon*] revert to the suppleness of *Swimmers* and form a more simplified composition" (10\L23-24). And further on: "In no. 13 we see one example of another theme developed from the *Swimmers* that of the porteur or carrier" (11\L04-05). Although Goodwin does work in series, the audioguide's continual referring back to previous images often seemed gratuitous.

In cross referencing works, characteristics of different orders were continually compared without warning or explanation. Many of the connections made were unverifiable, and were lost in the flow of the soothing voice. Let us examine the following statement: "These drawings [the *Swimmers*] carry their own history with them [visible evidence of erasing and other changes], as do the vests and tarpaulins and the walls and pillars of her installations [Clark and De Mentana Street projects]" (5\L25-27). The *Swimmer* series as well as the tarp drawings and vest collage/prints were grouped together because of the shared characteristic of "carrying their own history." But, while the "history" in the disaffected spaces integral to the Clark and De Mentana Street installations existed as a result of the accumulated wear from the objects and the people that had once occupied them, the concept of "history" in the *Swimmer* drawings was totally different; their history was that of Goodwin's working process. One "history" was *found* by the artist, the other was *created* by her—the tarps, found objects covered with the artist's drawing marks, were a combination of the two. The idea of history in Goodwin's work and in contemporary art in general is an interesting and pertinent one, but in failing to explain significant differences in its manifestation from one work to another, the guide negated the user's potential understanding and the only information communicated was that the tarps, *Swimmers* and two installations were connected.

Consider another example. The tape's brief account of the artist's early work began well, mentioning how the forms in the vest, tarpaulin and kite series followed one another and "Finally the wheel comes full circle as the kites evolve into a *Vest Kite*" (3\L15-17). The formal connections between these works made the evolution quite evident—among other things the guide pointed out how the vests and tarps are both "found objects" (3\L01). The leap to the next work, an installation entitled *Four Columns to Support a Room*, (fig. 2) was much less concrete. Nevertheless, the tape went on to suggest a seamless continuum in an attempt to demonstrate unquestionable coherence. To make its point, the guide did not offer convincing arguments, but rather pointed to superficial similarities. The voice had asked users to stop the tape to take a closer look at the tarps, etc.; upon reactivating the machine they heard: "From these techniques of rolling and folding [used in the vests, kites and tarps]—a rolled tarpaulin resembles a pillar or column—comes the *Clark Street Project*, entitled *Four Columns to Support a Room*, of which number 4 in this gallery is a photographic record" (3\L20-23). The explanation continued: "She wrapped them [the pillars] in paper blackened with oil, an equivalent to tarpaulin, creating a space whose coverings defined it, just as the empty vests defined the wearer" (4\L03-05).

The fusion of these works was complete but incohesive. The sleight-of-hand in equating a rolled tarpaulin with the pillars in the installation (which were in fact square, thus requiring the addition of the image of a "column" for the statement to make any sense) was more than questionable. The tarps and the paper were both impregnated with oil, but this did not make them equivalents; their differences were as important as their similarities. Furthermore, while the flattened vests—presented framed and under plexiglass—could be imagined to define a wearer, the paper wrapped around the pillars delineated an actual three-dimensional space.

Comparing the works of an artist is a very informative part of the practice of viewing art, but only if the nature of the similarities and differences are clearly considered. When visible similarities between works were pointed out by the guide, users felt the pleasure of recognition. When false and tenuous connections were made, and little or no time given to reflect, listeners could do little more than have faith and accept that what the tape was telling them was true. The above examples showed that the result of this was the presentation of inaccurate information, and, hence, a superficial understanding of the work. The audioguide benefited from the authority of its false academic tone, but the facade was hollow. Corner said: "Challenging is all very well but you have to remember that the people who hire audioguides are people who are rather afraid of forming their own opinions and who are already intimidated by Modern art. That is why they want the audioguide, to tell them what to think about this or that painting." Guide users, hungry for reassurance that there was unity in the chaos confronting them, were prone to be impressed by this posturing.

IV. Opportunities Lost:

Looking for concrete information and educational content

One of the basic assumptions of my critique is that an audioguide text should be written with extreme clarity. This is not to say it could not be poetic; however, the tape's rapid linear flow requires that users constantly be kept aware of what is being delivered to them. Any confusion, like that found in the Goodwin audioguide, inevitably results in taking the focus away from the work and putting it on the words delivered by the guide. While the mediating effect of an audioguide is, by definition, inevitable, it is best minimized. Offering useful information and basic art-viewing tools, is one way the audioguide can positively intervene to facilitate a connection between art and viewer on their own terms. The Goodwin guide attempted to do this but again ran into difficulties.

Background information on the works was presented sporadically in the text, but it passed over opportunities to expand these into brief discussions of larger art concepts. The audioguide gave listeners the insight that Goodwin's visual work incorporated citations from literary works of authors such as Anne Hebert and Brecht: "[The title of] *So certain I was, I was a horse* is taken from the work of

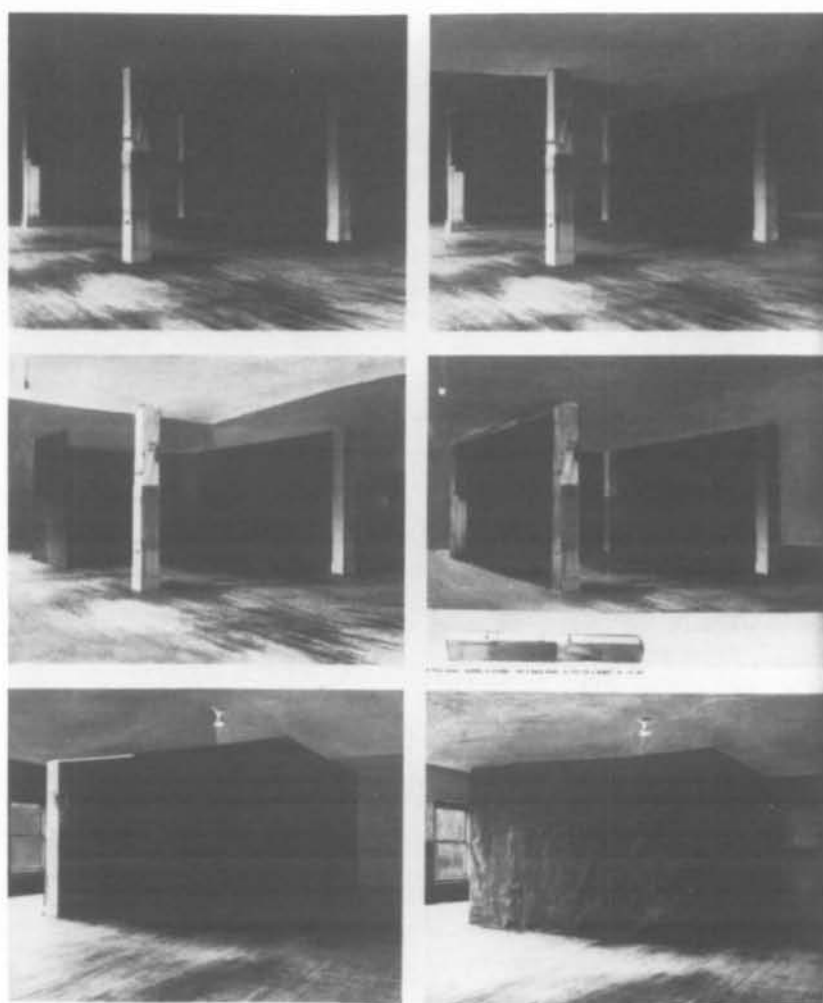


fig.2 Betty Goodwin, *Four Columns to Support a Room*, 1977-80, oil on black and white photographs mounted on card board, 101.5 x 84 cm, Coll. Marielle Mailhot, Montréal. (Photo: Betty Goodwin)

Antonio Artaud, as are other of her titles" (5\108). Yet, no further information was given about these authors or their works and no discussion of the significance of the inclusion of written language in visual art works was undertaken. Visual sources were also sometimes given: old tombs and cemeteries in Florence, Egypt and Czechoslovakia for the "Passage" series (9\119); a press photograph of two journalists murdered by death squads in El Salvador for *Figure* (1985-86) (painted directly on a photostat enlargement of the source image) (10\126); life-saving techniques for the "Swimmer" series (5\112). The notion that art draws from many sources was implied, but how the artist's interest in, for example, cemetery architecture led to the abstract "Passage" series is not obvious, nor was the significance of directly appropriating and painting on a politically charged news photo.



fig.3 Betty Goodwin, *In Berlin, A Triptych: The Beginning of the Fourth Part (or In Memoriam: Triptych, the Beginning of the Fourth Part)*, 1982-83, oil and graphite on paper, plaster, tin, steel, plywood and pine, variable dimensions, The Montreal Museum of Fine Arts. (Photo: Brian Merett)

Identifying a work's medium—what it is made of—and the techniques which produced it, are naming processes fundamental to our understanding of art. Although only about a dozen statements could be classified under this rubric, they were generally well presented in the guide. One of the best examples from the tape discussed technical aspects of two drawings from the *Swimmer* series: "These drawings are made with charcoal, graphite, pastels and oil pastel on sheets of vellum rendered translucent with linseed oil. It should be noted here that Mrs. Goodwin never works on canvas, preferring the delicate quality of materials such as vellum, transpagra, ozafilm and geofilm" (4L17-22). And another concerning the work *Carbon*: "The figures here have become stiff, solid masses of charcoal dust ground into wax, painted on light aluminum panels instead of paper" (10L09-12). In the use of art vocabulary, however, confusion again took over. The most interesting case was that of the introduction of the term "installation." This art form was probably unfamiliar to most guide users, despite its importance for contemporary art, especially in Montréal. Admirably the tape ventured to offer a

definition: "Installation art, discovered in the early 1970's, enables an artist to take over an existing space and use it as support of inspiration for creation. The installation is a result of intervening in the space to change or emphasize its meaning, of conceiving a work to occupy it, or of using the space's own history and memory" (3\L25-4\L01). Although most academics and practitioners might have trouble with the word "discovered," they would probably consider this to be more than adequate as a general definition for a certain type of installation art. It worked well when applied to Goodwin's Clark Street and De Mentana Street installations. However, subsequent uses of the term became confused.

Without making any reference to the change in the use of the term, the large, multi-component sculptural work *In Berlin, A Triptych: The Beginning of the Fourth Part* (fig. 3) was presented as "Goodwin's most eloquent installation" (7\L06). The work was said to have been "created for an earlier exhibition," thus it had nothing to do with "changing or intervening" in the M.B.A.M.'s gallery space, as the earlier definition had suggested. It had no more impact on the meaning of the space it occupied than would a nineteenth-century landscape painting. This misuse of the word "installation," as defined by the guide, was repeated when *Two Figures with Metal Shelf* (fig.4), a contained work which included drawing and sculptural components, was referred to as an installation (11\L16), and when the *Swimmer* series drawings were said to be installations, because the sheets of vellum hung directly on the wall made "the watery environment spill over the entire wall, drawing us, the viewer into the work" (5\L01-03). If teaching was one of the audioguide's goals, consistency and clarity should have been of utmost importance, especially when introducing new vocabulary to a novice art audience. In the end, audioguide users did not master the use of the word "installation;" in the confusion, it simply became jargon.

Directing the guide user's gaze through a visual work was a task for which the audioguide seemed well suited. Simple description, such as, "Number 14, the Triptych of 1986, shows a smaller figure echoing the dominant one" (11\L12) and the pointing out of visual elements, "Notice the additional materials incorporated here—pins, rope, tape and even in number 2 seaweed" (3\L12), helped the uninitiated viewer see relationships and details they might have otherwise overlooked; it guided them through the process of seeing. Through this exercise of naming, the user was able to feel the pleasure of discovery which comes with becoming increasingly familiar with a work of art, and it began to teach them how to see what otherwise might have been simply chaotic or meaningless visual information in a way that made sense. I was only able to find approximately thirteen such statements in the guide. It certainly could have benefited from more, especially when describing larger and more visually complex works.

To sort out the complicated, multi-component sculptural work *In Berlin* (fig. 3), all the help offered was: "This assemblage incorporates fragile, unnaviga-

ble bridges, an impassable black passage, and a miniature stage which holds a megaphone/loudspeaker" (1\08-10) and "Between megaphone and loudspeaker you will see a human ear. ...Notice how these structures are not solid, but layers of paper over a fragile armature" (7\17-27). This seemed too reductive considering the work's visual and spatial complexity. The only visual ordering offered to guide users for the 9.7 meter long piece *Carbon*, with its twelve or more figures, was: "You will find that this immense mural shifts and changes as you approach and move around it" (10\15-16). If more description of the work were given it might have been possible for listeners to perceive these changes.

Directions for looking have the potential educational function of teaching guide users to see. As well, they keep the listeners' attention firmly anchored on the work in front of them. The merit of such a focus follows from the assumption that, when discussing an art work, it is compulsory that any proposed reading be supported using visual givens found in the work (i.e. what is there). The audioguide showed little evidence of sharing this axiom, opting instead for an abundance of interpretations which, at times, seemed completely disinterested in taking into consideration anything more than a few details from the work they were supposed to be explaining.

V. Interpretations: Life's existential crises

The final large category of statements was "Interpretations." These declarations, proposing what specific works were about, made up a significant part of the taped tour: approximately forty were given in the twenty minute tour. They spoke of transformation, mystery and primitiveness, and of beauty beside suffering. Their preoccupations included death and the dead: "Once again it is the instability, the impermanence of human existence that is brought home to us [in *Passage For Words*]" (7\23); pain and suffering: "Throughout the drawings of the *Swimmer* series we have seen areas of blackness—wounds, words, blackened metal—implying the *weight* of pain that roots humanity in its own reality" (9\02-05). A variety of other existential concerns were cited, such as fragility and vulnerability: "These drawings are abstract arrangements of lines and masses, frangible structures to bridge the abyss" (9\22-24); impossibility and futility: "These works also speak to us of the difficulty, perhaps impossibility, of communication" (6\06-07); uncertainty and ambiguity: "Notice that all Betty Goodwin's figures are of indeterminate sex. Their ambiguous couplings are not illustrations of specific acts, but rather archetypal symbols of struggle and involvement" (6\18-22). In its final moments, the audioguide summed up Goodwin's art as being about the rather sombre and lonely sides of the human condition: "We have seen how, in these landscapes of the mind, themes of absence and memory, transience and impermanence, physical closeness and psychic isolation, interlock in a prolonged meditation on the human condition that is both moving and illuminating, if in

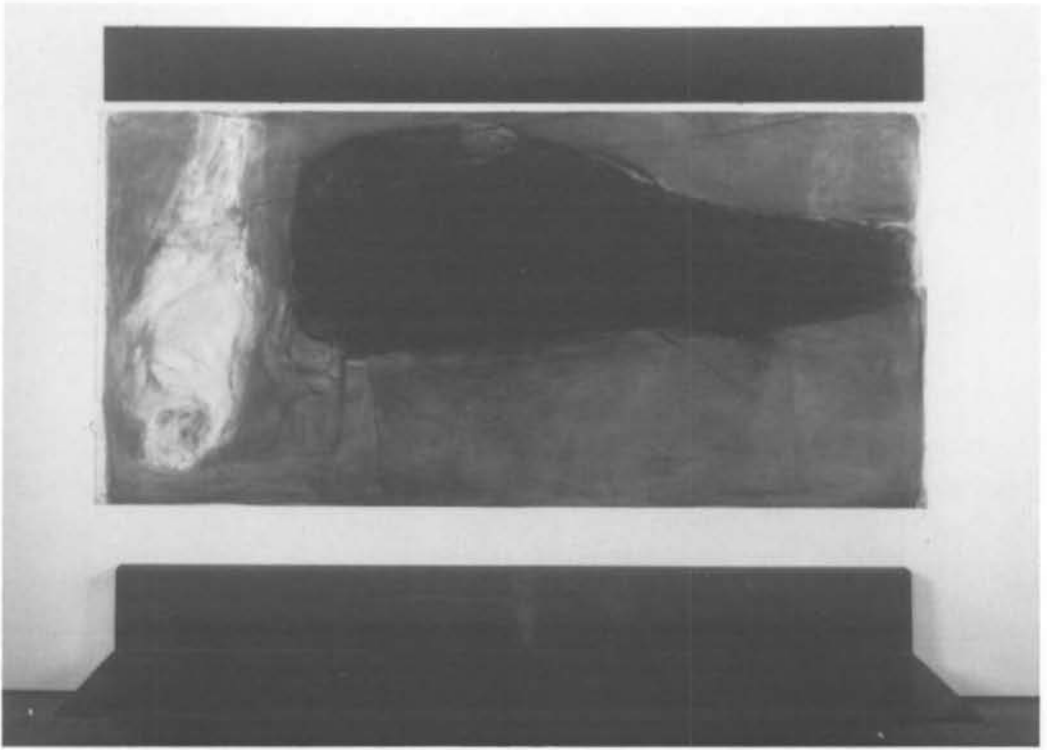


fig.4 Betty Goodwin, *Two Figures with Metal Shelf*, 1985-1987, oil pastel, pastel and charcoal on transpagra, steel, 37.4 x 213.4 x 40.5 cm (metal shelf), 96.5 x 213.4 cm (drawing), 20.3 x 213.4 (metal plate), Le Musée du Québec. (Photo: Patrick Altman)

the last analysis deeply tragic" (12L16-21). The interpretations enveloped the artist's work in this aura of seriousness.

At times the interpretations given on the tape were quite complex. One of the most eloquent concerned the paradox of beauty coexisting with much less uplifting notions: "Despite the implicit suggestion of pain and loss, Betty Goodwin's art makes a ravishing visual statement. Perhaps it is the tension between this aesthetic seductiveness and the underlying pessimism that gives the work its power" (12L13-16). Although still subjective, these interpretations were exemplary and unusual in their attempt to come to terms with, and to explain what was perceived as a conflict between content and formal treatment in Goodwin's work. The art object did not get left behind.

Consider the guide's interpretation of *Carbon* (fig. 1), which had the effect of carrying listeners further and further from a visually complex work which, as we have seen already, was presented to guide users without consideration of the difficulties it posed. After presenting the work and locating it chronologically in relation to two other pieces, interpretive statements began: "This remorseless, post-apocalyptic vision replaces the water context of the *Swimmers* by fire and burning

air" (10\8-9). Reading the white ground in *Carbon* as "fire" and "burning air," by contrasting it—and connecting it—with the water-like ground used in the *Swimmer* series, resulted in a vision of this work as being an image of people in the midst of an atomic blast. This interpretation not only neglected to take into account the seriality in the repeated groups of interacting figures, and the particularity of their different postures, it also lacked a convincing explanation as to why the ground of the work was considered to be "burning air" (although two of the figures do have what could be thought of as fire coming off their backs, but this did not justify the unexplored leap). After a technical observation, the reading continued with a new tangent following from the nuclear-explosion vision, "In their rigid immobility they [the figures] could perhaps remind us of the shadows on the walls of Hiroshima" (10\12-13). A conceivable reading, but instead of explaining its inconsistencies (e.g. the fact that some figures in the work are not large black "shadows" but are only suggested by faintly-sketched outlines), the voice continued with a new take on the scene: "see how the stiff limbs of the figures project out towards the edge of the panels in a kind of entreaty, invading your own personal space" (10\17-19). This exaggeration of the aggressiveness of the figures' relatively well-contained limbs towards viewers seems have been used to obliquely reinforce the conclusion of the interpretation: "The violence and brutality which are only hinted at in earlier drawings are here made explicit" (10\19-20). The "violence" in *Carbon* can only be qualified as "explicit" if we accept the audioguide's tenuous proposal that the figures in the work had suffered the effects of a nuclear explosion.

Other interpretations of the same work condensed into single sentences the leap-frogging associations, carrying listeners further and further from the source. "The very title *Carbon* has innumerable resonances. As the artist herself points out, carbon is an organic material. The word implies fire, burning, destruction, but also natural and inevitable organic dissolution into a stony permanence, mineral immortality" (8\28-9\02). The word "carbon" implied fire and burning but why destruction? And how could the transformation process from living organic material to inorganic carbon be related back to the work's many figures? As the interpretations progressed, listeners could have easily mistaken this rhetoric babble for information about *Carbon*, despite the fact that it had little to do with the work, because they were no longer engaged with the piece they faced. The principal relationship was between the user and the audioguide, the latter serving up its own images and meanings for the former's imagination. This was a good example of what Reesa Greenberg described as the reason intellectuals spurn audioguides: "the voice on the tape vies with the art as the object of power and desire. The aural threatens to become aura and orgy."¹³

Ironically, early on in the tour, the tape sagely warned that "Looking and seeing are two different things, and Betty Goodwin's art demands the full participa-

tion of the viewer" (2/L12-13). The guide, in fact, made full participation impossible. Its user's attention was continually distracted away from the work, mediated by the tangential interpretations it proposed.

It could be argued that my demands for the tape were too priggish, and that its interpretations simply gave users licence to engage in their own flights of interpretation. For, admittedly, those often rarefied sparks of personal insight triggered by a work of art do frequently constitute the beginning of one's appreciation. Corner said that her interpretations were intended to shine different lights on the works, "not all of them will work for everybody, but just one or two might. ...Anything is valid if it is something that people can key into." I would definitely agree with this approach, but the colours of Corner's "lights" were too closely matched and they were positioned too close together to offer different perspectives.

It is perhaps not surprising that the results of Corner's search for meaning in Goodwin's art corresponded to Parsons' "stage-three" perception of art, given that the emotional content alluded to in the guide's introduction was found to a great extent in the interpretations. For viewers demonstrating stage three characteristics, the work, "has to say something about humanity."¹⁴ Parsons continues: "What this development [into stage three] requires is the ability to empathize with persons or situations represented in the painting. One gets beyond the surface unpleasantness by grasping what things feel like from inside. This empathy is what the paintings express, it is the real subject."¹⁵ Goodwin's work offered Corner the perfect opportunity to bring up the unpleasant but human feelings she saw radiating from the pieces before her. The author said, "I was trying to offer them genuine *aperçus* that I have had."

Although the author was probably too close to her interpretations to realize their homogeneity, a serious problem arose when their unity contradicted the audioguide's claim that the art was open to many different readings. At one point this was stated expressly: "Betty Goodwin's work always offers us numerous possibilities of interpretations, none of which is definitive" (1/L13-15). The concept that an art work can contain several different meanings was perhaps foreign to the non-art viewer, yet it is a concept that is often essential to the understanding and discussion of contemporary art. The audioguide was well positioned to demonstrate how a single work could be read in a variety of ways, but it failed to do anything more than raise the possibility. Some interpretations did contain words like, "perhaps," "may" and "probably," but eighty percent of them were stated as fact: definitive and authoritative.

