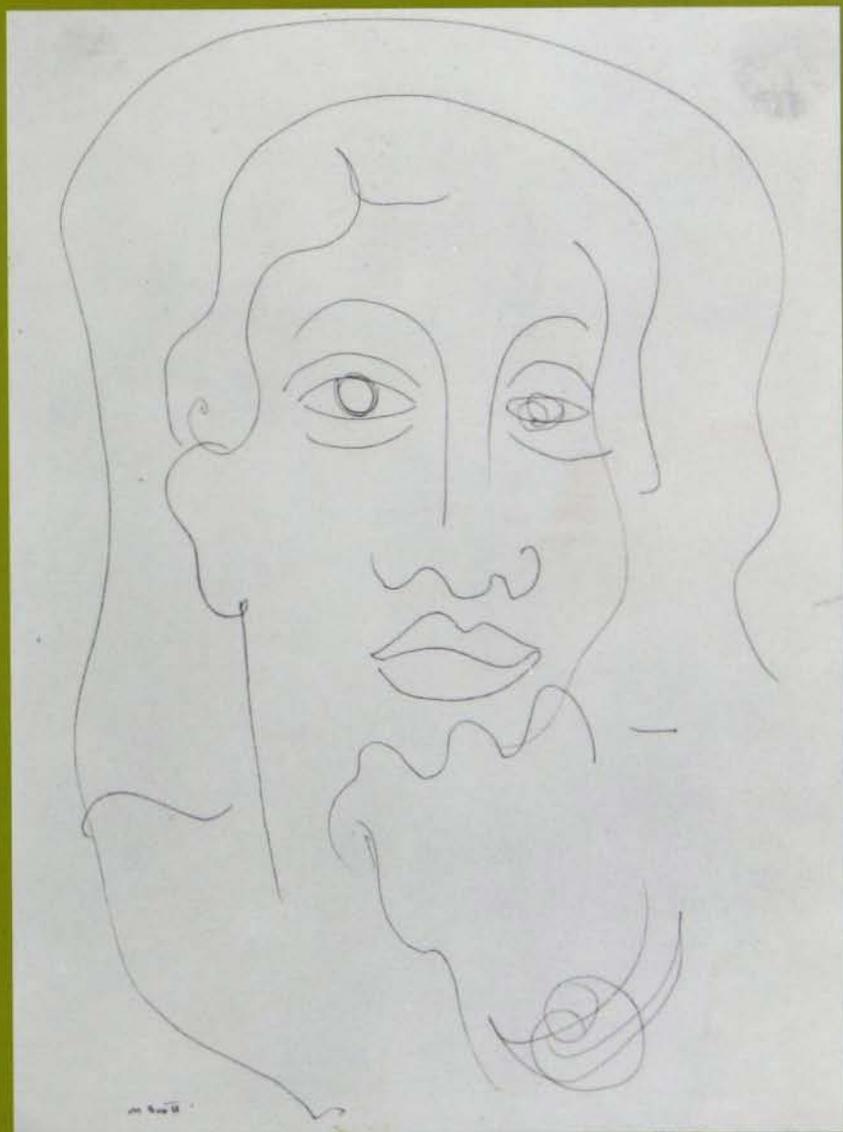


THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Volume XV / 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 XV / 2

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 aux *Annales* ou sur microfiche à l'adresse suivante: Micromedia Limited, 20 Victoria Street, Toronto, Ontario M5C 2N8.

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

Design:
Grauerholz Design Inc.

Mise en page / Layout:
Pierre Leduc

Pelliculage / Film Screens:
Typographie SAJY inc.

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

Translation:
Élise Bonnette, Jill Corner

Imprimeur / Printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
Marian Scott

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

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
Brian Foss, 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, Musée du Québec
Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:

Brenda Dionne Hutchinson

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, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XV / 2 1993