Even in one case, where a question concerning the meaning of a work was followed by a multiple-choice list of possible answers, thematic likeness among the choices severely limited the breadth of admissible readings. "This [drawing, *Passage for Words*] is our first encounter with the notion of *passage*, an important one in Betty Goodwin's work. Passage to what? Rebirth, death,

emptiness, change?" (7\L21-23) There was no suggestion, for example, that the "passage" in the work could have been referring to political revolution, or travelling on the metro, or the interior spaces of Robert Morris' minimalist sculptures. Such variety might have better implied to listeners that they could bring their own interpretations to the work. Gibson points out, that taped tours often pander "to the perception among the public that a work of art contains an idea, generally one, to 'get', some secret behind the picture inaccessible to the eye."¹⁶ In the end, despite any mention of the receptivity of Goodwin's work to polymorphic meanings, the guide ended up playing into, rather than challenging, this assumption.

In its last moments, the audioguide informed listeners, "The abiding image we take with us is probably that of the fragile beauty and dignity of the human body in adversity as a metaphor for life" (12\L11-13). Although, this might have been the case for those who shared Corner's very specific reading of Goodwin's art, everyone else found their understandings denied by the audioguide.

VI. Audioguide schizophrenia

So far, this essay has examined the tape's text only in disassembled parts. In considering it reassembled, as users would have heard it, it is clear that the audioguide text presented too many disparate ideas in too short a period. It was often impossible to evaluate, or to even apprehend what was being said. This exacerbated all the problems discussed to this point. Given no time to think, listeners could only accept and absorb.

The following excerpt referring to Goodwin's three part sculptural installation *In Berlin*, typified the flow and sequencing of information in the audioguide; and all this in sixty seconds:

This is our first encounter with the notion of *passage*, an important one in Betty Goodwin's work. Passage to what? Rebirth, death, emptiness, change? Once again it is the instability, the impermanence of human existence that is brought home to us, and the uncertainty of communication, physical, verbal, or emotional. Notice how these structures are not solid, but layers of paper over a fragile armature: the idea of wrapping, of tarpaulins, recurs, as does that of transparency and opacity. As always in Betty Goodwin's creations, we, the viewers, are an essential part of the process. The installation needs us to enter it, if only with our eyes, to look at it from all angles and feel its possibilities and impossibilities. Turn off your machine now and take time to do this (7\L21-8\L04).

In the lines preceding this passage an extremely reduced enumeration of the work's three different sculptural assemblages and several possible connections with other works were given. Attention was directed to the sculptural component containing

a megaphone, loudspeaker and an ear. While they were locating this, listeners were given the above statement on the importance of "passage" in Goodwin's work. Having registered this "fact," and perhaps still looking for the ear and loudspeaker, the listener was asked a question and had to quickly select from the given choices to answer it. No time was given to even consider the list. The next sentence came in with, "Once again," implying that what was to follow should be familiar to the listener: "the impermanence of human existence is brought home to us." This interpretation hits hard, raising several questions: Did the guide user recall seeing this concept demonstrated in relation to a proceeding work? Did she/he agree that it was relevant to this work? What did it mean? No time to think, because the interpretation continued, adding, "and the uncertainty of communication," of all kinds "Physical, etc." Only a second was left for listeners to get a mental picture of what all this might have meant, then attention was directed back to the work, not to find evidence for these tenuous interpretations, but to invite them to verify that the "structures" were made of layers of "paper over a fragile armature." The fact that this technique was only employed in one of the three sculptural elements in the grouping, and not the one the listener was probably still standing in front of—which was made of metal, was potentially very confusing. Furthermore, locating the paper itself was not altogether obvious because the artist had treated it to look like metal. The tape's voice did not stop talking: "as always," again implied that another generalization (with which the listener should be familiar), was about to be said "we," [the guide users] "are an essential part of the process." The listener now had to find answers to a whole new series of questions: How was she an essential part in the process of all proceeding works? How was he part of the process of *In Berlin*? What process? "the installation needs us to enter it." Guide users only had a split second to consider how their physical entry into the works might bring new light to all their unanswered questions, when they were stopped by, "if only with your eyes." So how did looking make viewers part of the *In Berlin*'s process? They were told to look at the work from all angles, which is good advice for looking at any three-dimensional work, but the tape did not ask them to see how the work changed from different vantage points or how its parts related. Instead it asked listeners to "feel its possibilities and impossibilities." What did that mean? Totally bewildered, the guide user obeyed the tape and turned off the machine to experience something that was so vague it was beyond understanding. Or, perhaps, she/he didn't even bother turning off the tape and just kept going with its flow to the next sequence of statements, equally as disconcerting. In the one minute allotted it was impossible to untangle this mess of open-ended statements.

All incongruities and obscure statements became hidden in the rapid flow of the text, held together only by insistent statements of coherence. Information was given but there was no time to *think*, let alone evaluate. Interpretations called on listeners' emotions but there was no time to *feel*. The audioguide slid its way

between users and the art, thinking for them and feeling for them.

VII. Secure and soothing

One satisfied user of the taped tour prepared for the Goodwin exhibition told me: "I wouldn't have understood anything without the guide. It explained why the artist did what she did." A curious response given how little the tour did to promote any real understanding of Goodwin's work in its users. But, perhaps the simple illusion of being given insight was sufficient, because the guide responded to the more immediate needs of its users.

The guide packaged the Goodwin show for uninitiated viewers, attempting to reduce the impact of anything which could have been disconcerting. Most "leisure" activities have a defined temporal element: art does not have a beginning and end in the same way. The audioguide responded by leading users through the show in twenty minutes and putting a time limit on how long each work was to be looked at (a minute and a half, maximum, according to Corner). People are also generally unaccustomed to being asked to think, especially in their "leisure" time. Confronted by a work of art, one generally responds to Western cultural convention and is drawn into a struggle to find its meaning. But how could any sense be made of Goodwin's strange marks? And, if they did think of an interpretation, could novice viewers really trust the meanings they found? Most importantly perhaps, what would they do if their ultimate fear was realized and the work didn't mean anything to them? The guide again stepped in and told listeners what to think. The extreme passive mode into which the audioguide put listeners, was the mode of leisure: experience mediated through technology. Adopting this familiar position allowed them to move through the show in security.

At one point in my interview with Corner, she compared her guide to "*Sesame Street*," in that it was a "series of images that passed by the ear as they passed by the retina." This, I think, sums up the audioguide's attitude toward educating the general public: make it into entertainment. Unfortunately, while simple addition and the alphabet may be efficiently taught to pre-school children by employing mass-media strategies, art is much more complex and must be enveloped in media with great care.

VIII. Creating a new market

Although the audioguide severely reduced the potential for Goodwin's art works to meaningfully engage viewers on a personal level, it did manage to preserve and offer something of the degenerate but enduring social status accorded to *fine* art. Consequently, it gave the exhibition experience something that entertainment usually has difficulty delivering. Reesa Greenberg explains, referring to the ideas of sociologist Pierre Bourdieu: "The true educational function of the Acoustiguide and similar tours, then, is not a democratic one. Quite the contrary. ...One learns to

yearn and later to demonstrate the requisite Kantian disinterest of the true initiate. One learns to spend one's time looking while listening, supposedly in pursuit of knowledge, all the while lusting for the chimera of privilege imparted by the voice on the tape."¹⁷ The taped tour's illusion of privilege made it all the more enticing to users; and the Museum profited.

The audioguide in its totality—cassette deck and earphone, and the words on the tape—can be seen as what Leiss, Kline and Jhally have defined in their book about social communication in advertising as “positional goods.” These are goods which, when possessed, signal a difference in social status.¹⁸ If audioguide users were looked down upon by intellectuals, the machine they carried signalled a privilege over the uninitiated who wandered through the exhibition unaccompanied; they had access to the official meaning of Goodwin's works. After the exhibition, those who had rented the guide were able to display their knowledge of high culture to friends, co-workers, or who ever would listen: “Yes, I saw the Betty Goodwin show. She is an important Canadian artist, internationally known. It was powerful but tragic.” Corner herself said that she gave guide users enough vocabulary and a few references, “basically so they could show off.”

What the guide created was a new patron class, a new market to be exploited. Those who rented the guide felt privileged because they were offered the illusion of access to the official meaning of Goodwin's work and to the social distinction this conferred upon them. But, because audioguide users were given no tools to develop their own appreciation of the art, they remained dependant on the Museum's product for their interpretations and feelings of privilege. With the guide at their sides the intimidating art exhibition had not seemed so bad, so when they returned for the Museum's next big show—and the pleasant exhibition experience the guide offered made this likely, they would be compelled to again rent the guide. In this way it contributed to audience development, the generation of income and the Museum's marketing schemes.

Museums' interest in marketing has grown strong over the past decade. The resulting marriage between commerce and high culture is said to have numerous advantages: “l'amélioration de la communication entre le visiteur et son musée, l'augmentation du nombre de visiteurs et leur satisfaction plus grande, l'augmentation du nombre de membres, et enfin l'augmentation des revenus découlant des droits d'entrée et des cotisations des membres.”¹⁹

Writers who extoll the virtues of marketing for museums boast of its financial benefits in times of government cut-backs, while at the same time invoking the museum's democratizing role. The two seem to be inseparable. One result of the marriage, according to the above article, is: “une volonté de changement dans l'orientation de nos musées, volonté qui se manifeste en accordant une importance plus grande à l'implication du public dans la conception et l'application des programmes d'exposition.”²⁰ Translated into marketing speak, this

says nothing about democratization, it says: Tailor the product to meet the demands.

This suggestion that art should respond to the demands of the general public, the status quo of capitalist culture (its enemy), would send shivers down the spine of any true blooded modernist or post-modernist. However, the Goodwin audioguide helped to ensure that this increasing concern with getting a larger public into the museum happened without disturbing the existing hierarchy of the art world. It was a solution to the museum's dilemma of how to solve its financial problems, while at the same time not altering its aesthetic bias nor its exclusive structure.²¹ Far from threatening the intellectual art-world's valued notion that art is socially and culturally autonomous, the audioguide "reproduced the category 'art' and its hegemonic functions, the naturalization of alienation and the legitimization of social hierarchies."²²

The uninitiated are often intimidated by contemporary art's pretention to be beyond the comprehension of a casual viewer. When they arrived in the Museum, this fear was combined with their potential lack of knowledge about the social conventions of looking at art in a public temple of high culture. Uneasy, they stood at the threshold of the gallery and there was the audioguide, promising to reduce the risk of potential humiliation from being caught not knowing what to do or what to think.

The guide does not let them down; it offered them the sanctuary of the familiar. Pierre Théberge has pointed out: "Les musées sont en compétition avec les cinémas, les sports, la télévision, le théâtre, les concerts et même les centres d'achats, pour obtenir, maintenir et augmenter leur part du temps que le public consacre à ses loisirs."²³ Introducing contemporary art into the contest for the public's leisure time posed a dilemma, because its disruptive and demanding tendencies run antithetical to popular ideas of a good time. The Museum responded with the audioguide. Unfortunately this tool does not encourage its users to discover and take pleasure in that which distinguished an art viewing experience from its pop-cultural competitors. Instead it erased art's singularity. The question remains, however: do museums want to serve up contemporary art as another product to be consumed, or do they want to show how it can be an alternative to already redundant behavior?

DONALD GOODES
Montréal

Notes

I would like to thank Rose-Marie Arbour for her direction and encouragement in the writing of this article.

1 The French-language version of the audioguide seems to have been translated directly from the English, thus most generalizations put forward in this article could apply to either audiotape.

2 These figures were given to me by Elliane Brodard, responsible for audioguides at the M.M.F.A., and Guy Parent, responsible for museum ticket sales. According to Parent attendance for the Goodwin exhibitions was the highest ever experienced for a contemporary art show at the M.M.F.A.

3 Information from an interview with Jill Corner by the author, Montréal, June 6, 1989. Note: all quotes from and references to Corner are taken from this interview.

4 Eric GIBSON, "Talk shows at the Met," *The New Criterion* (November 1987): 80.

5 References to the audioguide text are notated as follows: (page number /L line number).

6 Michael J. PARSONS, *How We Understand Art: A cognitive developmental account of aesthetic experience* (New York: Cambridge University Press, 1987), 92.

7 *Ibid.*, 76.

8 *Ibid.*, 66.

9 GIBSON, "Talk shows," 81.

10 Sophie GIRONNAY, "Goodwin, L'Ecorchée," *La Vie en Rose* (mai 1987).

11 Nicole LABÉE, "Betty Goodwin, un peintre qui témoigne," *Châtelaine* (février 1988): 8.

12 GIRONNAY, "Goodwin."

13 Reesa GREENBERG, "The Acoustic Eye," *Parachute*, no. 45 (1987): 106.

14 PARSONS, *How we Understand Art*, 55.

15 *Ibid.*, 56.

16 GIBSON, "Talk shows," 79-81.

17 GREENBERG, "The Acoustic Eye," 107.

18 LEISS, KLINE and JHALLY, *Social Communication in Advertising: Persons, products and images of well-being* (Scarborough: Nelson Canada, 1988), 249.

19 Douglas WORTS, "Marketing and promotional strategies in the museum world," *Museum Quarterly* (spring 1983), quoted by Nicole PICHETTE in "Pour un musée ouvert: le marketing," *Musées*, 7:1-2 (1984), 37.

20 PICHETTE, "Pour un musée ouvert," 37.

21 I owe this concept to Susan Crean who presented it as part of her study of Canadian-museum education programs in the sixties in her book, *Who's Afraid of Canadian Culture?* (Don Mills, Ont.: General Publishing, 1976).

22 Tom GRETTON, "New Lamps For Old," in *The New Art History*, eds. Reed and Borzello, (London: Camden Press, 1986), 68.

23 Pierre THÉBERGE, "'Blockbusters' ou 'déficitbusters'," *Musées*, 9:2 (1986).

Résumé

UN CAS PARTICULIER DE DÉMOCRATISATION

L'Audioguide au Musée

L'audioguide fait de plus en plus partie intégrante des expositions d'arts visuels. Cet article est né de la curiosité de savoir ce qui se dit aux oreilles des visiteurs, plus ou moins initiés à l'art, alors qu'ils font le tour d'une exposition sous la conduite d'un ruban magnétique. Le sujet d'étude choisi est l'audioguide produit pour l'exposition *Betty Goodwin: œuvres de 1971 à 1987*, au Musée des beaux-arts de Montréal, en 1988. Une analyse détaillée du texte du guide soulève des questions quant à ses rapports avec les stratégies de commercialisation du Musée et son rôle de plus en plus important dans la démocratisation de l'art contemporain, celui dont il est question ici.

Les problèmes qui se posent ne sont pas évidents à première vue. Le texte n'est pas, comme on aurait pu le supposer, sentimental ou anecdotique. Il adopte plutôt le caractère d'un essai discursif. Toutefois, malgré ce ton d'une sobriété tout académique, il contribue à renforcer, plutôt qu'à remettre en question, les idées préconçues sur l'art. Il offre peu de moyens d'appréciation de l'art susceptibles d'aider les utilisateurs à se faire leur propre opinion sur l'œuvre de Betty Goodwin.

Parmi les énoncés qu'on retrouve à travers le texte, il y a ceux qui tendent à relier des œuvres entre elles selon des ressemblances thématiques, stylistiques et formelles. Alors que certaines de ces associations paraissent évidentes, la plupart sont insupportables et semblent être le fruit de leur propre logique. Cependant, les inexactitudes sur lesquelles sont fondées ces ressemblances gratuites peuvent aisément être oubliées, perdues dans le flot du discours. Pourtant, le message qui prédomine laisse croire que tout est relié et donne aux non initiés la certitude qu'il y a de la cohérence dans le désordre virtuel des œuvres qui se présentent à leurs yeux.

Un autre type d'affirmations concerne l'interprétation des œuvres. Elles mettent l'accent sur les aspects les plus tragiques de la condition humaine: la mort, la souffrance et autres problèmes de l'existence. Les utilisateurs qui ne partagent pas cette vision hautement émotive de l'art de Goodwin doivent se trouver sérieusement entravés dans leur exploration personnelle de l'œuvre par l'homogénéité des messages présentés. Le texte de l'audioguide dit bien, quelque part, que les œuvres peuvent être sujettes à diverses interprétations, mais ce message est annulé par le ton catégorique de la plupart des explications présentées comme des faits irréfutables.

L'information, les observations techniques, les idées et les concepts présentés dans le guide ne sont jamais développés jusqu'au bout et manquent de clarté. Même les pistes successives d'interprétation ne sont pas expliquées et ne servent qu'à créer une zone nébuleuse autour de l'œuvre de Goodwin. Ces problèmes sont rendus plus aigus encore par le débit schizophrène du texte. Les sujets changent

constamment de phrase en phrase, sans laisser le temps nécessaire pour évaluer ou même comprendre ce qui vient d'être dit.

Suivant une perspective globale, cependant, ces déficiences pourraient être considérées comme un avantage pour les utilisateurs aussi bien que pour le Musée. Il est courant, pour les novices, de craindre d'être placés dans la situation humiliante de ne pas savoir quel comportement adopter dans ce contexte social nouveau pour eux d'une exposition d'oeuvres d'art. Il leur arrive aussi d'éprouver de l'appréhension à l'idée d'être mis en présence d'une oeuvre à laquelle ils n'arriveraient pas à trouver de signification alors qu'elle devrait pourtant en avoir. L'audioguide est un moyen efficace de les protéger d'un milieu qui leur est étranger en les tenant occupés par un flot de paroles, en leur disant où aller et en déterminant la durée de leur visite. De plus, il leur dit continuellement ce qu'ils doivent penser et ressentir, les plaçant ainsi dans la situation familière, et par conséquent réconfortante, de consommateurs passifs.

Cependant, le guide fait plus que simplement transformer la visite en expérience divertissante. Il offre aux utilisateurs l'illusion d'avoir accès à l'interprétation «officielle» de l'art de Betty Goodwin. Ainsi, sans autre effort que d'avoir à payer la location d'un appareil, ils acquièrent un statut supérieur à celui des non initiés qui font le tour de l'exposition sans guide. Quant au Musée, il semble profiter encore davantage des faiblesses de l'audioguide. Parce que les utilisateurs ont peu de moyens de développer une appréciation personnelle de l'art contemporain, ils deviennent dépendants de l'audioguide pour apprécier et comprendre les expositions futures. À une époque de coupures dans les dépenses publiques, la location d'audioguides non seulement apporte des revenus, mais provoque des répercussions encore plus grandes comme instrument de commercialisation. Elle offre aux utilisateurs plaisir, confort et prestige, accroissant ainsi les chances d'en faire des visiteurs réguliers et d'amener leurs amis au Musée. Cette forme de développement du public visiteur entraîne un accroissement du nombre et de la diversité des personnes exposées à l'art, résulte en un potentiel accru de mécénat corporatif, justifie l'utilisation des deniers publics par le Musée et génère d'autres revenus provenant de la vente de billets, à l'entrée, et de souvenirs, à la boutique. Ainsi, les utilisateurs d'audioguides représentent un nouveau marché à exploiter, une nouvelle classe de bienfaiteurs.

Le beau côté de l'affaire, c'est que tout se passe sans que soit modifiée la hiérarchie traditionnelle de l'«establishment» artistique. Les masses populaires ont été amenées à découvrir l'oeuvre de Betty Goodwin, mais il est clair que seuls les experts ont conservé le privilège de lui donner une signification. On peut se demander si le Musée des beaux-arts de Montréal, tout comme d'autres musées et galeries publiques, désire simplement tirer parti des tendances passives d'une société de consommation pour élargir son public, ou bien s'il veut démontrer que l'art peut être une alternative à un comportement redondant.

Traduction: Élise Bonnette

LUCIUS R. O'BRIEN

A Victorian in North America

In the historiography of Canadian art, Lucius R. O'Brien (1832-99) has been noted more for his role in the promotion of cultural life than for his painting.¹ However, the first retrospective exhibition of his work held in 1990,² almost a century after his death, attempted to counteract this view and place O'Brien in the forefront of art practice in nineteenth-century Canada. With the hindsight of one hundred years, he now emerges in the exhibition catalogue as "the pre-eminent Canadian artist of his day."³ He is seen as "a key link in the development of a theme that is Canada's major contribution to the history of painting: the idea that self is necessarily located in its relationship to place."⁴

It is important to recognize, however, especially as related to O'Brien, that although self is unquestionably related to place, the idea of place is not a constant. It was not so much the land which shaped ideology; rather it was ideology that guided the perception of the landscape. O'Brien attempted to locate Canadian identity in the indigenous landscape, but one circumscribed by a larger context under the political and cultural protection of Empire. Despite the rawness of Canadian geography, O'Brien produced poetic, reserved scenes of nature that attest to his own upper-class Victorian background and his consequent firm belief in the rightness of Canada's position within the British dominion. O'Brien's intention was not only to show the Canadian landscape, but also to establish the vision of Canada as an integral part of the British Empire in the minds of his countrymen, and to promote the value of Canada to the mother country.

There would thus seem to be a discrepancy between O'Brien's preoccupation with developing a truly Canadian expression in art, based on new world geography, and the resulting domesticated, poetic landscapes. This contradiction was as much a result of O'Brien himself, who by "birth, breeding and education"⁵ was predisposed to a refined interpretation of nationalism, as it was a consequence of the larger context of nineteenth-century colonial Canadian mentality.

Although O'Brien envisioned Canada's future as a protected one within the Empire, he did not look directly and solely to English stylistic sources since the search for a national identity was grounded in the physical aspect of the new land. In the early years of the century it had been acceptable to refer to old world conventions in order to convey the idea of culture; but as national awareness grew, so did concern for a more indigenous style to fit the subject. A logical place to find the appropriate vision to convey the freshness and uniqueness of Canadian landscape was in the United States.

As a self-taught artist in search of a national voice, O'Brien culled pertinent aspects of style from American landscape painting; these he filtered through the Victorian sentiment which was a reflection of his own genteel upbringing and social class. England supplied the cultural foundation for O'Brien's world view, and America, although not unaffected by these same influences, provided a model of North-American form. The Hudson River and luminist paintings provided the stylistic models, and the American vision of the land as a metaphor for new world strength and purity suited his own patriotic concerns. American art was a major formative influence on O'Brien's work in the decade of the eighteen-seventies. It is a source barely mentioned in Dennis Reid's exhibition catalogue, yet one crucial to understanding not only O'Brien's style, but the larger question of Canadian nationalism and its relationship to America.

American life was grounded in an all-inclusive mythology of Nature, a celebration of the land which involved religious, moral and social ideals.⁶ Since it was believed that unspoiled nature conveyed God's grace and visible presence to man, it followed that the American citizen, as the new Adam, inhabited a land of truth, beauty and limitless possibility. Thus the depiction of new world landscape became associated with nationalistic sentiment, providing models for and parallels to the Canadian search for identity. As a colonial country, however, Canada could not relate entirely to the exhilarating restlessness, the spirit of self-confident exploration guided by God not King, that was reflected in the portrayal of that landscape. In Canada the natural world was understood as a threatening force, hostile to human values and inferior to civilization. This outlook was a direct result of Canada's colonial status and its consequent dependence on the parent civilization. The United States, having broken with the protective power, affirmed a different experience of the wilderness. Americans placed their faith not in the security of the parent culture, but in the symbol of Nature - "that state in which Truth, Beauty and Harmony reign"⁷ - which to them represented a new order for human existence.

O'Brien's paintings of the middle seventies reveal his familiarity with the work of the Hudson River School, whose members all belonged to the most important art organization in the United States, the National Academy of Design, an exclusive institution largely disdainful of innovative styles. Despite the social upheaval which followed the American Civil War, the conservative (and by then less influential) Hudson River artists continued to paint idyllic landscapes. For them, America was still an Eden and nationalistic pride and confidence were expressed through a pantheistic view of nature. O'Brien had little interest in philosophical sentiments such as pantheism, but he was attracted to the device of associating views of the indigenous landscape with nationalism. For example, paintings like O'Brien's *Lords of the Forest* ⁸ (1874) clearly refer to such Hudson River works as Worthington Whittredge's *The Old Hunting Grounds* ⁹ (1864) and

Asher B. Durand's *In the Woods*¹⁰ (1855) in which the native force of the landscape is already altered by the British picturesque. In O'Brien's work, however, both the form and the content are further diluted and the idyllic interpretation of nature, energized by the divine spirit, is emptied of strong emotion and tamed to fit known patterns. Despite the compositional reliance on such American paintings, O'Brien's light-filled, benevolent forest refers more to the old-world Claudian tradition of the picturesque than to native scenery. It is an image bathed in Victorian sentiment, at once grand and nostalgic. The heroic Indian, however, localizes the scene and puts it firmly on North-American soil. He is a symbol of the purity of the new land, and roots it in history. Although the Indian is the indigenous Canadian content, the ideals he represents are derived from European myths of the noble savage. He is a hybrid figure, serving the dual functions of nascent nationalism and Victorian nostalgia. The Indian is the sole element in the painting that links it to Canada; if he were removed, the landscape, although meant to suggest wilderness and the ancient forest, could well be a Fragonardian one, awaiting a picnicking couple. O'Brien gentrifies the subject, giving the effect of a curtain raised on a tableau of the noble savage. Just as in the works of the early eighties, when O'Brien would portray Québec as a shining prize of Empire, this picture derives much of its value from its connection with the larger power; even the title suggests an aristocracy of the land. O'Brien's upper-class outlook strongly perceived Canada as being meaningful only as a part of the homogenous whole of the British Empire and it is this circumscribed understanding of nationalism that is responsible for such a majestic vision of inherent order. It had been said that O'Brien's work "is for the eye seeking rest and beauty,"¹¹ and certainly the message carried by this painting is one of reassurance.

Although the didactic message in *Lords of the Forest* is particularly pronounced, perhaps due to the fact that O'Brien had recently been elected head of the Ontario Society of Artists and was acutely aware of his new responsibilities, this painting nevertheless illustrates the eclectic approach which characterizes O'Brien's work throughout the seventies. American painting provided the stylistic inspiration, and O'Brien's mild, poetic response to nature and his continuing reference to European culture resulted in this his own, and uniquely Canadian, vision. Although one is also struck by their visual similarity to American luminist paintings, what luminist paintings convey and what O'Brien's pictures of the late eighteen-seventies communicate is very different. O'Brien again seems to have borrowed formal elements – specific compositional devices, atmospheric effects, evocative details – but he did not adopt, or attempt to transcribe, the luminist philosophy.

Luminist paintings expressed a different kind of sensibility from that of the Hudson River group. In contrast to the optimism and nationalism inherent in the

confident salon style which reflected America's expansionist energy, luminist works, though still immersed in the idyllic, at least alluded to the changing times. Given the harsh reality of post-Civil War conditions and the advent of Darwinian science, which altered the relationship of man and nature, luminism's moody, introspective character may be seen to mirror the uncertainties of the age. Luminist paintings, however, like their Hudson River counterparts, remained on the whole pastoral and nostalgic. There is no clear reference to post-war problems, to urban industrial life, to slum conditions, racism or political division. Luminism continued to portray a pure, untroubled world. This may have been a result of a kind of zealous avoidance, or perhaps it was an awareness of a disappearing world that occasioned the feelings of nostalgia evident in the small, intimate canvases.

The same motives which led O'Brien to borrow from the Hudson River artists led him to look to the luminists for inspiration. The luminist pictures were attractive, conventional, picturesque in a newly evocative way, and provided an appropriate vehicle for O'Brien's poetic and genteel sensibility. They were perfectly suited to his temperament and readily fulfilled the needs of a poetic-picturesque interpretation of new-world scenery.

The majority of luminist paintings combine a geometrically simplified composition with the portrayal of ethereal atmosphere and light. This juxtaposition of sparse, carefully measured composition – which signifies the eternal and immutable – with the ephemeral, transient states suggested by atmospheric effects, is partly responsible for the meditative, calm character of luminism. This serene beauty, and tranquil, still atmosphere is retained in O'Brien's works. However, in his hands their moody undertones and surreal, impersonal surfaces are lost. The feeling that luminist works are highly personal despite their smooth, impersonal surface is paradoxical. The tangible presence of the artist is erased, yet the perception remains that deeply-felt concerns about the nature of existence are being expressed. These internal tensions, particularly strong in John Frederick Kensett's (1816-1872) paintings of the eighteen-fifties and sixties, create a highly expressive and transcendental mood.

In contrast, O'Brien's technique remains painterly and his interpretation of the subject matter relies on the tradition of the topographical picturesque. His work of 1877 reveals a marked preference for landscape compositions that feature a semi-circular shoreline. This latter device is particularly evident in *The Whirlpool at the Chats*¹² and practically all the compositions of that year are structured around a similarly curved waterline. A semi-circular coastline was also an enduring motif of the American luminists. Fitz Hugh Lane (1804-1865), Martin Johnson Heade (1819-1904) and Sanford R. Gifford (1823-1880) used it recurrently and Kensett, especially, imbued this design with particular meaning. O'Brien's *Moonlight, Shanty Bay*¹³ (c.1877), although employing the same design, immediately suggests the picturesque both by means of the rotted tree trunk

which frames the view and by its description of a particular, and arch-romantic, time and condition. It suggests the specific rather than echoing the luminist concerns with the universal. The luminist interest in showing the opposition of masses and voids is apparent, but even in O'Brien's paintings in which this contrast is particularly emphasized, it speaks more of the picturesque than of the transcendental.

American experience around mid-century transformed the conventional British picturesque style and gave rise to the poetic quietism of luminism. In Canada, the situation was different: the pervasive influence of the British picturesque persisted in its conventional form. The reason for this difference can be found in the disparate American and Canadian responses to nature. Many formal elements, that is, the look of O'Brien's early landscapes can indeed be traced to contemporary American painting, but his work embodies, in essence, the colonial British-Canadian experience of the land. The Canadian perception was that the wilderness represented a life inferior to European patterns of civilization, and it was hoped that eventually this wild and natural world might be replaced by the British model. Seeking the protection of a lawful, civilized society, Canadians "[opened] the floodgates to terror when they did have to meet the wild and natural."¹⁴ Reliance upon convention, like the need to domesticate, was a reflex against the reality of the wilderness and an expression of colonial mentality. According to Northrop Frye, "the colonial position of Canada is therefore a frostbite at the roots of the Canadian imagination, and it produces a disease for which I think the best name is prudery... the instinct to seek a conventional or commonplace expression of an idea."¹⁵

The Whirlpool at the Chats and *Moonlight, Shanty Bay* demonstrate that particular colonial response to nature which focuses on its domesticated, protective qualities and, as noted above, O'Brien repeated the design of these two paintings throughout the eighteen-seventies and into the eighties. A sheltered bay on one side of the canvas is contrasted with an open view across water on the other. Although this formal arrangement was derived from American luminist landscapes, it developed in ways that expressed the opposite of luminist concerns. The massive cliffs of *Black Cape, Bay Chaleur* occupy more than half the space of the canvas and effectively block any panoramic view on that side of the painting. Their solidity is contrasted with the airy space on the right side of the canvas. The compositional division is paralleled by the division of activities taking place in the picture. The picturesque, detailed side of the canvas, populated with labourers gathering kelp, is countered by the still, "luminist" side which shows only a solitary boat coming in to shore. The painter's interest it seems, and that of the viewer, is focused on the encircling land formations and on the genre scene in the foreground. The potentially oppressive shadow of the cliffs is moderated by the view into the distance and the overall mood is one of domestic well-being.

A Kensett painting – *Beach at Newport*¹⁶ (c.1850-60), for example – even when it shows local activity, remains contemplative and emphasizes the space and light that are its principal subject. Voids are still offset by masses, but their purpose is to heighten the effect of the light-filled atmosphere, thus producing a mood of meditative silence. *Black Cape, Bay Chaleur*, on the other hand, underplays the effect of release into space and concentrates instead on solidity of form and on the comforting depiction of everyday life. It represents a picturesque landscape scene, and despite a certain stillness of atmosphere, it retains the dramatic aspects antithetical to luminist paintings.

In 1880 O'Brien was appointed first president of the Royal Canadian Academy and was required, as were all potential academicians, to submit a diploma work which would contribute to the creation of a national collection. The fact that the newly formed Academy was an institution which represented the emergent Canadian self-awareness and budding nationalism made the choice of subject and theme all the more important. The resulting painting, *Sunrise on the Saguenay*¹⁷ (1880) shows the synthesis which marks O'Brien's achievement. The prevalent British picturesque tradition is modified through reference to contemporary American painting, thus approaching the reality of the Canadian landscape and conveying a specific nationalistic message. Just as O'Brien had borrowed stylistic elements from the American Hudson River School, so again he looked to America for the fresher style of the luminists. The luminists' wistful undertones, however, are eliminated and luminist light is appropriated to serve as the bearer of O'Brien's message – a message of the hope and optimism of a new land, yet one confident in the protection of the Empire at large.

In *Sunrise on the Saguenay* the dead tree and brush in the foreground, painted in dark tones and so prominently displayed, fulfill a particular function. They serve to locate the scene geographically and to introduce the picturesque convention into the luminist stylistic framework. With this foreground removed, the work could be described as being transcendental and international. Although the familiar forms of the Saguenay cliffs refer to a specific place, the tranquil atmosphere, unified colour and immediate experience of the glassy surface of the water produce a contemplative scene that has more to do with nature and the meditative sublime than with the topography of nationalism. Examined without its foreground detail, the painting is more strictly luminist than any other work of O'Brien's to date. But the very specific character of the framing vegetation, its reference to the British picturesque tradition and the consequent feeling of familiarity and reassurance that this produces, locates the scene in place. The same scene which would otherwise have produced a transcendent, supra-national feeling, now takes on a specific nationalistic aura. The techniques used by the luminists to create a meditative mood in their paintings are here employed by O'Brien for a specific emotive purpose. Previously interested in primarily formal elements, O'Brien

is now interested in luminist expressiveness and idealism in order to communicate his nationalistic concerns.

Contemporary criticism repeatedly praised O'Brien's delicate touch and careful finish, but criticized his lack of strength and innovation.¹⁸ A contemporary review of *Sunrise on the Saguenay*, O'Brien's best-known painting today, and a highly symbolic painting at the time, suggested that "by toning down supposed coarseness, its force has been impaired."¹⁹ The critic for *The Globe*, 9 March 1880, expressed a similar view, this time regarding a New Brunswick scene, stating that the work lacked "that sullen grandeur which the subject would seem to demand."²⁰ It was understood that the intention of these paintings was to symbolize Canadian identity, to provide an image founded on the variety and ruggedness of the new land. The criticism seems all the more grudging since O'Brien, more than any other artist, was instrumental in promoting the landscape as a metaphor for national awareness. Yet it would have been neither true to his character nor faithful to his aims to exaggerate the "coarseness" of the landscape. Whether or not one agrees with his interpretation of the land, O'Brien's vision was a conscious one, consistent with his Tory upbringing and his class. It was not a view universally held, but nevertheless could be said to represent the Victorian aesthetic of the majority of English Canadians.

O'Brien neither superimposed a European pattern on the Canadian reality nor attempted to transplant the American experience. In accepting neither the American nor the British prototypes in their entirety, he succeeded in creating a delicate balance, a reflection of the dialectic between the two major forces on Canadian culture. Although the particular interpretation of the Canadian landscape was, in part, a product of his own temperament, it was also defined by something less tangible, and the Canadian identity of the paintings perhaps remains best clarified in opposition to its models.

ELIZABETH MULLEY

Department of Art History
Concordia University

Notes

- 1 Newton MacTavish granted O'Brien "some skill as a water-colourist" (Newton MAC-TAVISH, *The Fine Arts in Canada* [Toronto: Macmillan Co. of Canada Ltd., 1925], 24) but concluded that his status as president of the Royal Canadian Academy "gave to his own work a consequence that is discovered in it even today by art collectors who attach much importance to historical interest." (MACTAVISH, 25) William Colgate agreed that O'Brien "by birth, breeding and education was admirably fitted for the task" (William COLGATE, *Canadian Art*, [Toronto: McGraw-Hill Ryerson Ltd., 1943], 30) of president, but dismissed his pictures, as "often destitute of imagination and invention." (COLGATE, 32) More recently, J. Russel Harper noted that the success of "gracious Lucius O'Brien" (J. Russell HARPER, *Painting in Canada: A History*, 2nd ed. [Toronto: University of Toronto, 1977], 203) was largely due to his "eminently suitable" (HARPER, 185) schooling and his father's "'respectable' background," (HARPER, 184) and Dennis Reid has stated that O'Brien "aspired to the upper classes, was conservative and gentlemanly, and his art reflected this sense of decorum." (Dennis REID, *A Concise History of Canadian Painting* [Toronto: Oxford University Press, 1973], 85).
- 2 Dennis REID, *Lucius R. O'Brien. Visions of Victorian Canada. Exhibition catalogue.* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1990).
- 3 *Ibid.*, xi.
- 4 *Ibid.*
- 5 COLGATE, *Canadian Art*, 30.
- 6 For an excellent discussion of American life and culture in the nineteenth century, see Barbara NOVAK, *Nature and Culture* (New York: Oxford University Press, 1980).
- 7 Marcia B. KLINE, *Beyond the Land Itself: Views of Nature in Canada and the United States* (Cambridge: Harvard University Press, 1970), 5.
- 8 Lucius R. O'Brien, *Lords of the Forest*, 1874, Art Gallery of Ontario, Toronto.
- 9 Worthington Whittredge, *The Old Hunting Grounds*, c.1864, Reynolda House, Museum of American Art, Winston-Salem, North Carolina.
- 10 Asher B. Durand, *In the Woods*, 1855, The Metropolitan Museum of Art, New York City.
- 11 E. F. B. Johnston (1914), p. 605, in Macdonald, *Dictionary of Canadian Artists*, p. 1414.
- 12 Lucius R. O'Brien, *Whirlpool at the Chats*, 1877, The Weston Collection.
- 13 Lucius R. O'Brien, *Moonlight, Shanty Bay*, 1877, Mr. Murrrough O'Brien, London, Ontario.
- 14 KLINE, *Beyond the Land Itself*, 59.
- 15 Northrop FRYE, *The Bush Garden* (Toronto: Hunter Rose Co., 1971), 124.
- 16 John Frederick Kensett, *Beach at Newport*, c.1850-60, National Gallery of Art., Washington, D.C.
- 17 Lucius R. O'Brien, *Sunrise on the Saguenay*, 1880, National Gallery of Canada, Ottawa.
- 18 *Canadian Monthly and National Review*, v.6 (1874): 88.
- 19 *The Mail*, Toronto, 8 March 1880.
- 20 *The Globe*, Toronto, 9 March 1880.

Résumé

LUCIUS R. O'BRIEN

Un représentant de l'époque victorienne en Amérique du Nord

La première rétrospective de l'oeuvre de Lucius R. O'Brien s'est tenue au Musée des beaux-arts de l'Ontario, en septembre 1990. Le catalogue dû au conservateur Dennis Reid, tout en témoignant d'une recherche approfondie, interprète l'oeuvre en la situant dans un contexte victorien au Canada. Il existe, selon l'auteur, une autre source possible d'influence sur cette oeuvre, source à peine mentionnée dans le catalogue bien qu'elle ait été, particulièrement dans les années 1870, aussi importante que la source britannique. Les peintres américains de l'*Hudson River* et les luministes ont servi de modèles stylistiques à O'Brien, et la vision américaine de la terre comme métaphore de la force et de la pureté du nouveau monde répondait au besoin d'une image nationaliste, fondée sur l'aspect physique du pays. L'attitude canadienne à l'égard de la nature ne suit pas, toutefois, la même direction que celle des Américains. Au Canada, le monde de la nature était perçu comme une force menaçante, hostile aux valeurs humaines et inférieure à la civilisation. Le respect des conventions et le besoin de dominer étaient un réflexe contre la réalité d'un pays sauvage et l'expression d'une mentalité coloniale. La culture victorienne de Lucius O'Brien, aussi bien qu'un milieu social privilégié, ont façonné son attitude face à la terre et contribué à donner un sens nouveau aux modèles originaux. O'Brien ignore la sensibilité nostalgique et transcendante des luministes, ainsi que le sentiment panthéiste des peintres de l'Hudson. Il dépouille les modèles américains de leur vigueur et les transforme en images discrètes, poétiques, du paysage canadien. Il s'approprie les éléments superficiels des oeuvres américaines sans se soucier de leur sens profond ni de leur émotion. Il les utilise pour traduire son propre idéal nationaliste, tout en continuant à se référer à la culture européenne. Cette approche éclectique caractérise son oeuvre pendant toutes les années 1870. Toutefois, par son refus d'utiliser intégralement les modèles américain ou britannique, il réussit à créer un équilibre subtil, reflet de la dialectique entre les deux composantes principales de la culture canadienne.

Traduction: Élise Bonnette

FREDERICK ALEXCEE, INDIAN ARTIST (c.1857 to c.1944)

A study of the art produced by Canadian Indians during the late nineteenth and early twentieth centuries reveals the diversity and creativity following the breakdown of their traditional cultures and during the period of European appropriation of their land and traditional territories. Artistic activity was continuous despite being sporadic, regional and relatively unrecognized. As attempts are made to define and classify the work of contemporary Indian artists within the art history of Canada, this early historical period should be noted for the technical innovation among native artists and the general reassessment of their cultural values. The exceptional artwork of the native people on the west coast of Canada has long been admired and recognized for its formal complexity and characteristic style, and can be found among the most prestigious collections around the world. But few individual artists were identified by name prior to the end of the nineteenth century. One Indian artist is noteworthy for his naive but dynamic painting and woodcarving. Frederick Alexcee¹ attracted the attention of collectors and critics in the early decades of this century and his name continues to appear in researchers' notes as a peripheral figure; but information about him is sketchy. An examination of his oeuvre will provide another view on the history of Canadian art and emphasize the importance of recognizing artists of native ancestry. My "discovery" of this Tsimshian artist occurred while browsing through exhibition catalogues in the National Gallery of Canada library. Marius Barbeau, folklorist for the National Museums of Canada, and Eric Brown, director of the National Gallery, included Alexcee in the 1927 exhibition, *West Coast Art: Native and Modern*. Held in the Victoria Memorial Building which housed the National Gallery of Canada, it combined a variety of art work by unnamed west-coast Indians with paintings by, among others, Paul Kane, Emily Carr, Lawren Harris, Edwin Holgate, A.Y. Jackson and the two by Alexcee. The catalogue gives little clue as to why Alexcee's work was included other than to state:

The two paintings by Fred Alexee in one of the smaller rooms might be placed among the primitives of Canadian art here exhibited. They are worth special notice. In European countries primitive paintings have been prized for their naïveté, their charm, and the historical perspective which they confer upon the development of art. In Canada this category has so far eluded search, if we except Indian art pure and simple. Alexee's work possesses something of the quality which we should expect from such primitive painting, and he himself is an old Tsimshian half-breed of Port Simpson, B.C. What he depicts in his many pictures is Port Simpson, his tribesmen, their

legends and their former battles. His sense of colour is limited; his composition is as a rule excellent; and the movement is spontaneous and spirited. Artists have already expressed their admiration for his efforts, which are carried out both in oil and watercolour. One of the two pictures here exhibited represents a battle between the Haidas and Tsimshyan at Simpson about 1840; and the other, native houses and totem poles of Port Simpson.²

The exhibition was a success and eventually travelled to Toronto and Montréal. As is well known, it was an important turning point for Emily Carr but no mention is made in the reviews and media reports of the work by Alexcee. Alexcee's paintings, panoramic views and narrative illustrations of the scenes and activities of the northern British Columbian coast, reveal the synthesis of native and European cultures from the native point of view. To date, I have found four paintings, fifteen carvings, thirty-eight glass slides and have evidence of two paintings, one drawing and two carvings that remain elusive. His work is found in public collections across Canada, notably the Vancouver Museum, the University of British Columbia, the Art Gallery of Ontario, the Manitoba Museum of Man and Nature and the Canadian Museum of Civilization. One painting is in the collection of the Wellcome Institute for the History of Medicine in England and the Thomas Burke Memorial Washington State Museum has examples of his carved miniatures. Alexcee's work was also noted by André Malraux and collected by A.Y. Jackson. Frederick Alexcee lived in Port Simpson, the site of the Hudson's Bay Company's Fort Simpson on the north-central coast of British Columbia. He is known to have been active during the last quarter of the nineteenth century and until about 1939. He was the son of a Tsimshian woman from the Gilndzano³ tribe on the Skeena River and "his father was of Iroquoian stock having come to Port Simpson with the Hudson's Bay when they first came overland"⁴ to work in the Fort and on the coastal trade boats. Although he was apprenticed according to the conventional native system of carvers, he broke with tradition to experiment with the techniques and media of the assimilating culture. His paintings described historical events and panoramic views of Fort Simpson and the surrounding area in a style considered naive in European terms and they did not reflect his native heritage. Alexcee's subjects were the people and scenes he saw every day or memories of events from the past.