		ARTICLES
Marielle Lavertu	6	LA PINACOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL 1875 - 1910 Les collections d'art du Séminaire de Québec au XIX ^e siècle: rôle et justification
	23	Résumé
Kristina Huneault	26	HEROES OF A DIFFERENT SORT Gender and Patriotism in the War Workers of Frances Loring and Florence Wyle
	46	Résumé
Bernard Pothier	50	UN DUEL DE PHILIPPE HÉBERT ET SES VARIANTES
	65	Résumé
		IN MEMORIAM
Esther Trépanier	68	HOMMAGE À MARIAN DALE SCOTT, 1906-1993
	85	A TRIBUTE TO MARIAN DALE SCOTT, 1906-1993
		SOURCES ET / AND DOCUMENTS
Loren Lerner	97	Mémoires et thèses en histoire de l'art canadien / Canadian Art History Theses and Dissertations
		COMPTES RENDUS / REVIEWS
Elizabeth Collard	102	John R. Porter <i>Living in Style. Fine Furniture in Victorian Quebec</i>
Franklin Toker	106	Gary K. Hughes <i>Music of the Eye. Architectural Drawings of Canada's First City, 1822-1914</i>
Jean Lauzon	109	Serge Allaire UNE TRADITION DOCUMENTAIRE AU QUÉBEC? QUELLE TRADITION? QUEL DOCUMENTAIRE? <i>Aspects de la photographie québécoise et canadienne</i>
	115	AVIS AUX AUTEURS INFORMATION FOR CONTRIBUTORS



fig.1 J.-E. Livernois, Galerie de peintures, l'Université Laval, Québec, vers 1876, papier albuminé, 8 x 8 cm, coll. de photographies, Archives du Séminaire de Québec. (Photo: Brown et Chalifour, Québec)

LA PINACOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL 1875-1910

Les collections d'art du Séminaire de Québec au XIX^e siècle:
rôle et justification

«... s'il y a peu d'hommes qui ont le goût sûr, c'est parce que peu d'hommes se mettent en peine de le cultiver. Or l'étude du dessin qui pourrait en douter? sert beaucoup à le développer, à le guider, à l'épurer. Ce n'est pas seulement oeuvre de patience que fait cet élève quand il s'applique avec tant de soin à reproduire son modèle... il devient plus apte à juger les chefs d'oeuvres... Eh! bien l'étude du dessin contribuera à vous donner cet amour éclairé et ardent du beau... Nous serons donc initié à sa science... Apprenons donc le dessin. Qui sait, peut-être un jour après les premiers essais du collège, sentirons-nous s'éveiller en nous cette flamme qui anima les grands peintres. En contemplant quelqu'un (*sic*) des magnifiques tableaux qui ornent la Chapelle du Séminaire, peut-être quelqu'un d'entre nous s'écrira-t-il, comme le Corège (*sic*) à la vue d'une composition de Raphaël: Anch'io son pittore! Et moi aussi je suis peintre!.»

Les collections d'art du Séminaire de Québec, au XIX^e siècle, revêtent une dimension éducative particulière: l'imitation des modèles d'art y était considérée comme une composante essentielle à la formation du goût comme de la pensée. Elle constitue en fait l'élément charnière autour duquel viendra s'articuler l'évolution du processus de collectionnement vers le milieu du XIX^e siècle, processus qui va mener à l'instauration d'une pinacothèque au sein de l'Université Laval en 1875 (fig.1).

Quels furent les objectifs et préoccupations des principaux protagonistes du projet au moment de l'acquisition de la collection Légaré, destinée à former le noyau de la pinacothèque? Quel parcours suivra le collectionnement jusque dans la première décennie du XX^e siècle, au moment où voit le jour, avec l'Association des Anciens Gradués de l'Université Laval, un projet intégré de musée et d'école d'art? Autant de questions que nous tentons de cerner ici.

Nous savons peu de choses des premières heures de la collection d'art et de sa lente genèse au XVII^e et XVIII^e siècle. Les collections semblent, pour ainsi dire, inexistantes au cours du XVII^e siècle. Dans la seconde moitié du XVIII^e, certains prêtres du Séminaire, suivant l'exemple de M^{sr} de Laval, léguèrent à l'institution leurs collections d'estampes, de livres et de tableaux². Par ailleurs, les archives ne font état que de quelques commandes³, des portraits, pour la plupart, représentant les premiers supérieurs du Séminaire. On note toutefois, dès cette époque, un début d'intérêt pour le portrait historique qui, à compter du milieu du XIX^e siè-

cle, constituera un créneau privilégié de la collection. Disséminées un peu partout dans le Séminaire, soit dans les appartements des prêtres, soit dans quelques corridors ou à la chapelle, les oeuvres peintes servent avant tout à des fins contemplatives, dévotionnelles et décoratives.

Début d'une volonté de collectionnement 1800-1850

Le rôle déterminant joué par l'abbé Philippe Desjardins dans l'élaboration des collections d'art au Séminaire de Québec, a déjà été mis en évidence à maintes reprises⁴. À son arrivée au pays, l'extrême dénuement des églises du diocèse avait fort étonné l'abbé Desjardins; la formation des artistes locaux laissant à désirer, ils ne sont pas en mesure de répondre adéquatement à une demande accrue d'oeuvres de qualité destinées au décor des nouvelles églises du diocèse.

Déterminés à remédier à cette lacune, les principaux responsables du Séminaire, les abbés Jérôme Demers et A.-B. Robert, ainsi que M^{sr} Joseph-Octave Plessis, évêque de Québec, confient à l'abbé Desjardins, à la veille de son retour en France, la mission de leur procurer des tableaux de maîtres pour les églises du diocèse⁵. Le projet sera cependant contrarié par les circonstances de la guerre et l'instauration du blocus continental. Ce n'est qu'en mars 1817 qu'un premier arrivage de 120 tableaux parviendra à Québec.

À l'occasion de cette première vente aux enchères, tenue à la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Québec et placée sous les soins de l'abbé Louis-Joseph Desjardins, frère de Philippe, le Séminaire fait l'acquisition de ses dix premières toiles. L'achat de deux autres tableaux, *L'Ascension* et *La Pentecôte*, en juin 1817, et d'un dernier en août 1819, porteront à 13 824 £⁶ le coût total des déboursés pour l'achat de ces oeuvres religieuses destinées à orner la chapelle extérieure, oeuvres qui périrent dans l'incendie de 1888, à l'exception du *Saint Jérôme* de Pierre D'Ulin et de *La Vision de saint Antoine* attribuée à Parrocel.

Rôle de premier plan de l'abbé Jérôme Demers, protecteur des arts

L'abbé Demers a joué un rôle de tout premier plan dans cette première phase du collectionnement. Collaborateur et ami fidèle de l'abbé Desjardins, il était tout aussi convaincu que ce dernier de la nécessité d'encourager les arts, en procurant aux peintres canadiens des modèles représentatifs de l'art classique européen. Nul doute que l'importation de modèles leur serait d'un grand secours et contribuerait à relever le niveau de qualité de la production des artistes locaux. Nous croyons d'ailleurs que l'abbé Demers fut impliqué de près dans la vente des tableaux auprès des fabriques. L'abbé Desjardins ne manque pas de lui exprimer sa profonde reconnaissance à ce propos :

M. Desplantes ne m'a pas laissé ignorer ce que nous vous devons pour la vente de nos tableaux. Recevez pour tout cela l'expression d'une reconnaissance et d'un attachement inaltérable⁷.

L'abbé Demers a même pu servir d'intermédiaire auprès des curés du diocèse. Chargé par l'évêque d'exécuter les plans de plusieurs églises et d'en superviser la construction, en raison de sa compétence reconnue en matière d'art comme d'architecture⁸, l'abbé Demers se trouvait en bonne position pour conseiller les curés des paroisses dans le choix d'oeuvres pour l'ornementation de leurs églises. Nous savons, d'autre part, qu'il procéda lui-même au choix des tableaux de la chapelle du Séminaire⁹.

L'intérêt qu'il portait à la promotion des arts comme à l'enseignement des sciences se manifesta de façon soutenue. Ainsi, en 1841, au cours de son second mandat comme supérieur, la totalité des oeuvres de la collection Légaré trouva refuge au Séminaire, à la suite d'un incendie. On sait, par ailleurs, qu'il encouragea plusieurs artistes, dont Antoine Plamondon, qu'il autorisa à s'installer dans un spacieux atelier situé à l'Hôtel-Dieu de Québec¹⁰.

Ce sera également sous sa gouverne que l'enseignement des arts verra le jour au Séminaire. En sa qualité de procureur, il engage, dès 1833, le peintre Antoine Plamondon pour donner les premiers cours de dessin dispensés au Séminaire, poste qu'il occupera de façon intermittente jusqu'en 1850 et qui lui vaudra des éloges périodiques. D'autres peintres, réputés à l'époque, se succéderont à ces fonctions; mentionnons Giuseppe Fascio, peintre miniaturiste italien, en 1839-1840, Théophile Hamel en 1842-1843, Pierre Louis Morin en 1852, Pierre M.A. Genest de 1874 à 1877. Plusieurs ecclésiastiques, les abbés Chs. H. Laverdière, Thomas E. Hamel, O'Ryan et O'Leary y enseigneront également le dessin, à tour de rôle, au cours du XIX^e siècle¹¹. L'enseignement du dessin va prendre une signification particulière dans le concept académique en vigueur au Séminaire, et l'utilisation de modèles d'art, avec la pratique courante de la copie, aura une incidence directe sur l'accroissement des collections à compter du milieu du siècle.