Fred Alexcee was named 'Wiksomnen,' Great Deer Woman, and as a young man was an attendant to the Halait carvers, learning to carve the masks and paraphernalia used by this secret society and becoming familiar with the stories and dances.⁵ Viola Garfield explains in *Tsimshian Clan and Society* that: "all secret society dramatizations are spoken of as hala'it...in which supernatural powers are conveyed onto uninitiated persons or new ones acquired by older persons."⁶ William Beynon, a native informant, stated further that the hala'it carvers were "those that made the secret naxnoxs masks."⁷ In later years Alexcee would carve for the church



fig. 1 Frederick Alexcee,
Winged Angel
Baptismal Font, circa
1886, wood and paint,
63.5 x 84 x 61.5 cm,
Coll. University of
British Columbia
Museum of
Anthropology,
Vancouver, cat. no.
A1776.

and the tourist trade. A unique wooden Baptismal font, attributed to Alexcee and collected by the Reverend George Raley *circa* 1886, is on display in the University of British Columbia Museum of Anthropology (fig.1). Raley's notes state that it was the "first representation of an angel by an Indian carver" and that it was used in the church at Port Simpson.⁹ The head of this winged angel has the features of a European man but reflects Indian masking traditions. The body mass is blocked out in totem pole fashion and is disproportionate to the head size. The drapery of the robe is exquisite, following the grain of the wood although the wings were made with less care from a separate piece of wood.⁹

The Vancouver Museum collection has ten examples of Fred Alexcee's carving including six model totem poles, two model houses, a model canoe and a carved figure. The totem pole models illustrate Alexcee's minimalist approach to the intricate carving of his ancestors, for example, painted figures on a straight wooden pole often replace the carved figures of the originals. Helen Meilleur, author and resident of Port Simpson during the 1920's and 1930's, remembers Alexcee produced prolifically. "Some of it done hastily for curio trade, was a bit crude though he was capable of excellent work. All of it, while characteristically Tsimshian, showed the Alexie flair for imagination, innovation and humour."¹⁰ William Beynon also noted this discrepancy when writing to Marius Barbeau in 1944: "Strange as it may seem, his paintings of landscapes were very much better than his works in native designs and carvings."¹¹



fig.2 Frederick Alexcee, *A Fight Between the Haida and Tsimshian at Fort Simpson*, no date, oil on oil cloth, 84 x 129.5 cm, Coll. Canadian Museum of Civilization, Hull, cat. no. VII-C-1805. (Photo: neg. no.77046)

In 1948, American anthropologist Frances Densmore discussed the importance of the "mental concept" in Indian art. She defined this as consisting of "thinking a thing through," and as "the expression of a mental idea" acquired through cultural assimilation. An artist without the mental concept would produce a construction," lacking the cultural nuances reflecting an "understanding in which these results were attained."¹² Despite his apprenticeship, Alexcee's carvings seem to lack this mental concept for traditional Tsimshian art. Living in a transitional period of history, during which the activities of the traditional native cultures were discouraged by government officials and missionaries, and European goods and customs were being introduced, Alexcee had a foot in both worlds, without being totally integrated into either.

A recently restored painting (collected by Marius Barbeau and now in the collection of the Canadian Museum of Civilization) illustrates the last battle between the Tsimshians and the Haida (fig.2), in 1855.¹³ His image of the event would have been accumulated from his familiarity with the site and from the oral histories of his family. The overall effect of the painting is flat; Alexcee made an effort at "bird's eye" perspective to create a panoramic image and the drawing of the fort buildings suggest the careful use of a straight-edged instrument. However, the figures fighting on the beach and in canoes are vaguely defined, being little more than sticks. Alexcee was undoubtedly introduced to the techniques of representational painting in the European style in



fig.3 Pym Nevins Compton, *Fort Simpson*, 1863, watercolour on paper, 21 x 28 cm, Coll. British Columbia Archives and Records Service, Victoria. (Photo: neg. no. pdp3668)

Port Simpson as the activities of the fort would have attracted a diverse population including professional and amateur artists and photographers.

Pym Nevins Compton (1838-1879), who first visited Fort Simpson in 1859 and worked as a clerk with the Hudson's Bay Company during the 1860's, may have had an influence on Alexcee. Helen Meilleur reported that at least one of Compton's paintings hung in her father's store and was copied many times by local artists.¹⁴ Several of Compton's watercolour landscapes are in the collection of the British Columbia Archives and Records Service in Victoria, including (fig.3) a similar view of Fort Simpson. Compton was a native of Hampshire, England and returned there briefly in 1866. While in British Columbia he travelled extensively on the Hudson's Bay Company trade boats and according to his obituary, he was "a very fluent linguist, speaking no less than eight different languages...and had a perfect acquaintance with the dialects of the various tribes of the coast and interior of British Columbia."¹⁵ Compton's landscapes are typical of the English topographical watercolour tradition of the nineteenth century. As noted in the *Artists Overland* catalogue which includes his work:

The artists who recorded British Columbia were topographical in their approach to their subject, and so produced a straight forward sketch, faithful to the original; few of them rearranged the details to suit their aesthetic sensibilities, and most tried to capture the clear colours of the province's landscape rather than to give their paintings the golden hues of some formal dictates.¹⁶ Paintings of the same vistas and in a similar style can be found in the British



fig.4 Frederick Alexcee, *Untitled*, no date, no location. (Photo: Canadian Museum of Civilization, Hull, neg. no. 86130)

Columbia Archives and Record Service collection by Gordon Lockerby, dated 1885 and by Charles Dudoward, no date. Lockerby was also an employee of the Hudson's Bay Company. Dudoward, the son of a chief at Port Simpson, was actively painting in the 1870's and served as an informant to Marius Barbeau.¹⁷ The inscription on the back of one painting by Lockerby reads: "Enlarged and painted by G. Lockerby after the watercolour sketch by Mr. Compton...taken in 1863."¹⁸

What appears at first to be an aerial view of Port Simpson (fig.4) is almost photographic in its accuracy and detail. The painting¹⁹ was collected by Marius Barbeau, probably in 1926, and his notes state that Alexcee was attempting to show "the fort and Indian village with totem poles, as they used to be in the 1850's."²⁰ The painting describes not only the fort in its protected bay surrounded by the plank houses and totem poles of the native community but also illustrates Chatham Sound and islands in the distance, a canoe, filled with people and the Hudson's Bay Company boat, S.S. Beaver, in the foreground. The S.S. Beaver was also included in a painting of a corner of the bay and native village at Port Simpson (fig.5). Collected by Sir Henry Wellcome *circa* 1900, it is now in the Wellcome Institute, London, England. The painting depicts each of the houses with its variations in size and decorative markings and commemorative totems stand erect as further identification of residency. Three canoes escort the S.S. Beaver toward the fort where a crowd is eagerly awaiting the supply ship.

Sir Henry Wellcome was a philanthropist, patron of the sciences and a collector. A founding partner in the British pharmaceutical firm of Burroughs, Wellcome and Company, he established the Wellcome Institute for the History of

Medicine. His interests ranged from research in tropical diseases to archaeology and the plight of the British Columbia natives at Metlakahla.²¹ Between 1917 and 1925, Wellcome employed William Beynon²² "to collect artifacts and information about Indian culture."²³ Alexcee was employed by Beynon, for Wellcome, to paint not only the canvas of Fort Simpson but also a collection of lantern slides in return for which Wellcome was prepared to give him a Baloptican machine.²⁴ Correspondence between Beynon and Wellcome ended in 1925 with suggestions of problems with their relationship and no mention of the glass slides being completed nor the gift for Alexcee.²⁵

Marius Barbeau was first introduced to Alexcee's work during a visit to Port Simpson in late 1915. At that time Barbeau was a guest of the Reverend Mr. Spencer for an evening of entertainment in the Port Simpson church where glass lantern slides painted by Frederick Alexcee, a member of the audience, provided illustrations of local stories and legends. The images of costume, ceremony and battle scenes were prepared with native dyes and pigments mixed with fish oil, sandwiched between two squares of glass approximately three inches by four inches.²⁶ At the time of his visit, Barbeau remarked, on the "naiveté and ingenuity"²⁷ of the artist whose natural talent he was not to fully appreciate until a number of years later when he described Alexcee as "an interesting, solitary instance of a true primitive, in Canadian painting and carving."²⁸

During the next ten years Barbeau became increasingly aware of works "of a strange type"²⁹ by Alexcee in various private collections in British Columbia and was much drawn to his representations which "remained outside the regular categories of Indian and Canadian art."³⁰ Barbeau returned to Port Simpson in 1926 and, along with A.Y. Jackson, purchased paintings from Alexcee in both water-colour and oil. Although he did not meet Alexcee, Jackson described him as "a real artist, a natural primitive. ...There is not much knowledge of technique but



fig.5 Frederick Alexcee, "Beaver" at Port Simpson, circa 1902, oil on oil cloth, 43 x 137 cm, Coll. Wellcome Institute Library, London, England. (Photo: neg. no. L 17633 ekt)



fig.6 Frederick Alexcee, *Indian Village of Port Simpson*, circa 1926, watercolour on paper, 31.4 x 50.5 cm, Coll. Art Gallery of Ontario, Toronto, gift of A.Y. Jackson, 1944, acc. no. 2763. (Photo: Brenda Dereniuk, AGO)

he says what he has to say simply and directly."³¹ Jackson's watercolour (fig.6) was donated to the Art Gallery of Ontario in Toronto in 1944. *Indian Village of Port Simpson* shows six houses along the shore of the harbour with treed hills and coastal mountains behind. Once again the viewer is aware of the artist's care in the detail of the houses and the totem poles but his lack of concern in the features and clothing of the people who wander among the houses.

In 1945 Barbeau wrote on Alexcee for the *Canadian Review of Music and Art* using information he received from William Beynon and illustrated with four examples of Alexcee's work. In 1951 a photograph of the Baptismal Font illustrated an article about André Malraux. Malraux had commented in his book, *Voix du silence*, on Alexcee's adaptation of the totem pole style to conventional sculpture with a Christian theme. Alexcee was not referred to by name, simply as "l'Indien Tsimshian."³²

Frederick Alexcee died circa 1944 leaving behind only a few paintings, some carvings and a set of lantern slides. Of what importance is this little known artist? What makes an individual deviate from tradition and tread on unfamiliar ground? Alexcee was living in a transitional period. Of mixed native descent he lived a non-traditional lifestyle during his adult years, working for the company that was responsible for the changes in his cultural heritage. Judging from his carvings which most closely reflect his Indian heritage, he had not completely assimilated the concepts of the traditional art of the Tsimshian. His paintings are of the folk-art genre, quite removed from the complex two-dimensional graphic designs on wood of his Tsimshian forebears.

With an imaginative innocence and a passionate affection for his surroundings, Alexcee was successful in conceptualizing panoramic details. Technical limitations and lack of formal instruction were compensated for by his natural sense for atmosphere, space and composition.

This study of his work has provided the opportunity to recognize the significance of an artform which bridges the past and the present and adds a further dimension to our study of contemporary Indian art. If we accept Alexcee as an artist, as he was accepted by collectors during his active years, then he provides a fresh perspective on the history of Canadian art.

DEIDRE SIMMONS

Winnipeg

Notes

- 1 Various spellings include Alexis, Allxcee, Alexix, Alexcie, Alexei and Alexie. Alexcee is the spelling which appears on the work attributed to this artist. The author presumes that the printed signature is the artist's own.
- 2 Marius BARBEAU, *Exhibition of Canadian West Coast Art: Native and Modern* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1927), 13.
- 3 "Gilndzano" spelling according to William Beynon.
- 4 Beynon to Barbeau, 7 November 1944, Marius Barbeau's Northwest Coast Files, B-F-159.4, Canadian Centre for Folk Culture Studies, Canadian Museum of Civilization, Hull.
- 5 Beynon to Barbeau, Northwest Coast Files.
- 6 Viola GARFIELD, *Tsimshian Clan and Society* (Seattle: University of Washington Press, 1939), 192.
- 7 Beynon to Barbeau, Northwest Coast Files.
- 8 Reverend George Raley, Collection notes, A1776, Museum of Anthropology, University of British Columbia, Vancouver.
- 9 Marius Barbeau also attributed two similar carvings to Alexcee, apparently in the Prince Rupert Museum. Correspondence between the author and the Museum of Northern British Columbia, Prince Rupert and the Prince Rupert Regional Archives failed to verify the location of these carvings.
- 10 Helen Meilleur, Letter to author, 18 January 1987.
- 11 Beynon to Barbeau, Northwest Coast Files.
- 12 Francis DENSMORE, "The Importance of the Mental Concept in Indian Art," *Masterkey* 22 (May 1948): 96.
- 13 Marius BARBEAU, "Old Port Simpson," *The Beaver* (September 1940): 22.
- 14 Helen Meilleur, Interview with author, Bedwell Bay, B.C., 17 September 1987.
- 15 "Funeral," *The Colonist* (12 April 1879): 3.
- 16 Berenice GILMORE, *Artists Overland* (Burnaby: Burnaby Art Gallery, 1980), 13.

- 17 J.R. HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: University of Toronto Press, 1970), 96.
- 18 PDP 94, British Columbia Archives and Records Service, Victoria.
- 19 Photo #86130, Northwest Coast Files, B-F-161.
- 20 Marius BARBEAU, "Frederick Alexie, a Primitive," *Canadian Review of Music and Art* 3, Nos. 11 & 12 (1945): 22.
- 21 Sir Henry WELLCOME, *The Story of Metlakahla* (London/New York: Saxon & Co., 1887).
- 22 William Beynon was a Tsimshian who also worked as an informant, interpreter and assistant for Marius Barbeau.
- 23 Beynon/Wellcome letters, No 1-24, 1917-1925, Wellcome Institute Library, Wellcome Institute of the History of Medicine, London, England.
- 24 *Ibid.*
- 25 The slides were probably made *circa* 1918-1920 and are the ones eventually deposited with the Vancouver Museum in 1921 by C.C. Perry, Indian agent (NA-788-1 to NA-788-38). The lantern slides enjoyed by Barbeau in 1915 were apparently destroyed in a fire. BARBEAU, "Frederick Alexie," 21.
- 26 Charles Perry, Alexcee collection notes, Ethnology Collection, Vancouver Museum, Vancouver.
- 27 BARBEAU, "Frederick Alexie," 19.
- 28 *Ibid.*, 22.
- 29 *Ibid.*, 21.
- 30 *Ibid.*
- 31 A. Y. JACKSON, to National Gallery, 4 October 1926, Canadian Art Collection, National Gallery of Canada, Ottawa.
- 32 André PARINAUD, "André Malraux nous dit:" *Arts* 335 (30 November, 1951): 1, 10.

Résumé

FREDERICK ALEXCEE, ARTISTE INDIEN (1857?—1944?)

Frederick Alexcee a vécu à Fort Simpson où il est né, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et où il est mort, vers le milieu du XX^e. Deux de ses œuvres, exposées à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, en 1927, dans le cadre de l'exposition *West Coast Art: Native and Modern*, le font apprécier du public canadien. Cette exposition, organisée par Marius Barbeau et Eric Brown, voyage aussi à Toronto et à Montréal, et connaît un succès dû, sans doute, à la découverte d'un peintre jusqu'à présent inconnu, Emily Carr. Les toiles d'Alexcee y avaient été incluses à cause de leur caractère «primitif». Dans le texte du catalogue, Barbeau compare leur style aux traditions folkloriques européennes.

Alexcee, Indien Tsimshian à l'emploi de la Compagnie de la Baie d'Hudson, peignait dans le style topographique des aquarellistes anglais. On peut comparer sa manière à celle du Britannique Pym Nevins Compton, commis à la Compagnie dans les années 1860, dont on retrouve les œuvres dans plusieurs collections importantes des provinces de l'Ouest. On peut aussi remarquer l'influence de Compton chez des artistes contemporains d'Alexcee.

Ce dernier fait d'abord son apprentissage selon les coutumes des sculpteurs autochtones, mais il rompt avec cette tradition pour expérimenter les techniques et les médias de la culture des colonisateurs. Ses œuvres représentent des événements historiques et des vues panoramiques de Fort Simpson et des environs dans un style considéré comme naïf selon les critères européens. Elles illustrent aussi les réalisations artistiques propres à son héritage autochtone. On lui doit des sculptures que l'on retrouve aujourd'hui dans les collections des musées et qui représentent, en format réduit, l'art traditionnel de la culture tsimshian: totems, maisons, canots et avirons, figurines reprenant d'une manière minimaliste ce qui était, à l'origine, un style de sculpture complexe. L'ornementation raffinée qu'il a sculptée pour des fonts baptismaux est particulièrement remarquable par son élégante simplicité.

À ce jour, l'auteur a pu trouver des œuvres d'Alexcee dans les collections du musée de Vancouver, de l'université de la Colombie-Britannique, du Musée de l'homme et de la nature de Winnipeg, du Musée des beaux-arts de l'Ontario, du Musée canadien des civilisations et du *Wellcome Institute for the History of Medicine* de Londres. Ces collections comprennent en tout 4 tableaux, 15 sculptures et 38 plaques de verre. Cinq œuvres, notées par certains des premiers collectionneurs, n'ont pas été retrouvées; il s'agit de deux tableaux, d'un dessin et de deux sculptures.

Quelle est l'importance d'un artiste comme Alexcee? Il vécut à une époque de transition dans l'histoire de sa culture. Il ne suivait pas le mode de vie traditionnel, mais restait cependant marqué par les traditions tsimshian. On l'a classé parmi les artistes folkloriques, primitifs et naïfs. Mais ne serait-il pas plus que cela? Si nous le considérons comme un artiste, comme l'ont perçu les collectionneurs pendant sa vie active, il nous apporte une perspective nouvelle sur l'histoire de l'art au Canada et sur l'inclusion, dans cette histoire, d'artistes d'origine amérindienne. À mesure que l'on tente de définir et de classer les artistes autochtones contemporains à l'intérieur de l'histoire de l'art au Canada, on se voit forcé de prendre comme point de départ d'évaluation et d'innovation l'œuvre de ceux qui ont travaillé au début de la période historique. La diversité et la créativité des artistes autochtones durant la période de transition se sont maintenues, bien qu'irrégulières, régionales et relativement méconnues. Frederick Alexcee nous fournit l'occasion de reconnaître l'importance d'un autre aspect de l'histoire de l'art au Canada.

Traduction: Élise Bonnette

JOHN S. ARCHIBALD, ARCHITECT (1872-1934)

John Smith Archibald played a vital role in the creation of many of Montréal's landmarks. His buildings contributed to all facets of life in the city he chose as his home. The son of David and Mary Fettes (Smith) Archibald, he was born in Inverness, Scotland on 14 December 1872.¹ So far as is known, John Archibald was educated at the public schools and High School of Inverness, and from 1887 to 1893 he apprenticed in the Inverness architectural office of William MacIntosh.² Well into the nineteenth century, British architectural education depended largely upon articulated pupilage, and may have been supplemented by formal lectures at university colleges and travel abroad.³ Unfortunately, there is no documentation to substantiate any other formal training beyond Archibald's apprenticeship.⁴ Archibald arrived in Canada on 4 May 1893. His Canadian career began in the office of Edward Maxwell in Montréal, where Archibald was employed as a draughtsman and assistant.⁵ William S. Maxwell, Edward's younger brother, was also one of the firm's draughtsmen.

When Charles Jewett Saxe and John Archibald started their own practice in 1897 under the name of Saxe & Archibald, they formed a well-equipped and well-balanced team. Archibald's talents were administrative, while those of his partner were more artistic.⁶ The buildings that exemplified the solid design and construction associated with their work included schools, large residences, apartment buildings and office buildings. Early commissions included the F.H. Anson residence, 466 Cote St. Antoine, Westmount (1904); the Joseph Marcellin Wilson residence, 3501 Ave. du Musée, in the Golden Square Mile area (1909-12); the Bishop Court Apartments (now part of Concordia University), 1463-1465 Bishop St. (1904); the Montefiore Club, 1195 Guy St. (1905); Montreal Technical School, 200 Sherbrooke St. W. (1909); Emmanuel Congregational Church, 2085 Drummond St. (1906); La Sauvegarde Insurance Co., 152 Notre Dame St. (1912-13) and several additions to the Queen's Hotel, 700 Peel St. (1909, 1910-12, 1912-13)(demolished 1988).

In addition to his design work, Archibald took part in the affairs of his profession. He was elected a member of the Province of Quebec Association of Architects in 1898, and a member of its council from 1898 to 1909 and was elected President in 1905. From the following year until his death in 1934, Archibald was a member of the Permanent Committee of the International

Congress of Architects. At a meeting of this body in July 1906 Archibald put forward the resolution favouring statutory qualification for architects.⁷

We act from a sincere desire to perform our duty in the public interests; to protect the good name of the profession against incompetency; to set up a standard which we faintly would hope will eventually reflect itself in improved conditions of environment; and to advance our art in our province. If, by setting up a statutory qualification, such desires may be attained we seek for no further justification.⁸

He was elected President of the Royal Architectural Institute of Canada in 1924 and 1925, and a Fellow of the Royal Architectural Institute of Canada in 1930, the highest award given to a Canadian architect.

Archibald's Presidential Address to the Royal Architectural Institute of Canada in 1925 gives insight into his method of architectural practice. Here he stated that:

The Architect of today is...an organizer...the most successful Architectural firms are a combination of outstanding leaders in Art, Science, and Business. It is an utter impossibility to expect that successful results, either artistic or practical can emanate from the brain and control of a single individual. It is a common cry: 'Architects are not business men.' This may have been true in the past, but less so now. ...The artistic side of the profession is undoubtedly pre-eminent, but its roots are laid in the practical and economic and is, in fact, governed by them. The true solution of the every-day architectural problem lies in artistic envelopment of the practical problem, governed by financial exigencies and limitation of material. In the training of our students, more stress should be laid on this branch of our profession.⁹

Recognized as the first architect to apply modern methods in estimating building costs,¹⁰ Archibald stressed that future teaching in the field had to be more practical, dealing with every-day problems, not only of design, but also of economics. He believed strongly that architectural building economics should be a vital part of the curriculum of architectural schools if the profession was to retain control of building design and operation. He felt the architect had to be more familiar with his "materials" and to be able to get the best results at the minimum cost. He hoped that "the day of vulgar and ostentatious display of wealth in the shape of barbaric ornamentation in design is beyond the horizon."¹¹

One of the first men to erect a steel building in this part of Canada, Archibald was also a pioneer in devising a way to calculate precisely all the steelwork in order to provide the steel companies with accurate information. His methods and figures were used as a basis for teaching the young architects of the Dominion.¹² In his article entitled "Present Day Method of Tendering,"

Archibald hoped "to remove the present system of more or less gambling on cost of labour and material."¹³ He believed that the contractor had to be assured of a decent profit for services rendered and not be penalized in a rising market; on the other hand, the owner deserved to derive the benefit from a falling market.