Accélération du processus de collectionnement 1850-1875

Les collections deviennent de plus en plus présentes vers 1850. Elles n'auront toutefois pas de lieu consacré, avant la création de la pinacothèque de l'Université Laval en 1875. On les retrouve principalement à la chapelle, à la salle de lecture, au réfectoire, à la salle des prêtres, dans les salons de l'Université, les corridors du Séminaire et de l'Université, les appartements des prêtres ou les chambres des supérieurs.

Le Séminaire avait mis l'accent, dès 1833, sur l'éducation du goût par l'imitation et la fréquentation des modèles d'art avec la promotion de l'enseignement du dessin. En fait, les méthodes d'apprentissage au Séminaire, pendant tout le XIX^e siècle, se sont appuyées largement sur la pratique de la copie, les oeuvres de la collection d'art exerçant dans ce contexte une fonction d'exemplarité, par leur qualité de modèles.

Le potentiel éducatif des collections dans la formation du goût et de la pensée: rôle et justification

Depuis la fin du XVIII^e siècle, le Séminaire avait intégré dans son plan d'éducation¹² les préceptes pédagogiques de Messieurs Rollin et Batteux. Charles Rollin, avec son *Traité des Études ou de la manière d'enseigner les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au coeur*¹³, avait grandement influencé l'évolution de la philosophie de l'enseignement en France au XVIII^e siècle. Charles Batteux reprenait dans sa pédagogie les mêmes énoncés de base, en s'appuyant sur une notion de prédestination. Dans son traité, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, il suppose chez l'enfant un goût naturel qui le porte naturellement à ce qui est bon¹⁴. Mais ce goût naturel est exposé à la corruption, d'où la nécessité de travailler très tôt à le former. Selon Batteux, seul le Bon Goût permet de juger de l'art et celui-ci n'est satisfait que lorsque la Belle Nature est bien imitée.

Ce principe de «l'imitation de la Belle Nature» s'inscrit dans le prolongement de la pensée d'Aristote, auquel Batteux se réfère constamment¹⁵. Il reconnaît en fait, comme prototype des arts, le concept d'une nature ordonnée selon les règles de l'art classique, celles que nous avaient livrées les Anciens: ordre, unité de composition, symétrie, variété et proportion des parties¹⁶.

L'imitation des modèles de l'art classique contribue donc, selon cette logique, à former le goût autant que l'intelligence, en suscitant comparaison et réflexion. L'apprentissage du dessin sera reconnu, dans ce contexte, comme un outil de base de l'éducation au Séminaire, car il permettrait de développer les facultés d'observation autant que former la pensée. Éducation esthétique, intellectuelle et morale en viennent à se compléter, voire à se confondre. L'enseignement du dessin au Séminaire s'inscrivait en fait dans un projet éducatif fondé sur les valeurs de l'humanisme, où l'on suppose que l'éducation du goût autant que de l'intelligence doit contribuer à la formation harmonieuse et intégrale de l'individu.

L'étude du dessin, par la pratique de la copie, ainsi que la fréquentation des modèles de l'art classique furent donc grandement encouragées au Séminaire à partir des années 1830-1840, conformément à cette philosophie de l'enseignement. L'abbé Auguste Gosselin en fait l'éloge dans le journal de l'institution en 1859¹⁷. Il y cite en exemple le système d'éducation des Grecs, où les beaux-arts constituaient la base de l'éducation des enfants de condition libre. De plus, «la fréquente intimité» avec les oeuvres de la collection, distribuées un peu partout dans l'établissement, semble participer, dans l'esprit de la maison, à la formation du goût, comme le confirme un ancien élève du Séminaire:

Mon estimé collègue (l'abbé Auguste Gosselin) avait raison. Nous n'avons pas vécu pour rien, tout jeunes, dans la fréquente intimité avec ces nombreux et admirables tableaux... Nul sentiment n'est plus énergique que l'admiration mais nul n'a plus besoin d'éducation, surtout quand il a pour objet non

pas le beau naturel, mais le beau artistique, comme des tableaux par exemple. Qui n'apprend pas à voir ne voit pas... Tous ces tableaux qui planaient en quelque sorte, sur nous, sollicitaient nos avides regards, entraient paisiblement et prenaient pour toujours leur place dans nos mémoires jeunes et fraîches... Ils nous étaient amis et familiers... et déposaient dans nos âmes enfantines, les premiers germes du goût et de l'amour de la beauté¹⁸.