At the annual meeting of the Royal Architectural Institute of Canada held in Lucerne, Qué. in 1931, Archibald spoke on the need of architectural students to have a more complete knowledge of economics in relation to architecture. This resulted in the compilation of twelve articles on the subject.¹⁴ Insight into Archibald's character and his sincerity in contributing to the architectural profession is provided when, at this same meeting, in a discussion on scholarship funds for students of architecture, Archibald asked "why should we go to the Government and ask them to do it [provide money], if we have not enough courage, or generosity to do it ourselves?"¹⁵ These discussions resulted in the announcement that Archibald and the firm of Ross and Macdonald (active in Montréal from 1913 until 1942), had agreed to contribute one thousand dollars each towards the establishment of a scholarship fund with the objective of introducing architectural economics in the curricula of the architectural schools.¹⁶

The firm of Saxe & Archibald was dissolved in 1915. No reasons have been provided in the documentation. It was at this time that Archibald established a practice under his own name. Known for his administrative ability and expertise in construction methods,¹⁷ Archibald's architectural practice included a great deal of consulting work.¹⁸ Among his achievements were Baron Byng High School, 4251 St. Urbain St. (1921); the Masonic Memorial Temple, 2295 St. Marc corner of Sherbrooke St. W. (1928); N.A. Timmins residence, presently 55 & 65 Belvedere Place, Westmount (1929); St. Mary's Memorial Hospital, 3830 Lacombe St. (1932); the original Forum, St. Catherine St. (1924) (demolished); the Craig Street Terminal Building (1925); and the Baseball Stadium, de Lorimier Ave. (1927) (demolished). Archibald was commissioned to do the interior work on the Ballroom and Long Gallery of the Windsor Hotel, 1170 Peel St. (1922-25), and to build an extension to the Queen's Hotel (1925/6), the hotel was demolished in 1988; only the façade of the extension still stands. During the 1920's the CNR commissioned him to design a chain of hotels across Canada which included the Vancouver Hotel (1928-38); the Halifax Hotel and Station (1928); the Bessborough Hotel, Saskatoon (1931); and a major extension to the Chateau Laurier, Ottawa (1928). For Canada Steamship Lines, Archibald built the new Manoir Richelieu, Murray Bay, Qué. (1928-29).

Canadian architecture was influenced by trends in England, France and the United States. Archibald was successful because he kept pace with the

mood of the public. Montréal was a conservative city where traditional styles were in demand. While his buildings express a sensitivity to the client's taste, Archibald also adapted these traditional styles to local conditions. They are simple and dignified, restrained in ornamentation, and the exteriors are built of local material, usually stone or brick. His buildings express harmony of style from the exterior through to the interior, revealing an attention to detail that is evident in the stone carvings, bronze grilles, interior woodwork and choice of interior fixtures.

Atherton described Archibald as "an architect holding to the highest professional standards. ...He has carefully cultivated the powers and talents with which nature endowed him and thus has gained more than local recognition as a capable architect, well versed in the science of his profession."¹⁹ Archibald's distinctions from the Royal Architectural Institute of Canada included First Award in Domestic Interiors for the living room of the N.A. Timmins Residence. His Masonic Memorial Temple received a First Award in the category of monumental buildings.

Despite his client's interest in traditional styles Archibald was a modern architect who kept abreast of technological developments. His commissions are evidence of his keen business sense. John Bland, Professor Emeritus of Architecture at McGill University writes, "Archibald appears a culminating figure in the premodern phase of Canadian architecture. ...It was a transitional time when new structural, mechanical, and organizational systems were beginning to dominate buildings which otherwise had traditional values."²⁰ The quality of John S. Archibald's buildings rank him with the prominent architects of his time: Robert Findlay (1859-1951), J.-Omer Marchand (1872-1936), Edward (1868-1923) and William Sutherland (1874-1952) Maxwell, and Percy Erskine Nobbs (1875-1963).

Archibald was also a Fellow of the Royal Society of Arts, of England. A diligent reader, he studied all matters relating to architecture, and was also interested in history, biography and politics.²¹ His administrative and business abilities also received recognition in other fields and he was active in Montréal civic organizations. He was a member of the Board of Trade; and, when the Montreal Tramways Commission was organized in 1918, Archibald was appointed a member and was its vice-chairman from 1927 until his death.²² He also served as a director of the Windsor Hotel and a director of the Province of Quebec Fish and Game Association.²³ Active in social groups, he was a member of the Free and Accepted Masons, which he joined in 1906, and a member of the Royal Albert Lodge and the Scottish Rite.²⁴ *La Presse* described Archibald as "Sportsman bien connu, il faisait partie des clubs Saint James, de Reforme, Saint Denis et du Shawinigan Fish and Game Club."²⁵ An entry in *The Storied Province of Quebec* stated, "his favourite recreational pursuits, in

which he indulges to a considerable extent when his professional duties are not too great, are fishing, hunting and outdoor activities."²⁶ Commissions were often based on social contacts and it is evident that in his professional and social life Archibald enjoyed a wide circle of friends and acquaintances. "In all of these different groups, he has proven himself a man of ability and talent; and his contribution to his city and his profession has been outstanding."²⁷ W.S. Maxwell, a fellow architect, described Archibald as "possessing unusual social gifts, a capacity for forming friendships and holding them, and an ability to express his opinions in clear cut forceful language,"²⁸ qualities which served him well throughout his career.

Archibald died in Montréal on 2 March 1934,²⁹ bringing to a close an active life in which he participated extensively in the development of his adopted country. His obituary in the *Montreal Daily Star* read,

Mr. Archibald was known as one of the most prominent architects of this country. We owe to his highly recognized professional ability the erection of a great number of our principal and most artistic buildings. His sense of business prompted many large enterprises to seek his advice. A man of sound judgement, firm in his decisions, he could always, with his good nature, cope with a difficult situation in a most tactful manner.³⁰

The architectural firm of the late John S. Archibald was continued by Ian T. Archibald, his eldest son, and Hugh P. Illsley and John A. Currie, who had been associated with the elder Archibald for twelve years.³¹ In 1937 the name of the firm of John S. Archibald Associates was changed to Archibald and Illsley, the principles of the new organization.

What must be appreciated in the architecture of the early 1900's, is its diversity, solidity and endurance, and its humane, urbane quality.³² It expressed the ideas, values and changing tastes of our civilization. Not all the traditional architecture of the years 1900-1930 need be rejected, even if the standards by which it is judged must be those of the nineteenth rather than the twentieth century.³³ Without the contributions of turn of the century architects such as John S. Archibald, whose buildings form a significant part of the urban fabric of Montréal, our cityscapes would be much the poorer.

IRENE PUCHALSKI
Concordia University

Notes

- 1 Col. William WOOD, et al., eds., *The Storied Province of Quebec: Past and Present IV* (Toronto: Dominion Publishing Company, 1931), 494.
- 2 W.S. MAXWELL, "John S. Archibald 1872-1934," *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 11 no.3 (March 1934): 44.
- 3 John WILTON-ELY, "The Rise of the Professional Architect in England" in Spiro KOSTOF, ed., *The Architect* (New York: Oxford University Press, 1977), 197. The subject of pupillage is also discussed in Barrington KAYE, *The Development of the Architectural Profession in Britain* (London: George Allen & Unwin, 1960).
- 4 Enquiries have been made at the Royal Incorporation of Architects in Scotland and the Royal Institute of British Architects.
- 5 *Prominent People of the Province of Quebec 1923-24* (Montréal: Biographical Society of Canada, [1924]).
- 6 MAXWELL, "John S. Archibald," 44.
- 7 William Henry ATHERTON, *Montreal from 1535 to 1914*, vol. 3 (Montréal: S.J. Clarke, 1914), 488.
- 8 John S. ARCHIBALD, "A Statutory Qualification for Architects," *Canadian Architect and Builder* 19 (1906): 140.
- 9 John S. ARCHIBALD, "The President's Address," *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 3 (March-April 1926): 73.
- 10 *National Encyclopedia of Canadian Biography* (Toronto: Dominion Publishing Company, 1937), 75.
- 11 ARCHIBALD, "The President's Address," 74.
- 12 *National Encyclopedia of Canadian Biography*, 75.
- 13 John S. ARCHIBALD, "Present Day Method of Tendering," *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 4 (March 1927): 97-8.
- 14 MAXWELL, "John S. Archibald," 44.
- 15 "Proceedings of the Twenty-fourth General Annual Meeting of the Royal Architectural Institute of Canada," *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 8 (March 1931): 111.
- 16 "Notes on the Convention," *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 8 (March 1931): 122.
- 17 Robert LEMIRE, "Archibald, John Smith," *The Canadian Encyclopedia* (Edmonton: Hurtig, 1985), 75.
- 18 WOOD, *The Storied Province of Quebec*, 494.
- 19 ATHERTON, *Montreal from 1535 to 1914*, 488.
- 20 *John S. Archibald and His Associates: a Guide to the Archive* (Montréal: McGill University, 1990), 4.
- 21 *National Encyclopedia of Canadian Biography*, 75.
- 22 MAXWELL, "John S. Archibald," 44.
- 23 *Prominent People of the Province of Quebec 1923-24* (Montréal: Biographical Society of Canada, [1924]).
- 24 "John S. Archibald, Architect is Dead," *The Gazette*, Montréal, 3 March 1934, p.5.

- 25 "Un nouveau deuil pour la Commission des Tramways," *La Presse*, Montréal, 2 mars 1934, sec 2, p.13.
- 26 WOOD, *The Storied Province of Quebec*, 495.
- 27 *Ibid.*
- 28 MAXWELL, "John S. Archibald," 44.
- 29 John S. Archibald file, Ordre des architectes du Québec Archives, Montréal.
- 30 "Funeral is arranged for noted architect," *The Montreal Daily Star*, 3 March 1934, p.3.
- 31 "Archibald office to be continued," *Daily Commercial News and Building Record*, Toronto, Canada, 5 June 1934.
- 32 Gavin STAMP, ed., AD Profiles 13 "London 1900" *Architectural Design* 48 no.5/6 (1978): 321.
- 33 Henry-Russell HITCHCOCK, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1983), 533

Résumé

JOHN S. ARCHIBALD, ARCHITECTE (1872-1934)

Arrivé au Canada le 4 mai 1893, John S. Archibald entreprend une carrière d'architecte dont les réalisations contribuent à tous les aspects de la vie de la ville où il a choisi de s'établir. Pour les amateurs de sports, il construit le stade de base-ball et le premier Forum de Montréal, pour le système de transports en commun, le terminus Craig, et, pour les congrégationalistes, l'église *Emmanuel Congregational*. On lui doit aussi le temple maçonique *Memorial*, ainsi que des maisons d'éducation telles l'École technique de Montréal, le *Baron Byng High School*, et des écoles élémentaires pour la Commission des écoles protestantes. Il construit aussi des tours à bureaux pour des sociétés dont la *Dominion Bridge Company*, la *Steel Company of Canada* et la société d'assurance La Sauvegarde. En plus de l'intérieur de l'hôtel Windsor, d'annexes à l'hôtel Queen et au Château Laurier d'Ottawa et d'un hôtel à Brockville, Archibald construit des hôtels pour la compagnie de chemins de fer *Canadian National Railway* à Halifax, Saskatoon et Vancouver. La *Canada Steamship Lines* lui commande le Manoir Richelieu à la Malbaie. Parmi les résidences particulières qu'on lui doit, la plus remarquable est celle de Noah A. Timmins à Montréal. L'hôpital Saint Mary de Montréal, son dernier projet, est complété après sa mort par E. J. Turcotte.

De 1897 à 1915, il s'occupe surtout, avec son associé Charles Saxe, de rénovations et de plans de résidences privées. Parmi ces demeures imposantes, on note celles de F. H. Anson, de Charles de Sola, de Joseph Marcelin Wilson et de E.G.M. Cape. Les deux associés construisent aussi plusieurs petits immeubles à logements, dont le *Bellevue*, le *Bishop Court* et les appartements Cavendish, deux bains

publics pour la ville de Montréal, plusieurs usines et écuries, le *Montefiore Club* et une annexe à l'*Engineer's Club*.

Installé à son compte en 1915, John S. Archibald continue à recevoir des commandes grâce aux recommandations de clients satisfaits, à la réalisation de projets d'un certain type d'immeubles, à des amitiés et à des relations d'affaires. Sauf de rares exceptions, il délaisse l'architecture résidentielle pour se consacrer aux édifices publics: écoles, installations sportives et hôpitaux. Du milieu des années vingt au début des années trente, on lui commande huit hôtels, dont quatre de style «château» pour le *Canadian National Railway*.

Son oeuvre a valu à Archibald de nombreux honneurs du *Royal Architectural Institute of Canada*, dont un premier prix dans la catégorie des intérieurs résidentiels, pour le salon de la résidence N.A. Timmins, et un premier prix dans la catégorie des édifices publics, pour le temple maçonnique *Memorial*. Reconnu comme étant le premier architecte à avoir employé des méthodes modernes d'évaluation des coûts de construction, Archibald était convaincu que l'aspect économique de l'architecture devait être un élément essentiel du cursus des écoles d'architecture. L'un des premiers à ériger un immeuble en acier dans cette partie du Canada, Archibald fut aussi un pionnier dans la façon de calculer avec précision la quantité d'acier requise afin de donner aux aciéries des renseignements exacts. Ses méthodes et calculs ont servi de modèle pour l'enseignement de l'architecture de ce pays.

Sans la contribution, au tournant du siècle, d'architectes comme John Smith Archibald, dont les réalisations forment un élément important du tissu urbain de Montréal, le panorama de nos villes serait sûrement moins intéressant.

Dans la plupart des villes, les recherches sur l'architecture de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle commencent par l'examen des registres de permis de construction qui contiennent la date, le type de construction, l'emplacement et le nom de l'architecte. À Montréal, et ce jusqu'en 1905, l'association des architectes de la province de Québec s'élevait contre le fait que le conseil de ville de Montréal ne tienne pas de registres appropriés d'inspection des bâtiments. De plus, en 1922, tous les registres municipaux furent détruits dans l'incendie de l'hôtel de ville. Pour les immeubles construits après 1922, on ne peut consulter les registres sans avoir obtenu la permission du propriétaire. La liste des ouvrages conçus par l'atelier de John Archibald, la plus complète à ce jour, a été compilée à partir de son registre de travaux, dont l'architecte Hugh P. Illsley a fait don aux archives de l'université Concordia, de la liste provenant des archives du Centre Canadien d'Architecture, de dessins préliminaires faisant partie de la collection d'architecture canadienne de l'université McGill, et de la revue *Le Prix Courant*, hebdomadaire qui, jusqu'en septembre 1930, donnait la liste des permis de construction émis principalement dans la région de Montréal, liste plus ou moins détaillée d'une année à l'autre.

Traduction: Élise Bonnette

LIST OF WORKS

In most cities research into late nineteenth and early twentieth-century architecture begins by examining the Permits Department records, which contain the date, type of construction, location and architect. In Montréal, as late as 1905, the Province of Quebec Association of Architects protested that the Montreal City Council did not maintain proper Building Inspection records.¹ In addition, in 1922, a fire at Montreal City Hall destroyed all civic records. As a result, it is necessary to seek other sources of information for these buildings. For buildings dating after 1922, the owner's permission is required in order to consult the records.

The following list of works executed by John Archibald's practice is the most thorough list to date. It was compiled from Archibald's Job Ledger which was donated by architect Hugh P. Illsley to Concordia University Archives; lists of works from the Canadian Centre for Architecture Library; working drawings in the Canadian Architecture Collection, McGill University; and from *Le Prix Courant*, a weekly which until September 1930, listed construction permits granted primarily in the Montréal area. The completeness of the entries varied from year to year. The content of the following entries is based entirely on these sources and inconsistencies within the citations reflect the discrepancies in the archival documents.

Notes

- 1 Julia GERSOVITZ, "Architects 1870-1914," (Unpublished paper, Columbia University, 1980), 3.

ABBREVIATIONS

CAC Canadian Architecture Collection, McGill University, Montréal, John S. Archibald Archives, CAC4, CAC4.01.

CCA Canadian Centre for Architecture Library, Montréal, Dossier CEDAM, John S. Archibald.

CUA Concordia University, Montréal, H.P. Illsley Fonds, P-012, "Building Statistics" [Job Ledger], 1908-1942.

Projects are in the Montréal area, unless otherwise indicated.

SAXE & ARCHIBALD 1897-1915

1898

Lynch, Thomas A.

- residence
- brick
- 530 Grosvenor Ave., Westmount
- CCA

Manhire, Charles

- 2 residences
- stone, brick
- 492-494 Grosvenor Ave., Westmount
- CCA

1899

Foley, S.

- apartment house = 27 apartments and shops
- 107' x 32'
- 8 storeys
- brick; roof of asphalt and gravel
- Metcalf between St. Catherine St. and Dominion Square
- \$80,000 (estimated cost)
- Le Prix Courant* vol.24 no.13 (30 juin 1899): 1081

1900

City of Montréal

- public bath
- 114' x 42'
- 1 storey
- brick
- Wellington St.
- \$6,400 (estimated cost)
- Permit #: 83
- Masonry & Carpentry: A. Gravel
- Le Prix Courant* vol.29 no.2 (13 juillet 1900): 165

Garch, R.W.

- house
- 25' x 72'
- stone, brick; roof of slate
- 99 Crescent St.
- \$5,000 (estimated cost)
- Masonry: Gray & Wighton
- Carpentry: D.M. Long
- Bricks: E. Gauthier
- Le Prix Courant* vol.28 no.12 (22 juin

1900): 991

U. Pauzé & Fils

- 2 houses = 4 apartments
- 44' x 48'
- 2 storeys
- wood, stone; roof of asphalt & gravel
- St. Andre St.
- \$2,400 (estimated cost)
- Permit #: 86
- Masonry & Carpentry: U. Pauzé & Fils
- Le Prix Courant* vol.29 no.2 (13 juillet 1900): 165

1901

Bartholomew, R.H.

- house-alterations
- 137 Mansfield St.
- \$1,500 (estimated cost)
- Permit #: 1013
- Contractor: J.C. Hague
- Le Prix Courant* vol.32 no.25 (20 décembre 1901): 1138

Foley, M.S.

- apartment house = 21 apartments (Bellevue Apartments)
- 32' x 64'
- 8 storeys
- brick, stone; roof of asphalt & gravel
- 2352 & 2354 St. Catherine St.
- \$450,000 (estimated cost)
- Permit #: 530
- Masonry & Brick: Amos Cowan
- Carpentry: D.M. Long
- Ironwork: Dominion Bridge Co.
- Roofing: Geo. W. Reed
- Le Prix Courant* vol.31 no.22 (31 mai 1901): 850
- Le Prix Courant* vol.31 no.23 (7 juin 1901): 875

Foley, M.S.

- apartment house - additions
- corner St. Catherine & Metcalfe St.
- Le Prix Courant* vol.31 no.17 (26 avril 1901): 645

Fraser, W.M.

- house - alterations & repairs
- 2057 St. Catherine St.
- \$1,150 (estimated cost)
- Permit #: 378
- Carpentry: D.M. Long
- Le Prix Courant* vol.31 no.15 (12 avril

1901): 566
Fraser, W.M.
-store - alterations
-2097 St. Catherine St.
Contractor: D.M. Long
Le Prix Courant vol.31 no.17 (26 avril
1901): 645

Gardner, Robert
-factory
-104' x 32'
-3 storeys
-brick; roof of asphalt & gravel
-Dalhousie St.
-\$6,000 (estimated cost)
Permit #: 545
Contractor: O. Deguise
Le Prix Courant vol.31 no.19 (10 mai
1901): 715
Le Prix Courant vol.31 no.22 (31 mai
1901): 850
Le Prix Courant vol.31 no.23 (7 juin
1901): 875

Shoemaker, M.
-factory
-Chambly, Québec
Le Prix Courant vol.31 no.21 (24 mai
1901): 795

Wright, Mrs. Jas.
-house - alterations & repairs
-643 Sherbrooke St.
-\$3,500 (estimated cost)
Permit #: 447
Masonry, Carpentry, Roofing, Bricks:
L.Paton & Son
Plumbing & Heating: Jas. Atcheson
Painting & Windows: Alex Craig
Le Prix Courant vol.31 no.17 (26 avril
1901): 645
Le Prix Courant vol.31 no.18 (3 mai
1901): 690

1902

Perkins, F.F.
-house - alterations
-284 University St.
-\$1,400 (estimated cost)
Permit #: 1492
Contractor: J.T. Henderson
Le Prix Courant vol.34 no.4 (25 juillet
1902): 42

Wright, Mrs. Dora T.
-house - alterations
-645 Sherbrooke St.
-\$5,000 (estimated cost)
Permit #: 1226
Contractor: D.M. Long
Le Prix Courant vol.33 no.17 (25 avril
1902): 62

1903

La Corporation de Montréal
-public bath
-44' x 100'
-1 storey
-wood, brick
-corner Hibernia St. & Grand Trunk
-\$7,400 (estimated cost)
Permit #: 559
Contractor: A. Gravel
Le Prix Courant vol.36 no.3 (17 juillet
1903): 53

Lilley & Cameron
-stable
-142' x 30'
-2 storeys
-brick
-97 Colborne St.
-\$5,000 (estimated cost)
Permit #: 900
Contractor: Riordon Bros.
Le Prix Courant vol.35 no.12 (20 mars
1903): 39

Mackay, Barbara
-apartment house = 14 apartments - addi
tion of 2 floors measuring 50' x 64'
-718 Sherbrooke St.
-\$30,000 (estimated cost)
Permit #: 641
Contractor: Geo. Nicholson
Le Prix Courant vol.36 no.7 (14 août
1903): 49

Mount Royal Foundry Co.
-factory - alterations
-112 Anne St.
-\$950 (estimated cost)
Permit #: 634
Contractor: James Shearer Co.
Le Prix Courant vol.36 no.7 (14 août
1903): 49

Wilson, F.C.
-house - alterations

-374 de la Montagne
 -\$1,500 (estimated cost)
 Permit #: 740
 Contractor: P.A. Browne
Le Prix Courant vol.35 no.11 (13 mars 1903): 47

1904

Alliance Insurance Co.
 -house - alterations
 -107 St. Jacques St.
 -\$400 (estimated cost)
 Permit #: 194
 Contractor: John Quinlan & Co.
Le Prix Courant semaine no.16 (1904): 53

Anson, F.H.
 -residence
 -466 Côte St. Antoine Rd., Westmount
 CCA

Estate of Wm. Drake
 -house - alterations
 -59 Beaver Hall Hill
 -\$1,500 (estimated cost)
 Permit #: 371
 Contractor: Heggie & Stewart
Le Prix courant semaine no.19 (1904): 42

Neville, jr., Robert
 -apartment house = 18 apartments
 (Bishop Court Apartments)
 -98.9' x 99'
 -3 storeys
 -stone, brick
 -1463 Bishop St.
 -\$50,000 (estimated cost)
 Permit #: 1033
 Contractor: J.B. Delormier
Le Prix Courant semaine no.39 (1904): 57

1905

Booth, Evangeline C.
 -house - partial reconstruction
 -25 University St.
 -\$7,000 (estimated cost)
 Permit #: 693
 Contractor: E. Gauthier
Le Prix Courant semaine no.22 (1905): 60