Parallèlement à cet enseignement des arts, et dans le but évident de le promouvoir, on constate que, de 1844 à 1874, le Séminaire va intensifier graduellement ses activités de collectionnement. Les archives documentent 26 commandes d'oeuvres peintes, surtout des portraits à caractère historique, dont six exécutés à Rome par des artistes italiens, quelques copies d'originaux de maîtres européens, des paysages et des sujets religieux. On note quelques dons, des échanges de copies, des achats et importations de tableaux, l'achat de séries de vues chromo-lithographiées, de dessins, l'acquisition d'une importante collection d'estampes, en 1865, pour la salle des prêtres, ainsi que des déboursés substantiels pendant toute cette période pour des travaux de restauration ou de vernissage de tableaux, d'achat ou de dorure de cadres. On place, à l'occasion, des commandes auprès d'artistes locaux réputés, entre autres, une copie de *La Vision de saint Jérôme* de Pierre d'Ulin par Antoine Plamondon en 1844, un portrait en pied de Lord Elgin par Théophile Hamel en 1852, de très nombreux portraits d'évêques, ainsi que des séries de paysages.

Certains artistes professionnels ou amateurs sont autorisés à travailler sur place, dans les salons de l'Université ou bien à l'extérieur de l'institution, à la copie de tableaux de la collection¹⁹. Il est fréquent que l'on consente à prêter à d'autres communautés religieuses des tableaux pour l'exécution de copies. Notons que ces pratiques demeureront monnaie courante après l'inauguration de la pinacothèque, en 1875, et, sur ce plan, la vocation de la galerie de l'université, comme lieu d'expérimentation et de formation accessible aux artistes, se compare à celle de la plupart des collections publiques européennes du XIX^e siècle, où la copie en salle était autorisée.

Création de la pinacothèque et expansion de la collection 1875-1910

Avec le début des années 1870 et l'entrée en fonctions de M^{br} Thomas E. Hamel comme supérieur du Séminaire et recteur de l'Université, s'amorce un tournant décisif dans l'évolution des collections d'art. C'est sous le règne de ce dernier et de celui de M^{br} Cyrille Légaré que voit le jour un projet de pinacothèque au sein de l'Université. L'acquisition de la collection Légaré, en 1874, en constitue l'élément déclencheur. La collection Légaré avait été déposée en 1872, à la demande de la veuve de Légaré, dans la salle voisine du cabinet de physique en vue d'une exposition. C'est dans cette même salle, adjacente au grand amphithéâtre central, et située côté cour dans l'aile est du deuxième étage de l'édifice central, celui de la

de l'avant par Adolphus Egerton Ryerson, Surintendant du Haut-Canada, était connu sous le nom d'*Educational Museum and School of Art and Design for Upper Canada*. On y avait repris la formule instaurée à l'*Educational Museum of South Kensington* de Londres, où se trouvaient regroupées des collections d'art - tableaux, estampes, sculptures, modèles d'architecture - ainsi que des séries de spécimens d'histoire naturelle²⁶. Dans son rapport de 1866, Chauveau déplore l'inexistence de telles galeries au Bas-Canada:

Sur le continent, le même mouvement se fait sentir et plusieurs universités dont celle de Bonn que j'ai visitée, ont annexé à leur établissement des galeries de statues et de tableaux ou de dessins, et des écoles de dessin, comme cela s'est fait chez nous à l'école normale de Toronto, avec tant de succès. Il est doublement à regretter que rien de semblable n'existe dans le Bas-Canada, où il y a tant de talent pour les Beaux-Arts²⁷...

D'autre part, il est permis de s'interroger sur le sort éventuel de la collection Légaré, sans sa prise en charge par l'Université en 1874. Il est fort probable que ce corpus aurait été démantelé entre les mains de plusieurs collectionneurs canadiens ou étrangers. Quant à la volonté d'implication du gouvernement provincial dans la promotion des arts ou la sauvegarde des collections, elle semblait totalement absente. Au cours du XIX^e siècle, deux résolutions visant la mise sur pied d'une galerie d'art nationale (1845) et d'un musée d'art national (1853) avaient été acheminées par des comités de citoyens, notables et collectionneurs, auprès du gouvernement provincial et du conseil de ville de Québec, mais sans succès²⁸. La proposition de 1845 réclamait l'attribution d'une salle de l'administration pour y installer une galerie à l'avantage général du public, galerie qui aurait servi à la fois de lieu d'exposition, d'école de dessin et de peinture, ainsi que d'atelier. Celle de 1853 établissait la portée éducative et la nécessité d'un musée d'art à Québec.

Ces deux projets étant restés sans lendemain, l'Université ne pouvait se permettre de laisser faire le jeu des circonstances. C'est dans le but de combler cette lacune que la pinacothèque verra le jour:

Le Musée de peinture est en dehors de nos attributions comme université: c'est l'État ou la ville qui généralement fonde ces musées. Ici, l'État ne faisant rien nous n'avons pas voulu voir se disperser une collection qui était à Québec depuis trente ans²⁹...

Au départ, l'Université aurait sans doute apprécié une aide financière gouvernementale:

Je suis sûr qu'un des endroits les plus visité et avec le plus d'intérêt, sera le salon de peinture. Et si nous en avons les moyens comme nous augmenterions du coup nos richesses artistiques. Mais il faut se borner, ce serait au gouvernement à s'occuper de cette partie³⁰.

Devant l'indifférence de la ville et de l'État, l'Université était tout à fait consciente de la responsabilité qui lui incombait d'assurer la sauvegarde de ce patrimoine

artistique et décide d'acquérir la collection Légaré³¹. L'ouverture de la galerie de peinture sera retardée par une importante opération de restauration des oeuvres des collections Légaré et Desjardins, confiée à des restaurateurs français, Messieurs Dutacel, Noël, et Sagui³².

Avec la création de la pinacothèque, l'Université se propose de rassembler en un seul lieu et de rendre accessible au grand public comme à la communauté universitaire le plus prestigieux ensemble de modèles d'art classique au pays. Dès son inauguration, le 25 mai 1875, la pinacothèque sera ouverte au public, à un prix modique qui ne variera pas pendant plus d'un demi-siècle. L'inauguration a lieu en présence du Lieutenant-Gouverneur, Lord Dufferin, et du ministre de la Milice, l'Hon. M. Vail:

Hier matin a été inaugurée la nouvelle galerie de peinture. Les artistes et notre public québécois doivent la plus sincère reconnaissance aux messieurs de cette belle institution pour le zèle et le désintéressement avec lequel ils favorisent l'amour et la culture des beaux-arts. Cette galerie possède plusieurs originaux d'une valeur inappréciable entre autres de Van Dyck, Joseph Vernet, Salvator Rosa, Le Sueur, Tintoret, David Teniers, Karl, etc., etc. Plusieurs toiles de nos artistes canadiens figurent avec honneur dans ce sanctuaire artistique. Plusieurs copies des principaux chefs-d'oeuvres des écoles flamande, italienne et belge dues au pinceau du doyen de nos artistes, M. Plamondon figurent honorablement dans cette galerie. Nombre de portraits de MM. Théophile et Eugène Hamel s'offrent aux regards charmés du connaisseur³³.

La galerie obtiendra très tôt la faveur du grand public. De 1877 à 1880, on note un taux de fréquentation annuel moyen de 10 000 visiteurs, pour l'ensemble des sept musées de la Faculté des Arts³⁴. Le premier arrangement des oeuvres fut réalisé, début avril 1875, sous la direction de M^{sr} Hamel et de M^{sr} Légaré. Pour la circonstance, on décide de loger à la galerie des oeuvres de premier mérite auparavant distribuées un peu partout dans le Séminaire et l'Université. Selon le catalogue de 1876, sur les 135 toiles exposées, plus de 50%, soit les oeuvres numérotées de 1 à 72, représentent des sujets profanes: portraits, paysages, scènes de chasse, natures mortes, scènes champêtres ou mythologiques, batailles, scènes de genre, études. Toutefois, si l'on se fie au plan en annexe à ce même catalogue, les sujets profanes ou religieux sont intercalés dans le parcours, selon les exigences dictées par la diversité des formats et l'espace d'accrochage disponible.