Burns, S.
 -house - alterations
 -175 St. Laurent

-\$1,500 (estimated cost)
 Permit #: 184
 Contractor: Laird Patton & Son
Le Prix Courant semaine no.13 (1905): 53

E.P. Charlton & Co.
 -residence with shop & offices
 -2289 to 2295 St. Catherine St.
 -55' x 120'
 -2 storeys
 -stone, brick
 -\$35,000 (estimated cost)
 Permit #: 892
 Contractor: Manny & Rondeau
Le Prix Courant semaine no.26 (1905): 54

Kerry, J.G.
 -apartment house = 6 apartments
 -60.6' x 34.6'
 -3 storeys
 -stone, brick
 -Hutchison near Prince Arthur St.
 -\$12,000 (estimated cost)
 Permit #: 327
 Contractor: E. Gauthier
Le Prix Courant semaine no.15 (1905): 58

Montefiore Club
 -club
 -46.6' x 50'
 -3 storeys
 -stone, brick
 -Guy St. near Dorchester Blvd.
 -\$17,000 (estimated cost)
 Permit #: 919
 Contractor: James Young
Le Prix Courant semaine no.26 (1905): 55

Patton, Dr. H.
 -house - alterations
 -51 Metcalfe St.
 -\$5,200 (estimated cost)
 Permit #: 1354
 Contractor: Thos. Forde
Le Prix Courant semaine no.39 (1905): 16

Robertson, Mrs. G.E.
 -house
 -24' x 69'
 -2 storeys
 -stone, brick
 -94 Crescent St.
 -\$7,000 (estimated cost)
 Permit #: 345
 Contractor: H. Huberdeau
Le Prix Courant semaine no.16 (1905): 52

- Slack, W. Geo.
 -2 houses
 -72' x 28'
 -2 storeys
 -brick
 -Guy St. near Cedar Ave.
 -\$10,000 (estimated cost)
 Permit #: 1095-1096
 Contractor: Riordan Bros.
Le Prix Courant semaine no.32 (1905): 60
- Winch, C.
 -house - alterations
 -26 McGill College Ave.
 -\$2,000 (estimated cost)
 Permit #: 142
Le Prix Courant semaine no.11 (1905): 55
- 1906
- Bentham, Wm.
 -apartment house = 19 apartments
 -120' x 145'
 -3 storeys
 -brick, stone
 -720 Sherbrooke St.
 -\$80,000 (estimated cost)
 Permit #: 1026
 Contractor: Shearer Brown & Wills.
Le Prix Courant semaine no.26 (1906): 50
- Briggar, W.H.
 -house
 -42' x 51'
 -2 storeys
 -brick
 -Pine Ave. near Côte des Neiges Rd.
 -\$12,000 (estimated cost)
 Permit #: 278
 Contractor: G.W. Nicholson
Le Prix Courant semaine no.13 (1906): 44
- Emmanuel Congregation
 -church
 -72' front: 130' x 175'
 -2 storeys
 -brick, stone
 -196 & 171 Drummond St.
 -\$77,000 (estimated cost)
 Permit #: 1022
 Contractor: Peter Lyall & Sons
Le Prix Courant semaine no. 26 (1906): 50
- Garrow, A.E.
 -house - alterations
 -289 de la Montagne
 -\$3,000 (estimated cost)
- Permit #: 201
 Contractor: Thos. Wand
Le Prix Courant semaine no.11 (1906): 50
- J. Robinson & Co.
 -residence with shop
 -48' x 100'
 -3 storeys
 -brick, stone
 -2683 St. Catherine St.
 -\$30,500 (total cost)
 Permit #: 163
 Contractor: L. Ebakin
Le Prix Courant semaine no.10 (1906): 46; CUA
- 1907
- Ogilvie, Shirley
 -house
 -44' x 113'
 -3 storeys
 -brick, stone; roof of tile
 -Mac Gregor Ave. (now Dr. Penfield)
 near Guy St.
 -\$60,000 (estimated cost)
 Permit #: 745
 Contractor: P. Lyall & Sons
Le Prix Courant semaine no.21 (1907): 38
- Paul, Walter
 -house - alterations
 -corner Burnside and University St.
 -\$4,000 (estimated cost)
 Permit #: 1026
 Contractor: John Allan
Le Prix Courant semaine no. 25 (1907): 42
- Wilson, J.R.
 -house - alterations
 -St. Pierre St.
 -\$1,800 (estimated cost)
 Permit #: 915
 Contractor: C.E. Deakin
Le Prix Courant semaine no.23 (1907): 44
- Wilson, James Reid
 -house - alterations
 -St. Catherine near Stanley St.
 -\$20,000 (estimated cost)
 Permit #: 1493
 Contractor: Thos. Wand
Le Prix Courant semaine no.37 (1907): 44

1908

Castle Blend Co.

- residence with 2 shops
- 35' front; 50' x 90'
- 1 storey
- brick, stone
- 382 St. Jacques
- \$7,000 (estimated cost)
- Permit #: 1559
- Contractor: Thos. Wand
- Le Prix Courant* semaine no.43 (1908): 44

Coombe, T. Gorton

- stable & residence
- \$57,408.92 (total cost)
- CUA

Falconer, Alex.

- residence
- 9 Forden Ave. Westmount
- \$13,206.80 (total cost)
- CUA

Fisk, A.K.

- house
- 25' x 68'
- 3 storeys
- brick, stone
- Milton near University St.
- \$10,000 (estimated cost)
- Permit #: 1233
- Contractor: E.G.M. Cape
- Le Prix Courant* semaine no.35 (1908): 40

Williamson, John

- 2 houses
- 60' x 62'
- 3 storeys
- brick, stone
- 810 Sherbrooke St. W.
- \$17,000 (estimated cost)
- Permit #: 1019-1020
- Contractor: Jas. H. Maher
- Le Prix courant* semaine no.30 (1908): 42

Woods, Mrs. Alex

- house
- 76' x 28'
- 4 storeys
- brick, stone
- corner Pine Ave. & Côte des Neiges Road
- \$17,000 (estimated cost)
- Permit #: 963
- Contractor: John Allan
- Le Prix Courant* semaine no.28 (1908): 46

1908-10

Wilson, Jas. Reid

- sundry
- CUA

1909

Laidlow & Co.

- house - alterations
- 69 St. Francois-Xavier
- \$1,900 (estimated cost)
- Permit #: 145
- Contractor: John Allan
- Le Prix Courant* semaine no.9 (1909): 44

Lamb, H.M.

- house
- 36' x 27'
- 2 storeys
- brick
- Westmount Ave., Westmount
- \$10,000 (total cost)
- Permit #: 1241
- Contractor: Sparrow & McNeil
- Le Prix Courant* semaine no.27 (1909): 76; CUA

Montefiore Club

- club - alterations
- 399 Guy St.
- \$2,000 (estimated cost)
- Permit #: 2091
- Le Prix Courant* semaine no.43 (1909): 46

Montreal Technical School

- school
- Sherbrooke St. W. corner Jeanne Mance St.
- \$556,462.90 (total cost)
- Permit #: 978
- Le Prix Courant* semaine no.22 (1909): 78; CUA; CAC

Nordheimer Co.

- house - alterations
- 612 St. Catherine St. W.
- \$1,500 (estimated cost)
- Permit #: 2411
- Contractor: J. Allan
- Le Prix Courant* semaine no.51 (1909): 40

Putnam, H.L.

- house
- 27' x 54'
- 2 storeys
- brick
- Trafalgar near Côte des Neiges Road
- \$9,000 (estimated cost)

Permit #: 396 Contractor: J.H. Maher <i>Le Prix Courant</i> semaine no.15 (1909): 40	Morrice, A. -residence -\$19,020.53 (total cost) CUA
Queen's Hotel -hotel - addition & interior decoration -60' x 30' -6 storeys -brick, stone -Windsor St. near St. Jacques -\$49,570.62 (total cost) Permit #: 1541 Contractor: Lyall & Sons <i>Le Prix Courant</i> semaine no.33 (1909): 44; CUA	1909-12 Wilson, J.M. -residence -3501 Ontario Ave. (now Ave. du Musée) -\$75,359.50 (total cost) CUA
St. George's Society -house - alterations -corner de la Gauchetière & Mansfield St. -\$7,500 (estimated cost) Permit #: 1862 Contractor: G.W. Nicholson <i>Le Prix Courant</i> semaine no.39 (1909): 42	1910 Dominion Bridge Co. -office building -steel & concrete -Lachine, Québec -\$87,500 (total cost) CUA
Slack, G. -house - alterations -163 Côte des Neiges Road -\$2,000 (estimated cost) Permit #: 1226 Contractor: G.W.T. Nicholson <i>Le Prix Courant</i> semaine no.27 (1909): 76	Howell -house - alterations -12 University St. -\$2,500 (estimated cost) Permit #: 339 <i>Le Prix Courant</i> semaine no.12 (1910): 44
T. Robertson & Co. -house - alterations -136 Craig St. W. -\$10,000 (estimated cost) Permit #: 1875 Contractor: T. Wand <i>Le Prix Courant</i> semaine no.40 (1909): 72	Roussin, A. -house -23' x 32' -2 storeys -brick, stone -425 Guy St. -\$6,500 (estimated cost) Permit #: 293 Contractor: Thos. Wand <i>Le Prix Courant</i> semaine no.12 (1910): 42
1909-10 Wilson, F.C. -residence -\$17,248.68 (total cost) CUA	1910-11 Ayer, A.A. -residence -\$18,464.79 (total cost) CUA
1909-11 Hathaway, J.D. -residence -\$15,563.82 (total cost) CUA	Fortier, J.M. -factory -\$6,036.21 (total cost) CUA
Mac Farlane, A. -residence -1754 Cedar Ave. -\$14,207.14 (total cost) CUA	Walsh, J.C. -residence CUA

1910-12	Mann, J.A.
Queen's Hotel	-interior work
-decoration & addition	-\$4,000 (total work)
-\$167,673.49 (total cost)	CUA
CUA	
1910-13	1912-13
Engineers Club	Cape, E.G.M.
-club - extension	-residence
-\$117,490.30 (total cost)	-Redpath Crescent
CAC; CUA	-\$250,000 (total cost)
	CUA
1911	Hart, Geo.
Egan, Richard	-residence
-residence	-\$28,067.27 (total cost)
-\$14,900.14 (total cost)	CUA
CUA	Owens, Sen. W.
Fergie, C.	-residence
-house	-\$43,982.69 (total cost)
-3 storeys	CUA
-Redpath near Pine Ave.	Queen's Hotel
-\$26,622.50 (total cost)	-hotel - interior work
Contractor: J.H. Hutchison	-\$17,602.89 (total cost)
<i>Le Prix Courant</i> vol.44 no.18 (29 avril	CUA
1911): 41; CUA	Reed, Hayter
Stevenson, S.W.	-country residence
-residence	-St. Andrews, N.B.
-\$12,468.32 (total cost)	CUA
CUA	La Sauvegarde Insurance Co.
Thorne, R.E.	-office building
-residence	-152 Notre Dame St. E.
-\$13,654.92 (total cost)	-\$245,716.11 (total cost)
CUA	CUA
1911-12	S. Davis & Sons
Hanson, Edwin	-alterations
-country residence	-\$5,054.30 (total cost)
-\$17,933.74 (total cost)	CUA
CUA	1913
1911-13	Anson, F.H.
Kanawaki Club	-residence - addition
-country club	CUA
-Caughnawaga, Québec	Maher, J.H.
-\$20,622.38 (total cost)	-loft building
CUA	-concrete
	-\$192,500 (total cost)
1912	CUA
Brodeur, A.N.	Reform Club
-theatre	-alterations
-\$51,875.66 (total cost)	-\$13,800.09 (total cost)
CUA	CUA

1913-14

Boxer Estate

-alterations
-\$13,250 (total cost)
CUA

Notre Dame de Grace School Commissioners

-school & residence
-\$11,481.50 (total cost)
CUA

Robin, C.B.

-residence
-\$25,063.40 (total cost)
CUA

1914

Melcher Gin Co.

-warehouse
-\$13,889.20 (total cost)
CUA

St. James Apostle Church

-addition & alterations
-St. Catherine corner of Bishop St.
-\$35,124.05 (total cost)
CUA

Stafford, M.

-stable
-\$13,491.45 (total cost)
CUA

Stuart, A.P.

-office & stores
-\$19,400 (total cost)
CUA

Tooke, R.J.

-country residence
-\$7,938.56 (total cost)
CUA

JOHN SMITH ARCHIBALD 1915-1934

1915

Archibald, John S.

-residence
-4278 Dorchester Blvd., Westmount
CCA

1916

Davies, M.

-garage
-Mill St.
-\$7,000 (estimated cost)

Contractor: Reid, McGregor

Le Prix Courant vol.49 no.35 (25 août
1916): 33

Leclerc, R.T.

-house
-Murray Ave., Westmount
-\$20,000 (estimated cost)
Le Prix Courant vol.49 no.49 (1 décembre
1916): 30

MacLean, J.F.

-house
-Cowansville, Québec
-\$10,000 (estimated cost)
Le Prix Courant vol.49 no.49 (1 décembre
1916): 30

Steel Company of Canada

-office
-Notre Dame St.
-\$8,000 (estimated cost)
Le Prix Courant vol.49 no.30 (21 juillet
1916): 28
Le Prix Courant vol.49 no.35 (25 août
1916): 33

Timmins, O.H.

-2 garages
-4 Crescent, Westmount
-\$10,500 (estimated cost)
Contractor: E.D. Carrigan
Le Prix Courant vol.49 no.30 (21 juillet
1916): 29

1917

Hill, S.

-2 garages
-361 Kensington Ave., Westmount
-\$1,400 (estimated cost)
Contractor: S. Marotta
Le Prix Courant vol.50 no.2 (12 janvier
1917): 30

McLean, T.

-house
-Cowansville, Québec
-\$10,000 (estimated cost)
Le Prix Courant vol.50 no.13 (30 mars
1917): 33

Protestant School Commission

-school
-Lajoie Ave., Outremont
Le Prix Courant vol.50 no.13 (30 mars
1917): 33

Williams & Wilson

- stables
- rue des Inspecteurs 80-84A
- \$3,000 (estimated cost)
- Contractor: Williams & Wilson
- Le Prix Courant* vol.50 no.16 (20 avril 1917): 30

1919

Miner Rubber Co.

- factory
- Granby, Québec
- \$35,000 (estimated cost)
- Contractor: Geo. Kent
- Le Prix Courant* vol.52 no.18 (2 mai 1919): 113

Montreal Arena Co.

- public garage
- 2 storeys
- St. Catherine & Wood Ave., Westmount
- \$138,830 (total cost)
- Le Prix Courant* vol.52 no.33 (15 août 1919): 26; CUA

Thorne, R.E.

- house
- alterations and additions
- Côte des Neiges Road
- Contractor: John MacGregor Ltd.
- Le Prix Courant* vol.52 no.18 (2 mai 1919): 113

1921

McKee, J.H.

- 2 semi-detached residences
- brick & hardwood
- \$17,097 (total cost)
- CUA

Protestant School Commission

- Baron Byng High School
- St. Urbain between Rachel & Marie-Anne St.
- \$486,136 (total cost)
- Contractor: J.N.O. McGregor
- Le Prix Courant* vol.54 no.50 (16 décembre 1921): 40; CUA

Protestant School Commission

- Ballantyne School
- Montreal West
- \$100,000 (total cost)
- CUA

1922

Canadian Street Car Advertising

- building converted into office building
- 331 Beaver Hall Hill
- Le Prix Courant* vol.55 no.4 (27 janvier 1922): 70

McLean, W.E.

- residence
- \$12,264 (total cost)
- CUA

Montreal Arena Co.

- 3 storey addition; 3 walls; heating extender
- \$51,822 (total cost)

Quebec Liquor Commission

- garage (boiler installation included)
- Notre Dame St. and de Lorimier Ave.
- \$72,500 (total cost)
- CUA

1922-25

Windsor Hotel

- interior work, Ballroom, Long Gallery
- Dominion Square
- CAC; CCA

1923

Hollinger Co.

- offices and apartments
- \$38,838 (total cost)
- CUA

Protestant School Commission

- Connaught School
- \$290,000 (total cost)
- CUA

Protestant School Commission

- Heroes Memorial High School
- Cowansville, Québec
- \$42,000 (total cost)
- CUA

Quebec Liquor Commission

- [store]
- brick
- Dalhousie St., Québec
- \$200,000 (estimated cost)
- Architects: J.S. Archibald, C.O. Lacroix, O. Beaulé
- Le Prix Courant* vol.56 no.35 (31 août 1923): 82

Quebec Liquor Commission

- warehouse

- corner Notre Dame St. and
de Lorimier Ave.
-\$2,000,000 (estimated cost)
Le Prix Courant vol.56 no.20 (18 mai
1923): 44
- 1924
- Forum
 - arena (the original Montreal Forum
building)
 - reinforced concrete; heating & ventila-
tion
 - corner Atwater Ave. and St. Catherine St.
 - \$686,600 no equipment (total cost)
 - Contractor: Atlas Construction
Co. Ltd.
 - Le Prix Courant* vol.57 no. 27 (4 juillet
1924): 45; CUA; CCA
- McGinnis, T.A.
 - residence
 - Kingston, Ontario
 - CCA
- St. James the Apostle
 - church
 - addition
 - Bishop and St. Catherine St.
 - CCA
- 1925
- Montreal Tramways Co.
 - terminal building
 - Craig St.
 - Construction* vol.19 (May 1926): 162-
164; CCA
- Queen's Hotel
 - addition on Windsor St.
 - 85' x 117'; 2 elevators
 - \$370,000 (total cost)
 - CUA
- Williams-Thomas Co.
 - office building
 - 2 storeys
 - reinforced concrete, steam heat, no
basement or elevator
 - St. Lawrence Blvd.
 - \$62,688 (total cost)
 - Permit #: 2281
 - CUA; CCA
- 1926
- Wilson, J.M.
 - garage
- Ontario Ave. (now Ave. du Musée)
corner McGregor
Ave. (now Dr. Penfield)
Permit #: 768
CCA
- 1927
- Baseball Stadium (demolished)
 - de Lorimier Ave.,
 - Construction* vol. 21 (September 1928):
316-319; CCA
- Montreal Jockey Club
 - extension of large platform at Blue
Bonnetts Raceway
 - [Décarie Blvd.]
 - Le Prix Courant* vol.60 no.7 (18 février
1927): 39
- 1928
- Brockville Hotel Co.
 - hotel
 - 76 rooms
 - steel & concrete
 - \$239,758.53 (total cost)
 - CUA
- Canadian National Railways
 - CNR Station, Halifax, N.S.
 - steel frame, truss joists, 2 1/2" slab,
 - brick & stone facing
 - \$571,939.19 (total cost)
 - CUA
- Halifax Hotel
 - hotel
 - 168 rooms
 - steel & [maissolon]
 - Halifax, N.S.
 - \$1,658,456 (total cost)
 - CUA
- Canadian National Railways
Chateau Laurier (original building by Ross
& Macfarlane)
 - hotel - alterations and major extension
 - Ottawa, Ontario
 - CCA
- Canadian National Railways
Hotel Vancouver
 - Vancouver, B.C.
 - Journal, Royal Architectural Institute
of Canada* vol.8 no.8 (Aug. 1931): 309
 - Architectural Record* vol.88 (July 1940):
92-94; CUA

Masonic Memorial Temple
 -temple
 -115' x 125'
 -steel frame, cut stone 2 sides, 3 elevators
 -Sherbrooke St. W.
 -\$730,000 (total cost)
 Contractor: E.G.M. Cape
Le Prix Courant vol.41 no.50
 (14 décembre 1928): 48; CUA

1928-29

Canada Steamship Lines Ltd.
 Hotel Manoir Richelieu
 -365 rooms
 -monolithic reinforced concrete
 -Murray Bay, Québec
 -\$2,217,944.96 (total cost)
 CUA

1929

Dominion Bridge Company Ltd.
 -office building - extension to 1911
 office building
 -brick, steel framing, concrete slabs
 -Lachine, Québec
 -\$163,577.06 (total cost)
 CUA

Dominion Engineering Works Ltd.
 -office building
 -brick, steel framing, concrete slabs
 -\$204,786.58 (total cost)
 CUA

Smith Bros. Ltd.
 -store & loft
 -brick, reinforced concrete
 -2116-2122 de Bleury St.
 -\$56,835.82 (total cost)
 Permit #: 538
 CUA; CCA

Timmins, N.A.
 -residence
 -Belvedere Place, Westmount
 -\$452,599.74 (total cost)
 CUA

1930

Federal Government
 -Post Office
 -Huntington, Québec
 CUA

Queens University
 -gymnasium and swimming pool
 -Kingston, Ontario
 -brick, stone trim, steel framing,
 concrete slabs
 -\$275,982.41 (total cost)
 CUA; CCA

1931

Department of Public Works
 -public building (includes clock tower)
 -Huntington, Québec
 -\$29,718 (total cost)
 CUA

Canadian National Railways
 Hotel Saskatoon
 -253 bedrooms
 -steel frame, truss joints, 2 1/2 " slab,
 brick with stone trim
 -\$2,568,969 (total cost)
 CUA

Montreal Convalescent Hospital
 -convalescent hospital (original building)
 -100 beds
 -Kent Ave.
 -\$233,830.28 (total cost)
 CUA; CCA

Royal Edward Institute
 -dispensary & school
 -St. Urbain St.
 -\$155,181.20 (total cost)
 CUA; CCA

Verdun Board of School Trustees
 -Woodlands School
 -Verdun, Québec
 -\$231,320 includes work in old and
 new sections (total cost)
 CUA

1932

St. Mary's Hospital
 (E.J. Turcotte, associate architect)
 -218 beds
 -hospital, power house
 -Lacombe Ave.
 -\$890,779 (total cost)
 CUA

The True North:

Canadian Landscape Painting 1896-1939

Michael TOOBY

with essays by:

Robert STACEY, Charles C. HILL,

Maria TIPPETT and Esther TRÉPANIÉ

Barbican Art Gallery, 1991

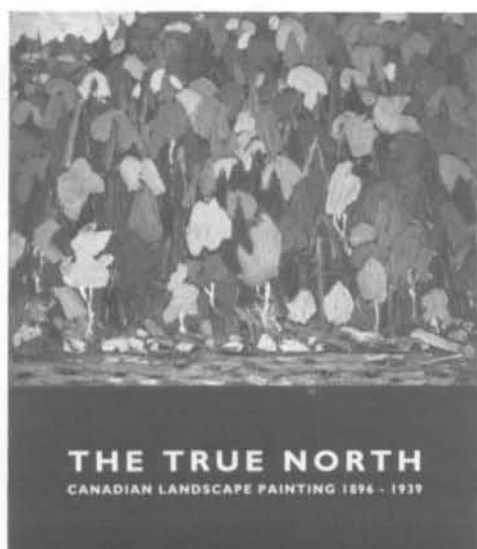
128 pp., 37 col., 64 b/w illus., \$24.95

Our initial reaction to an exhibition of Group of Seven *et al.* landscape painting shipped over to Britain this year might be to roll our eyes and swat our collective forehead. But, the companion catalogue to this show is a serious, scholarly effort by writers intent on taking (yet another) look at this period and its over-riding subject: the unpopulated, Pre-Cambrian Shield region, mainly in Ontario. Michael Tooby, a British scholar, has taken an interest in Canadian art, sparked by his exploration of the Sheffield-Canada connection with artists such as Arthur Lismer, F.H. Varley and Elizabeth Nutt.¹ He organized and selected the exhibition, edited the catalogue and wrote its introduction. In this introduction he reveals a familiarity with the period and its artists that is as deep and detailed as that of the best Canadian art historians. His fascination with and enthusiasm for the works are clearly conveyed. Tooby does not express any defensiveness about the project, feeling the selection to be obvious, and he hopes that the exhibition will lead to further debate, enquiry and recognition for Canadian art in Britain.