Une partie seulement de la collection Légaré³⁵, qui comptait plus de 309 articles, tableaux, lots de gravures, modèles d'architecture, dessins, sera exposée, faute d'espace sans doute. Nous constatons aussi que les oeuvres produites par des artistes locaux ne sont, en fait, que faiblement représentées dans la collection, au XIX^e siècle, et que, le plus souvent, elles se trouvent reléguées hors des murs de la galerie, soit dans le vestibule de l'Université, les salons attenants à la galerie et



fig.3 J.-E. Livernois, Pinacothèque de l'Université Laval, vers 1913, imprimé, 10 x 14 cm, Annuaire de l'Université Laval, Archives du Séminaire de Québec. (Photo: Brown et Chalifour, Québec)

même dans les corridors du Séminaire et de l'Université³⁶. C'est le cas de la plupart des œuvres de Joseph Légaré et de bien d'autres. Vers 1880, les œuvres de provenance locale ne représentent que 10% du corpus exposé, soit 17 sur 173.

Pour ce qui est de la configuration de la galerie et de la disposition des œuvres, elles nous semblent conformes à l'aménagement type des galeries européennes de l'époque. La pièce offre l'allure d'une galerie-corridor (6m x 24m). Les toiles, disposées par étage, tapissent toutes les surfaces murales disponibles ainsi que les paravents latéraux qui divisent la galerie en quatre sections. Les sujets, les genres ou les écoles semblent fort diversifiés et entremêlés, mais forment parfois des sous-ensembles thématiques, par exemple, certaines scènes champêtres, de combats, ou de festivités, regroupées par sections. En 1912, la pinacothèque sera réaménagée, les cloisons ignifugées et les œuvres regroupées par écoles, sous les soins du restaurateur britannique, John Purves Carter (fig.3)³⁷.

La collection s'accroît peu à peu sous l'affluence constante des dons et legs

suscités par la création de la galerie et les commandes ou achats d'oeuvres. Parmi les dons les plus substantiels, notons celui de la galerie de peinture du juge Jean-Baptiste Édouard Bacquet, don des Soeurs de la Charité en 1886. Cette collection compte 56 tableaux qui sont exposés à la salle des cours littéraires, dans le foyer central du troisième étage de la Faculté des Arts, où ont lieu chaque hiver des séries de conférences publiques destinées à l'élite locale et à la communauté universitaire.

M^{gr} C. Légaré se montre assez optimiste, deux ans à peine après l'inauguration de la pinacothèque: «Nos musées s'augmentent petit à petit. L'activité et la générosité, telles sont les deux sources où ils vont puiser³⁸». De 1875 à 1900, nous avons enregistré 76 dons en provenance de collectionneurs privés ou de communautés religieuses³⁹, et 33 achats, dont dix commandes auprès d'artistes locaux ou étrangers, pour un total de 109 pièces. Vers 1910, le volume de la collection a plus que doublé. Bien que le catalogue de 1909 répertorie 325 oeuvres, réparties dans la galerie et les divers salons de l'Université, on sait que la collection totalise à l'époque plus de 400 toiles. Par ailleurs, une fraction seulement de la collection d'oeuvres gravées est accessible, faute d'espace. Depuis le milieu du XIX^e siècle, on avait mis l'accent sur le collectionnement d'oeuvres à caractère historique, portraits et estampes, ce qui exigera l'aménagement de deux nouvelles galeries, en 1908, consacrées, l'une spécialement aux portraits historiques, et l'autre renfermant quelques-unes des plus belles gravures de la collection d'estampes anciennes du Séminaire. Cette orientation de la collection s'inscrit dans la continuité d'une époque dont l'engouement pour l'histoire nationale est bien connue. Les oeuvres à caractère historique, estampes et tableaux⁴⁰, avaient dans ce contexte une fonction idéologique, puisqu'elles servaient à illustrer et à appuyer le discours de l'histoire nationale officielle.

L'accroissement de ces collections vient encore accentuer le phénomène de fragmentation et de dispersion des collections dans des lieux multiples⁴¹ et rend de plus en plus flagrant le besoin d'un édifice consacré uniquement aux arts. Nous savons de plus que le Séminaire se proposait de récupérer quelques-unes de ces salles à des fins d'enseignement.