The closest we get to any philosophical discussion of the "true north" of the show and catalogue's title is in the first essay, "The Myth — and Truth — of the True North" by Robert Stacey. He begins by leading his reader on an engaging romp through various thorny questions surrounding myth, history, identity, and how these turn back on them-

selves and intertwine with one another. *Afficionados* of art history might find his description of art history as "a kind of scar-tissue of conflicting evidence" slightly unappealing. But certainly Stacey's examination of the accepted and often erroneous 'evidence' we have concerning this period goes a long way to set the record straight on the Group of Seven's "discovering the north country." He also points out, quoting Margaret Atwood, that "north is relative;" Lismer and Varley, emigrating from Sheffield to Toronto, actually moved southward. His essay also looks at the development of Ontario's near-north, as well as the relationship between the fine art work of the Group (and their precursors and contemporaries) and their commercial art. He then investigates the question of the north forming a cornerstone of the Canadian psyche, with particular reference to the Group's particular construction.

Stacey seems to align himself with the Group and others with compasses oriented northward.² He quotes Canadian artist Ron Bloore in conversation last year, denigrating the Group's nationalist program, and then more or less dismisses Bloore as a modernist whose work "has never really captured the soul of Canada." (p. 59) Stacey quotes Bloore speaking in the 1990's and he is a little older and crankier than the Ron Bloore I listened to as an undergraduate at York University in 1974, when he could hold a room of students enthralled as he ranted about the unfair domination of the Group and their outlook in Canadian art. He could speak for at least an hour in front of a slide of Tom Thomson's *The West Wind* (catalogue no. 113 in this show), without a pause except to inhale on a cigarette. Undoubtedly, this experience influenced my thinking. Therefore, Robert Stacey's position reads *to me* as an exhortation to lie down and give up, letting the machinery of the myth of the north roll over us, unchecked, forever.



Charles Hill's essay on the National Gallery and its role in this period, is a well-written, straightforward account of the efforts of NGC directors Edmund Walker and Eric Brown on behalf of the artists in discussion, at the time of their respective tenures. The gallery's purchases of the Group's paintings and Brown's support of their work in his lectures and writing annoyed the academic members of the Royal Canadian Academy. The issue came to a head when Brown included a large proportion of Group of Seven work in the now infamous 1924 Wembley exhibition in England. It is a pleasure to listen to Hill's "voice" again in print, especially since his knowledge of the topic is so detailed and his expression so lucid.

Skipping over the three prairie provinces, the catalogue then moves to the west coast for a discussion of Emily Carr by Maria Tippet. Choosing to focus on Carr's 1935, *A Rushing Sea of Undergrowth*, Tippet seeks to account for this work, in terms of the "causes and conditions" that brought it about, since she considers it to be an "historical event." (p.87) Tippet's point that no previous painter chose the rain forest interior as their subject, but

used the landscape only as a backdrop or as incidental details while focussing on other concerns is well taken. Even in Carr's own work, the forest landscape does not begin as a subject *per se* until late in her career. Although Tippet obviously feels a great enthusiasm for Carr's work, and even, I think, some empathy for her personality, her language in this essay is vague, her logic jumpy, and the general tone almost argumentative. Claiming that Carr viewed nature in two ways, first as the Indians did and secondly as a Victorian (p.87), she doesn't explain how the Indians viewed nature, something with which a British audience certainly might not be familiar. With reference to the Victorian point of view, Tippet says it "regarded the forest wilderness with fear and related that fear to God" (p.88); but I can't help wondering in what sense that fear was related to God. Writing of Carr's c.1931 *Blunden Harbour* (not in the exhibition), and attempting to explain how she feels Carr was trying to convey her understanding of the Indians' relationship to a guardian spirit and to the land, she says that Carr "was able to imbue the scene with a surreal awesomeness." (p.88) Something more incisive and analytical is required to make Tippet's point; and this is, unfortunately, typical of her writing in this essay. We end up with a distorted version of Emily Carr, as someone who drops and picks up religions as coolly as changing a perfume, without doubt or anguish.

The last essay in the catalogue is "The Expression of a Difference: the Milieu of Quebec Art and the Group of Seven," by Esther Trépanier. In this piece, Trépanier makes the point that, historically, Québec painters were never as interested in the empty landscape as were Ontarians, and instead genre painting predominated. In an essay of this length, she is able to only scratch the surface of how Québec was, and is, a different culture and how it related to the landscape in a different

way. Trépanier's main weakness in her essay (apart from a very poor translation from her original French, which translates many idioms literally and makes for difficult reading) is an over-reliance on quoting others' writing, and not enough of her own pictorial analysis of the paintings. Her piece contains a wealth of quotations from period critics, which is valuable nonetheless to have in published form since many are difficult to find in the original outside Québec.

One sub-topic touched on only briefly and superficially in Trépanier's essay but which merits more emphasis is the 1930's reaction against subjects for art which were not politically relevant. Artists were involved in the left outside Québec and Paraskeva Clark's article "Come Out from Behind the Pre-Cambrian Shield," referred to in passing by Trépanier, was, of course, written from Toronto.³ The conflict over art that was politically *engagé* or aligned, and art that was simply about itself was very intense during the thirties, and shifted emphasis in the 1940's when the possibility of no recognizable subject at all arose in the work of the *Automatistes*. This is not brought out clearly to me in Trépanier's writing.

No Maritime artists are represented in the show and L. L. FitzGerald is the only Prairie painter included. However, none of the essayists mentions his work or his views on landscape. As well, there is very little discussion of David Milne, although twenty-six of his works are in the exhibition. I am not advocating a regional quota system nor an equal time policy for all artists. But perhaps this is where the great white north mystique falls down the most severely for me: it just doesn't explain the experience and expression of artists living in other geological regions of the country. I know of no reference by FitzGerald to living in a northern place, but he loved the prairie landscape (as did C.W. Jefferys, who has three prairie scenes in this exhibition), and he

strove to express his own brand of spirituality in his depictions of it.

Despite my various criticisms, the catalogue is an enjoyable read. It is large and handsome, with many excellent, large-sized colour reproductions. The only flaw in its design is the wide, single column used for all the text. Since it is very difficult for the eye to return such a long distance to the beginning of the next line, it makes reading a little frustrating. The catalogue listings are included under short, descriptive biographies of each artist. No general bibliography has been included since, as Tooby explains, most material would not be available in the U.K. but a reader could search out sources referred to in footnotes.

At the very least, a reader receives an update on some people's thinking on this period. But *The True North* is not — nor does it claim to be — a de-bunking, a re-examination, re-orientation, a deconstruction in any sense, of the works and politics of this period. Since it was conceived to be seen and read abroad, we could lament that people are being exposed, once again, to the empty, Shield landscapes of the 1920's. However, an accompanying, concurrent exhibition at the Barbican focussed on contemporary Canadian art, so *The True North* was not all that Britons saw of our art this year.⁴ Although a looser, more comprehensive topic might have provided a broader look at the history of Canadian art, the exhibition would not have been as neat and as focussed. But the artists themselves are not necessarily best served by an exhibition which looks only at one aspect of their views and work.

Do we, as Canadians, really have to deal with an ideology of northeriness? Ultimately, I am not convinced that the *north* is necessarily *true* for everyone in Canada, despite Robert Stacey's formidable arguments and Margaret Atwood's ubiquitousness. I would still tend to pitch my tent in Ron Bloore's camp and

seek a more pluralistic, regionally-rooted expression, if we're talking about the formation/communication of an identity for Canada.

LIZ WYLIE
Toronto, Ontario

Notes

1 Tooby has curated an exhibition concentrating on this topic entitled *Our Home and Native Land: Sheffield's Canadian Artists*. It opened at Tooby's home institution, the Mappin Art Gallery in Sheffield in March 1991 and travelled to the Art Gallery of Nova Scotia in July, 1991 and to the Art Gallery of Windsor (Ontario) in October 1991.

2 He states on p. 26, for example, "As long as the magnetism of the Shield country retains its hold on our collective imagination, the Group of Seven will be its popular embodiment."

3 The reference is Paraskeva Clark, "Come Out from Behind the Pre-Cambrian Shield," *New Frontier*, 1:12 (April, 1937): 16-17. The *New Frontier* was a left-wing Paper, published under the direction of the Communist Party of Canada. It contained writings from Spain by Norman Bethune and published drawings by artists such as Laurence Hyde, Fritz Brandtner and Louis Muhlstock. Due to the strong rise of Fascism in Québec in the 1930's, artists in Québec tended toward Communism more so than those in the other provinces at this time.

4 This exhibition was entitled *Un-Natural Traces: Contemporary Art from Canada*, and was curated by Bruce Ferguson and Carol Brown. The artists included were: Kim Adams, Vicky Alexander, Mowry Baden, Claude-Philippe Benoit, Eleanor Bond, David Buchan, Lynne Cohen, Robin Collyer, Daniel Dion, Angela Grauerholz, Micah Lexier, Ross Muirhead, Claire and Suzanne Paquet, Charles H. Scott, Jana Sterbak, and Jeff Wall.

Jack Shadbolt

Scott WATSON

Douglas & McIntyre, Vancouver, 1990
243 pp., 110 col., 110 b/w illus., \$75.00
Deluxe edition, \$575.00

The trade edition of *Jack Shadbolt* was released in the fall of 1990, along with a deluxe limited edition containing an obligatory signed print. The luxury edition, especially, prompted a good deal of promotional foot-stamping by the publishers. An advertising flyer I received in the mail (because I live in Vancouver and subscribe to *VISA*?) touted the volume as "Canada's art book of the year." It also advised that this was a special "opportunity to reserve a copy of an exceptional collector's edition." Maybe. But if I believed all the claims made in the brochure, I would be more than unusually naive about the ways of the art world. The flyer asserted that:

Jack Shadbolt needs no introduction to anyone who knows and loves Canadian art. Defiantly individualistic yet classically trained, a master of colour, form and painterly expression, he has been one of this country's most important artists for over six decades. ... Only the cooperation of the artist has allowed this edition to be created. It will include as a frontispiece a signed, numbered and hand-coloured print from the artist. ... This edition will be strictly limited, and is offered exclusively by advance subscription. It will not be available for direct sale to the public.

The brochure's message was familiar enough. Shadbolt's "defiant individualism" was the guarantee of his greatness as an artist; the artist was consenting to having his greatness packaged and sold to a select group of art lovers; and only those art lovers with deep pockets should bother to apply for a gilt-edged share in the artist's genius.



Buried beneath this promotional boilerplate was a reference to the author of the book. After informing prospective buyers that *Jack Shadbolt* was "lavish in its use of colour," the flyer added, almost as an afterthought, that the book was "distinguished by a substantial and discerning text by critic Scott Watson." Again the message was familiar. The publishers were declaring that Watson's words were of no more importance (and possibly less, if I understand the brochure correctly) than the colourplates being offered up for the delectation of distracted readers.

An author's subjugation by the publicity machine of a purblind publisher is not an attractive sight. In this case it is particularly unenlightening, for the hyperbolic language of the brochure is bound to have caused some readers to doubt the value of Watson's text. The worse for them. As it turns out, the text of *Jack Shadbolt* is just as advertised, "substantial and discerning," thus confounding the subsidiary role assigned it in the flyer. Moreover, the predilections of the author contradict the

generally rosy claims made in Shadbolt's name. "The reader will notice," Watson writes in the preface, "that I am much more fascinated with the artist's darker side than I am with the charming and amusing artist he also sometimes is." It is a fair warning to any reader tempted to scan the book for affirmative assertions about Shadbolt's love of the British Columbia landscape. Watson delivers on his promise to plumb the caliginous side of Shadbolt's artistic practice. Moreover, he does so in a way that complements the artist's own sombre and obsessive libidinal themes, digging deep into the fetid compost of Shadbolt's pictorial imagination. The intelligence of Watson's digging is, to my mind, what counts in the book; and the "lavish colour" that surrounds the text, alluring though it may be, is merely so much decoration. (By this I obviously do not mean to denigrate the paintings, nor even particularly to criticize the glossy reproductive purposes to which they have been put, but rather to get the priorities straight.)

The book's structure is chronological. Watson follows Shadbolt from Shoeburyness, England, where the artist was born in 1909, to Victoria, B.C., where his family moved in 1914, through his initial art training and encounters with Emily Carr around 1930, right up to the present day. Like Carr, who trained in San Francisco, London and Paris, Shadbolt chose to work abroad as the best means of furthering his development as an artist. In 1937, he signed up for the inaugural class of the Euston Road School—William Coldstream and Victor Pasmore were among its faculty—and in 1938 he moved on to Paris to study with Othon Friesz and later with André Lhote. Shadbolt returned to Canada before the outbreak of war and enlisted in 1942. Although he was not appointed an official war artist, as he had hoped he might be, he did produce a substantial body of war-related work during his travels around Canada and England at the war's end. After the war, he

studied for a time at the Art Students' League in New York, and in the late 1950's and early 1960's he took time off from teaching in Vancouver to paint in Provence and Greece.

As long as Watson fixes on Shadbolt's peregrinations and other biographical details, the book can be described as solid and workmanlike. Once in a while, however, there is a glimpse of what is to come. Writing about Shadbolt's "disjointed" aspirations for his painting in 1944, Watson observes:

In the very act of imagining an integrated work of art, [Shadbolt] saw things as fragments and partial, as if the works of Dante, Donne and Blake were not whole, but multiaspected, to be reassembled at will. This confusion, which appeared whenever he was despondent, resulted in trying to gather in himself all his empathetic reactions to works of art as if they could reconstitute themselves in him. (p.33)

The passage refers to a statement prepared by Shadbolt for an exhibition of his work at Eaton's department store in Toronto. The artist wrote of "the austere narrative of Dante, the incisive mysticism of John Donne, the burning innocence of Blake" as paralleling in literature what he hoped to achieve in painting—not forgetting, of course, "the 'terrible crystal' of Manley Hopkins..., the mood of Chinese poems and the satirical, yet tender romance of Don Quixote." This literary stew is a measure of Shadbolt's ambition and reading at the time; bathetic, no doubt, but preferable to a recipe with no ingredients at all. Let there be no misunderstanding, Shadbolt is a pedant. The book allows us to gauge the range of his thinking; what is wise as well as hare-brained in his writings.

Beginning with "Form, Flux and Energy" and "Images of Power," two chapters appearing about midway through the book, Watson shifts his emphasis from recitation to interpretation. What chiefly interests him are Shadbolt's paintings since 1960, when the

artist had just turned fifty, and the force of their sexualized imagery. "In returning to some of the motifs and themes of the fifties," Watson writes of some paintings produced around 1970, "[Shadbolt] unleashed a stream of sexually violent images. The works were ferocious, giving vent once again to Shadbolt's vision of the dark forces that lurk beneath the surfaces men and women exhibit to each other." (p.119) Watson interprets the central female figure in *Bride*, a large triptych executed over a four-year period from 1970-74, as both a sacrificial victim and a fertility fetish, an image of tribal restriction and erotic longing. He comments that in paintings like *Bride*, the artist attracts the viewer to the work by means of a richly ornamented surface. By the time the viewer has begun to comprehend what is being represented—the sheer erotic violence of the imagery—it is too late to turn away.

Watson's accounts of a work such as *Bride* are the fullest and most convincing written to date on Shadbolt's prodigious output. They are accompanied by relevant references to Marshall McLuhan and Joseph Beuys, to mention two of the prophets of modernity adduced in the book, as well as the likely sources of Shadbolt's imagination. Watson is mistaken, however, to have passed up an opportunity to explain his own theoretical position. As readers, we have a right to expect a reckoning of his intellectual coordinates. Are they post-Freudian or post-Jungian? In proposing a psycho-sexual interpretation of Shadbolt's mature paintings, does he lean toward Jacques Lacan or Leo Bersani? It is possible to guess at the answers, but we should not be required to do so.

The book will generate debate among those interested in Northwest Coast native art. Watson goes to some lengths to demonstrate the complexity of Shadbolt's relationship to native culture. He does not try to disguise Shadbolt's early attitudes to native subject matter, his patronizing view of it as both "romantic and pathetic." At one point Watson

comments that "[Shadbolt] saw the contrast between past greatness, as embodied in the artifacts in the provincial museum, and the present poverty of reserve life as startling and tragic but inevitable." (pp. 6-7)

Nevertheless, it is also true that Shadbolt (like Carr) looked to native art to substantiate what was most vital in his own work. Native art functioned as a form of authentication for his own modernist endeavours. By appropriating aspects of the native heritage and finding continuities between it and Westcoast modernism, Shadbolt contrived to escape—at least partially—the European paradigm. It might be argued that there was a basic contradiction in his attempt to have it both ways; in the process, what was native was bound to be subsumed beneath what was modern. The present generation of First Nations people, determined to preserve their cultural heritage and their land, would certainly recognize the flaw in the construction. And so does Watson. His text is sensitive not only to the artist himself, but also to the environment in which he worked. It is a shame that some of its sensitivity did not rub off on the book's publicists.

JOHN O'BRIAN

University of British Columbia

Splitting Images:

Contemporary Canadian Ironies

Linda Hutcheon

Oxford University Press, 1991

160 pp., 4 illus. n/b, 14,95 \$

Remembering Postmodernism:

Trends in Recent Canadian Art

Mark A. Cheetham avec Linda Hutcheon

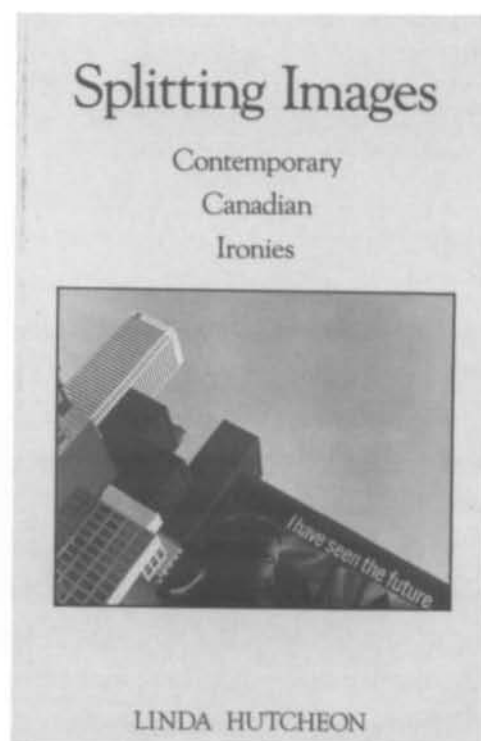
Oxford University Press, 1991

146 pp., 35 illus. n/b, 19,95 \$

Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies de Linda Hutcheon et *Remembering Postmodernism. Trends in Recent Canadian Art* de Mark Cheetham (postface de Linda Hutcheon) ont en commun, outre leur éditeur (Oxford University Press), d'importantes affinités théoriques, politiques et méthodologiques. Mais avant d'approfondir celles-ci, il convient de souligner à quel point ces deux ouvrages marquent un tournant important dans l'histoire de l'art canadien.

En effet, à la lecture du livre de Hutcheon, on se réjouit qu'une aussi fine théoricienne de la littérature ait désiré se mesurer aux arts visuels et cela sans recourir aux icônes canadiennes surannées et privilégiées par presque tous les «littéraires», «politiques» et autres intellectuels soucieux de s'offrir une petite digression du côté des «beaux-arts». Exit Colville et compagnie¹. Ceux qui s'intéressent d'abord à l'art actuel, plutôt qu'à la littérature, pourront parcourir cet ouvrage en y retrouvant un corpus dont les enjeux formels, thématiques et théoriques leur seront familiers.

Quant à l'essai de Cheetham, consacré uniquement aux arts visuels, il frappe un grand coup en revendiquant ouvertement son droit d'en finir avec le panorama géographique qui, depuis des générations, tient lieu d'une histoire des arts au Canada. J'ai déjà étudié ailleurs cette confusion canadienne de la géographie et de l'histoire qui fait du déplacement d'une région à l'autre le principal moteur de la narration histo-



rique, et de la quantité de kilomètres parcourus un critère de la qualité de l'histoire. Quand la pratique des arts se voit aussi systématiquement contrainte de se mouler à la devise d'un pays, quand l'art doit sans relâche faire la preuve qu'il occupe tout le territoire pour avoir droit de cité, on peut dire que ses commentateurs sont au mieux naïfs, au pire fort cruels. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat est le même et l'analyse critique des arts se trouve, sous couvert d'exhaustivité, suspendue, mise entre parenthèses, entre deux océans. Par son approche thématique et les choix qu'il s'autorise à opérer, Cheetham annonce enfin le jour où le marathonien Terry Fox ne sera plus le saint patron des historiens d'art canadiens² et où différents récits partiels sur les arts au Canada pourront coexister, s'éclairer mutuellement, voire se contredire, sans que la nation ne soit aussitôt menacée d'être engloutie sous les flots salés qui la bordent.

Ne serait-ce que par leurs titres, les ouvrages de Hutcheon et de Cheetham se recoupent autour de deux questions: le post-modernisme et un corpus canadien. Cependant ils entretiennent une plus grande parenté à propos du premier terme. Pour ces deux auteurs, il s'agit moins de formuler une définition stable, chronologique ou paradigmatique, du post-modernisme que de définir leur *position* par rapport à la polysémie actuelle et souvent contradictoire de ce «label». Les lecteurs les découvriront tous deux fort préoccupés de répondre aux attaques marxistes selon lesquelles le post-modernisme est d'emblée condamnable, dépourvu de toute dimension critique. Au contraire, Hutcheon et Cheetham, selon une perspective déconstructionniste qui dénoue l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, entre le centre et les marges, proposent des exemples à la fois complices et critiques de ce qu'ils commentent. La position qu'ils esquissent permet certainement de rendre compte d'un nombre considérable de pratiques et d'exemples.

Néanmoins, une observation et une fréquentation régulière de la scène artistique et du marché de l'art des quinze dernières années tendraient plutôt à suggérer qu'il existe bel et bien, à côté de ce post-modernisme ironique, un post-modernisme régressif et cynique dont la complaisance ne recèle jamais le moindre coefficient critique. Les fondements philosophiques de leur position interdisent à Hutcheon et à Cheetham de rétablir *in extremis* une distinction oppositionnelle qui inscrirait d'un côté, le «bon» post-modernisme et d'un autre, le «mauvais». Mais, de ce fait, leur présentation des pratiques post-modernistes apparaît un peu trop idyllique. La difficulté de la conjoncture post-moderniste tient certes à ce qu'il ne suffit pas d'en départager deux tendances puisqu'au sein de chacune d'entre elles certains cas tendent à flirter les uns avec les autres, mais, en même temps, on n'explique pas pleinement le caractère douloureusement «indécidable» de certaines pratiques si l'on nie l'existence de pratiques post-modernistes résolument allergiques à toute critique, que

REMEMBERING POSTMODERNISM

TRENDS IN RECENT CANADIAN ART



Mark A. Cheetham with Linda Hutcheon

celle-ci soit ou non complice.

Autour de la question canadienne, les stratégies de Hutcheon et de Cheetham diffèrent. L'ouvrage de ce dernier n'a de canadien que le corpus. Il en émerge un thème, la mémoire, sous diverses figures dont il n'est jamais suggéré qu'elles soient, spécifiquement ou non, canadiennes, ou qu'elles soient particulièrement colorées par leur contexte géo-politique. Cela ne l'empêche certes pas d'émailler son propos de références à certains repères, à certaines hypothèses théoriques et historiques du discours canadien sur l'art. Il soutient par exemple, contre Philip Monk, qu'il y a eu une modernité canadienne (voir *infra*). Chez Hutcheon, la question canadienne est posée selon une perspective plus complexe, et plus ambiguë aussi, parce qu'il ne s'agit plus seulement d'une affaire de corpus. Son corpus canadien (curieusement le même que celui de Cheetham dans les arts visuels), est étudié ici à travers la figure de l'ironie, qui en

quelque sorte l'emblématiser, sans qu'il en possède pour autant l'exclusivité et sans qu'il puisse être réduit à cette seule dimension rhétorique. L'auteure, vigilante envers les possibles dérives essentialistes de sa position, s'emploie constamment à l'exposer avec maintes précautions, à la réinscrire dans le cadre d'un post-modernisme occidental qui, à la fois, éclaire son objet et relâche le rapport de motivation entre le corpus et le thème.

Le mérite de ces deux récents ouvrages ne se limite pas à leur déplacement de l'habituelle approche historique des arts ou à leur façonnement particulier d'enjeux canadiens. Il faut donc ici les dissocier, malgré leurs affinités, et étudier d'un peu plus près les propositions et la structure propres à chacun d'eux. Le livre de Hutcheon, tel que son titre l'annonce, rapproche deux terrains d'élection du «double inhérent»: d'une part, la figure de l'ironie dont la fissure structurale permet à l'énonciateur d'émettre un discours à double entente et de construire de l'intérieur du système une position subversive et, d'autre part, l'articulation de l'identité canadienne comme lieu de maints dualismes. Hutcheon n'a peut-être pas, autour de ce dernier enjeu, la même virtuosité que lorsqu'elle s'attaque à la rhétorique de l'ironie. Mais son introduction, qui tient aussi lieu de premier chapitre, constitue en effet un véritable tour de force à la fois par la précision et par la vision synthétique avec lesquelles elle présente les termes de son projet. En quelques pages inspirées, Hutcheon parvient à faire le point non seulement sur des idées, mais sur les *relations* entre les divers concepts qui l'occupent. Comment les études canadiennes ont-elle déjà réfléchi sur l'ironie? Quelles sont la fonction et la portée heuristique de l'ironie dans le cadre du post-modernisme? Comment en arrive-t-on à concevoir la littérature et les arts canadiens comme des pratiques exemplaires du post-modernisme? Au fil de cette introduction, Hutcheon esquisse aussi une fort belle typologie de l'ironie, fondée sur les différents effets que cette figure est susceptible de provoquer. Il est assez curieux de retrouver une

nomenclature de nature aussi pragmatique dans cet ouvrage, lequel, dans sa plus large part, se préoccupe surtout de la structure duelle de l'ironie. À cause de cela, lorsque l'auteure envisage par la suite les effets de l'ironie, c'est presque toujours dans la perspective d'une visée rhétorique globale et d'une fonction générale - la subversion de l'intérieur - plutôt qu'à partir d'effets spécifiques et variables selon les cas de figures.

À première vue, la suite de *Splitting Images* paraîtra peut-être trop prévisible, si l'on se fie à la table des matières qui se lit comme la topique (au troisième sens de la rhétorique ancienne³, celui de la réserve), du post-modernisme *politically correct* : s'y succèdent, en chapitres distincts, des observations sur l'ironie en rapport avec les questions de l'ethnicité et de la race, du postcolonialisme et de l'identité sexuelle. Or c'est justement le caractère convenu de cet *agenda* qui ménage aux lecteurs les résultats les plus intéressants et les moins attendus. Ainsi l'auteure découvre, au terme de son premier chapitre sur l'ethnicité, que l'ironie est une figure qui, tout compte fait, n'occupe que fort peu de place dans les textes d'écrivains «minoritaires». Ou alors, lorsqu'on la décèle, les auteurs concernés l'auront déplacée vers un autre registre que celui de leur position marginale par rapport à l'ethnocentrisme canadien; l'ironie servira donc souvent dans leur textes à problématiser des questions relatives au genre (*gender*). Or, ce qui pourrait n'être qu'une contre-performance de la démonstration de Hutcheon donne au contraire beaucoup de relief à notre lecture; loin d'invalidier le plan du livre, cela donne à réfléchir sur les possibles limites de l'ironie, sur les conditions de possibilité de son apparition et de sa *réserve*, selon une acception de ce dernier terme qui n'a plus rien à voir avec la rhétorique ancienne mais qui tendrait plutôt à lier éthique et rhétorique.

L'ouvrage de Mark Cheetham déploie lui aussi son thème, la mémoire dans le contexte du post-modernisme, selon les axes familiers des études qui lui sont consacrées. Ses trois chapitres portent respectivement sur la citation intra-

artistique, sur la construction du sujet, et sur le commentaire du social. Mais ce qui retient l'attention ici, c'est l'ordonnancement délibérément à rebours de ces chapitres, le sujet précédant le social, et le discours citationnel précédant la question du sujet.

Il faut absolument souligner ici l'audace dont témoigne Cheetham en choisissant d'ouvrir son livre par une discussion du traitement que connaît l'art du passé dans la production artistique contemporaine. Certes, d'autres auteurs ont indiqué avant lui l'importance de la procédure citationnelle dans les oeuvres post-modernes, mais cette constatation est souvent colorée d'un jugement négatif. Rien ne semble plus régressif aux critiques marxistes que les retours et la citation picturale⁴: ils en feraient presque d'entrée de jeu la marque distinctive du «mauvais» post-modernisme, la face négative de l'appropriation. De plus, dans le contexte spécifiquement canadien du discours sur l'art actuel, presque tous les critiques font l'économie de cette manipulation, par les artistes, de diverses traditions artistiques. Plusieurs se montrent si pressés d'affirmer le lien désormais légitimant entre l'oeuvre et le social, qu'ils établissent ce rapport de façon immédiate, littéralement sans considération aucune pour les instances médiatrices qui permettent d'articuler la singularité des oeuvres à la macro-échelle des contextes et des questions sociales auxquelles ces oeuvres renvoient. Les traditions figuratives constituent de telles médiations: elles font actuellement partie du matériau de l'artiste⁵. Il existe chez beaucoup de critiques actuels un fantasme du branchement direct de l'oeuvre sur le social, fantasme qui perpétue une conception de l'oeuvre comme miroir, reflet dénonciateur du social. Et on ne voit pas en quoi cette réduction est plus intéressante que celle qui consisterait auparavant à voir dans l'art le reflet glorifiant des époques révolues. Le travail de Cheetham évite finement cet écueil, en s'attardant plutôt à déclinier diverses modalités citationnelles et diverses figurations de la mémoire artistique.

Cela dit, et étant donné l'importance que Cheetham accorde à une sélection ponctuelle d'exemples, il eût été souhaitable de retrouver dans son ouvrage quelques considérations méthodologiques sur l'entreprise herméneutique qui est la sienne. Comment fait-on parler l'oeuvre en fonction d'un thème qui nous retient et nous paraît s'y déployer? Cheetham, comme Hutcheon d'ailleurs, privilégie le niveau iconique de l'image, souvent au détriment de son niveau plastique⁶, ce qui n'est pas sans déterminer leur choix d'objet, c'est-à-dire leur prédilection pour la peinture figurative. Feront-ils de Joanne Tod le prochain Colville? Arrêtons-nous un instant à une oeuvre de Tod, *Red on Greens*. Nos deux auteurs l'abordent par le biais des questions raciales qui s'y trouvent thématiques. Mais aucun des auteurs ne réfléchit sur la proposition du titre telle qu'elle demande à être entendue à la lumière de la théorie des couleurs complémentaires, selon laquelle le rouge sur le vert produit virtuellement du gris, du neutre, c'est-à-dire une abolition de la différence (des couleurs).

En lieu et place de telles remarques, néanmoins accessibles à tous les spectateurs moyennement familiers des arts visuels, Cheetham a tendance à conduire ses analyses en les asseyant sur l'autorité des propos de l'artiste. Il produit de la sorte une lecture des oeuvres requérant une information privilégiée qui n'est pas donnée par l'oeuvre. J'aurais quant à moi souhaité qu'il s'explique sur les tenants et les aboutissants d'une telle approche. Qu'advient-il des spectateurs qui, devant un Joanne Tod, n'auront pas reconnu la petite incrustation d'un portrait de Mary Kelly ou les tasses de la grand-mère de l'artiste? Sont-ils exclus du travail sur la mémoire qui y figure? Je ne le crois pas. Mais encore faudrait-il montrer comment l'oeuvre les y fait accéder. Comme Hutcheon, Cheetham s'intéresse aux figurations de son thème sans toujours interroger celui-ci à partir des *effets produits* sur les spectateurs par ses mises en oeuvre.

Compte tenu du lieu d'où j'énonce ce commentaire, on me permettra en guise de conclu-

sion quelques remarques sur le sort que ces deux auteurs ont choisi de faire à la production littéraire et plastique québécoise. Il faut dire, à ce sujet, que ni Cheetham ni Hutcheon n'ont à s'inquiéter. Le référendum annoncé cette année dût-il consacrer demain matin la rupture entre le Québec et le Canada, leurs livres n'en seraient point datés. Tous les deux ont eu recours à des stratégies similaires: inclure la francophonie canadienne et exclure le littérature québécoise (Hutcheon) ou la production plastique des Québécois francophones.

Je m'explique sans difficulté la décision, d'ailleurs explicitement déclarée, de Linda Hutcheon de ne pas traiter du corpus québécois. Car, avant de la blâmer, il suffit d'imaginer la levée de boucliers québécois que son livre eut suscitée si elle avait cherché à démontrer les résonances canadiennes de l'ironie littéraire au Québec, où la littérature sous toutes ses formes, de la poésie à la chanson populaire en passant par le théâtre, a été un grand vecteur de la question «identitaire». On aurait tout de suite crié à la récupération (coloniale, impérialiste, ou canadienne, choisissez l'épithète la plus appropriée à votre position politique). Il demeure que si l'on peut comprendre cette exclusion, celle-ci renforce une vision socio-politique implicite qu'il faut, sinon dénoncer, du moins énoncer clairement dans toutes ses implications, car elle est très répandue parmi les intellectuels canadiens.

L'ouvrage de Hutcheon est articulé par la notion de dualité, ne serait-ce que parce que l'auteure y voit un trait structural de sa figure d'élection, l'ironie. Pour la plupart des Québécois, la valorisation canadienne actuelle du multiculturalisme est perçue comme une manière d'en finir avec le biculturalisme, comme la fin du dualisme canadien au profit d'une logique identitaire autre, plurielle. La conception de Hutcheon s'oppose de manière fort perspicace à cette vision en se proposant d'étudier le multiculturalisme et l'identité canadienne à travers une *multiplication* des dualités où la dualité n'est plus le pôle antagoniste du multiple, et où la

dualité linguistique n'a plus de statut privilégié, prenant plutôt place au sein d'une liste de dualités: la dualité des instances gouvernementales, le sentiment de double identité des nouveaux Canadiens, etc. Hutcheon instaure ainsi l'image d'un Canada qui, sans le Québec, ne devient pas pour autant simplement pluriel, d'un Canada qui n'a plus besoin du Québec pour être double, d'un Canada double en lui-même. Le Québec peut bien «partir», déclarer sa souveraineté, le Canada garde le dualisme. Or, en excluant la production littéraire québécoise à partir d'une telle vision multidualiste du Canada, en supposant que cette production ne s'y apparente pas, ce qui se trouve encore une fois implicitement conforté c'est la perception de bien des intellectuels canadiens, à savoir que le Québec, *in or out of Canada*, n'y a pas vraiment sa place dans la mesure où les Canadiens continuent à le fantasmer comme un lieu unanimiste et homogène⁷, incompatible avec leur pluralisme. Cette conception erronée qui, par délit d'omission, sous-entend un Québec simple à outrance et un Canada double à souhait, alimente, dans l'ouvrage de Hutcheon, un dualisme secret, inavoué, et probablement plus antagoniste que l'auteure ne l'eût souhaité.

Le sort fait aux arts visuels québécois dans l'ouvrage de Cheetham est plus insidieux. Il n'est d'ailleurs pas posé ouvertement. Et pour cause. Cheetham a bel et bien inclus des artistes québécois. Mais voilà, il nous faudrait croire qu'il s'agit d'un pur hasard si tous les artistes québécois post-modernes sont anglophones et si tous les artistes francophones post-modernes vivent hors du Québec. En effet, les seuls francophones québécois à apparaître dans cette étude du post-modernisme canadien sont Molinari et Tousignant. On veut bien croire que l'auteur les ait préférés à Jack Bush parce qu'il les apprécie davantage ou parce qu'ils ont davantage exposé par écrit leurs convictions esthétiques. Il n'empêche qu'un certain effet se met aussitôt en place.

Les seuls Québécois francophones discutés dans l'ouvrage se voient attribué le rôle de re-

poussoirs modernes qui permettent de mieux faire comprendre les enjeux du post-modernisme canadien. Se développe donc un parallélisme édifiant où leur production nous est présentée comme le contrepoint des oeuvres finement problématisées par Cheetham: leurs travaux sont inscrits sous l'égide de l'universalité, de la modernité, de la pureté et de la forme (ce qui est pertinent compte tenu des artistes choisis, les plus âgés de la sélection de Cheetham, notons-le). Andy Fabo, quelques pages auparavant, se voyait quant à lui associé au particulier, au post-modernisme, à la contagion et au contenu, valeurs qui sont bien sûr perçues plus positivement aujourd'hui, chez les artistes québécois francophones comme chez les autres d'ailleurs, bien que le clivage établi par Cheetham n'en tienne pas compte. On aura compris la proposition implicite de cet ouvrage quant au Québec francophone: il n'est pas exclu dans les faits, ni même dans l'espace, il est exclu dans le temps. Il date, il est dépassé⁸. Ses grandes figures appartiennent à la modernité alors que les arts visuels canadiens sont par ailleurs pertinemment étudiés comme terrain d'accueil privilégié des paramètres du post-modernisme. Ce parti-pris est censé prouver qu'il y a eu une modernité canadienne, contrairement à ce qu'a déjà soutenu Philip Monk⁹. Il a en tous cas le mérite d'expliquer, si tant est que la modernité canadienne soit aussi résolument québécoise, pourquoi Philip Monk, dans la logique de son propre agenda nationaliste (et surtout torontois), ne s'y soit guère arrêté dans sa construction d'une histoire de l'art canadien.

JOHANNE LAMOUREUX
Université de Montréal

Notes

1 Sur la popularité de Colville, voir B. FERGUSON, *Unnatural Traces*, Londres, Barbican Centre, 1991.

2 Pour un développement plus spécifique de cet-

te image, voir J. LAMOUREUX, «La statistique canadienne: a State Ethics», *Parachute* 60, oct. nov. déc. 1990, p. 49-52.

3 La topique de la rhétorique ancienne est à la fois, rappelle Barthes, une méthode, une grille et une réserve. Dans ce dernier sens, elle devient une réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de morceaux «pleins» que l'on place obligatoirement dans le traitement de tout sujet. R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 138-139.

4 Voir par exemple le texte désormais classique de B. BUCHLOH, *Autoritarisme et régression*, Paris, Territoires, 1982.

5 Selon l'usage du terme familiarisé par René Payant, notamment dans *D'hypothétiques Confluences*, Montréal, Galerie Jolliet, 1982. La notion de matériau inclut dans cette perspective aussi bien des traditions figuratives que la toile, le pigment, le bois ou autres substances entrant dans la fabrication de l'oeuvre.

6 Sur la distinction sémiotique entre ces deux niveaux, voir Groupe µ, «Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle», *Revue d'Esthétique*, 1979/1-2, Paris, Union générale d'éditions, 1979, p. 173-192.

7 Lorsque Hutcheon définit le Canada dont elle parle: «I shall here mean by the pluri-cultural entity known, somewhat reductively as "English" Canada: the historical and political complexities of "French" (Québécois, Acadien, Franco-Ontarian, Manitoban, and so on) not to mention of native culture would necessitate other studies», ce n'est pas la complexité de la situation québécoise qu'elle reconnaît mais celle de la francophonie canadienne, symétrique de l'anglophonie.

8 Il faut dire ici, en défense de Cheetham, que s'il définit, par ses exemples, l'art «récent» comme post-moderne, le titre de son ouvrage sous-entend un post-modernisme lui aussi passé, ou du moins convoqué par la mémoire. La distinction moderne/post-moderne n'est pas posée chez Cheetham comme une articulation chronologique et progressiste. Cela n'empêche toutefois pas, selon moi, l'effet décrit plus haut de se produire dans l'esprit du lecteur, à cause de la valorisation actuelle (de la «valeur d'actualité» au sens de Riegli) des paramètres du post-modernisme.

9 Monk soutient d'ailleurs qu'il n'y a pas eu d'histoire du modernisme au Canada, ce avec quoi Cheetham est en accord. P. MONK, «Colony, Commodity and Copyright», *Struggles with the Images*, Toronto, YYZ, 1988, p.93.

Lucius R. O'Brien

Visions of Victorian Canada

Dennis REID

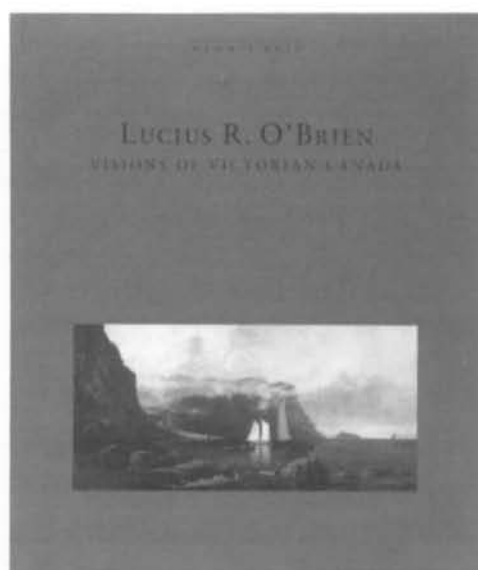
The Art Gallery of Ontario, Toronto, 1990

191 pp., 88 b/w illus., \$30.00

Lucius O'Brien (1832-1899) has the notoriety of being first President and co-founder of the Royal Canadian Academy of Arts (est. 1880) and one of Canada's premier landscape painters of the nineteenth century. In spite of his prominence, few studies have elaborated on the artist's work in any detail and few have given more than perfunctory notice to O'Brien's activity as an art promoter.

Lucius R. O'Brien: Visions of Victorian Canada is a monograph resulting from information on the artist accumulated over a period of fifteen years by Dennis Reid, Curator of Canadian Historical Art at the Art Gallery of Ontario. The exhibition at the Gallery was fueled by a renewed interest in Victorian studies within the museum community and it has toured to galleries outside Toronto over the past year. Reid's purpose is to present a study of national identity premised on the belief that social being is developed by a sense of place. (p.xi) It is within this context that he presents the first fully documented study of Lucius O'Brien's life and work.

The structure of the catalogue reflects the historical research which Reid has used to examine the artist's life. Information on O'Brien's professional / promotional activity is integrated with his artistic output and the contemporary reception of the day. The artist's life is divided into five phases based on these three determining activities: the artist's early development from 1832 to 1869; his activity with the Ontario Society of Artists and the emerging vocabulary of national landscape, 1870-1879; O'Brien's involvement with Canada's



foremost national art association, the Royal Canadian Academy of Arts, and his contributions to an imperial landscape tradition, 1880-1886; travels to the West where the artist begins pursuing an increasingly personal vision of landscape, 1886-1889; and, the artist in maturity during the rise of modernism in Toronto, 1890-1899.

This catalogue makes significant contributions to Canadian art history. Here we have the first historical account of O'Brien's life and work during the Victorian era. Reid has done masterful work in piecing together a history from the fragments of documentation to be found in exhibition records, nineteenth-century art journalism, newspaper accounts and records in parish and city directories. This information contributes to O'Brien's stature in civic and national art affairs. The sources are profusely recorded in the endnotes and the artist's life is outlined in a chronology at the end of the text for quick reference; these will be welcomed by scholars of Canadian art. In addition, for the first time O'Brien's oeuvre has been brought together in a single volume

enhancing our appreciation of his artistic creativity. Towards this end Reid has reproduced 88 paintings and pencil sketches by the artist from diverse sources. While watercolour paintings and pencil sketches are notoriously difficult to illustrate in black and white, this volume does much to retain the integrity of paint and virtuosity of line in O'Brien's work.

In reading the catalogue essay one is struck by how dependent the artist's activities were on the stage of development in art and society during the Victorian era. The integration of daily activities (administrative and artistic) seems to have both delimited the creative expressions of the artist while increasing new opportunities for patronage. The absence of a viable commercial gallery structure no doubt increased the significance of associational activity in establishing patronage. Not surprisingly, the mature artist shifts his activity from associational duties to an extended phase of concentrating on painting from 1886 to 1889 under the generous hospitality of the C.P.R..

This volume is a welcome addition to the field of Canadian historical art and is an example of the exhibition catalogue at its most scholarly. The author presents his material in a clear and lucid manner and has provided an accurate and detailed account of the artist's life and work. This catalogue will serve as the standard reference on O'Brien for years to come and is recommended reading for scholars of English-Canadian art.

ELLEN L. RAMSAY
York University