Le Séminaire et l'Université, conscients de l'exceptionnelle valeur patrimoniale, artistique et didactique de leurs collections d'art, élaborent vers 1908, un projet de musée d'art à caractère national. Profitant des circonstances entourant les festivités du tricentenaire de la fondation de la ville, plusieurs démarches seront entreprises en collaboration avec l'Association des Anciens Gradués de Laval pour favoriser la réalisation de ce projet.

Pour l'Association, elle aura atteint son but si elle peut ainsi éclairer le public, mettre d'accord toutes les bonnes volontés, afin que s'élève dans notre ville un musée national, bâti suivant les données modernes, en sorte que nos trésors ne soient plus à la merci d'une conflagration toujours menaçante; ce

sera l'oeuvre des oeuvres, celle qui aura contribué à transmettre intact à nos successeurs le plus opulent patrimoine du Nouveau Monde⁴²...

En quoi résidait l'originalité et la spécificité de ce projet? Le concept de musée proposé alors met un accent particulier sur le double volet éducation/diffusion en ajoutant aux salles d'exposition diverses composantes, telles l'intégration d'une école d'art, la création de salles à vocation particulière, salles de musique, d'étude, de lecture, de conférences, ainsi qu'une bibliothèque accessible au public. Ce musée d'art alliait, dans un même concept et sous un même toit, un lieu d'exposition, un lieu de formation, un lieu d'expérimentation et un lieu de rencontre avec le milieu. Il n'est pas étonnant de voir ce projet prendre dès le départ une dominante éducative, compte tenu du rôle foncièrement pédagogique attribué par le Séminaire aux collections d'art dès le début du XIX^e siècle.

Cette recherche nous aura permis de mettre en lumière le rôle et la justification des collections d'art au Séminaire et d'établir une corrélation directe entre le développement de l'enseignement des arts et l'accélération simultanée des activités de collectionnement vers le milieu du XIX^e siècle. C'est cette volonté soutenue de collectionnement qui devait finalement se concrétiser par la création de la pinacothèque en 1875.

Le nouveau projet de musée et d'école d'art proposé par l'Université, en 1908⁴³, en continuité logique avec l'approche humaniste de ce XIX^e siècle où l'on attribuait aux collections d'art un rôle fondamental dans la formation du goût, ne doit cependant pas son existence à des préoccupations exclusivement éducatives. Nous croyons qu'il exprime avant tout une volonté accrue au sein de l'institution de jouer un rôle de plus en plus affirmé dans la définition des idéologies politiques et sociales du Québec au seuil du XX^e siècle. Cette préoccupation ne pouvait qu'être bien desservie, voire même célébrée, par des collections d'art à forte composante historique.

MARIELLE LAVERTU

Muséologue

Montréal

Notes

Cette recherche a été réalisée grâce à une subvention du Conseil de Recherches en Sciences Humaines, dans le cadre d'un projet intitulé *L'idée du Musée au Québec (1824-1988): la collection*, recherche menée conjointement par l'Université de Montréal et l'Université du Québec à Montréal, sous la responsabilité de Madame Louise Letocha et de Monsieur Jean Trudel.

L'auteure tient à remercier Monsieur Laurier Lacroix, professeur au programme de maîtrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal, qui a bien voulu commenter une première version de cet article; Monsieur Jean-Pierre Paré, conservateur au Musée du Séminaire de Québec (devenu depuis le Musée de l'Amérique française), Monsieur l'abbé Tailleur, Monsieur Armand Therrien, ainsi que le personnel des archives historiques et des archives des collections. Les citations des sources originales, provenant pour la plupart des Archives du Séminaire de Québec (ASQ), sont reproduites sans corrections.

- 1 Auguste GOSSELIN, «L'Étude du dessin», *L'Abeille*, vol. VIII, n° 6, 27 octobre 1859, n.p.
- 2 ASQ, Séminaire 3, n° 51. Ainsi en 1752, l'abbé Jean-Pierre de Miniac lègue au Séminaire quelques tableaux; ASQ, Séminaire 4, n° 98, p.8-9. Les abbés Charles Plante et Jean Félix Récher feront don successivement en 1744 et 1768 de leurs collections d'estampes.
- 3 ASQ, Séminaire 8, n° 38, p.2 et Polygraphie 25, 7B. C'est vers 1750 que le Séminaire loge une première commande: celle d'un tableau religieux devant orner la chapelle, oeuvre non identifiée qui fut exécutée à Paris pour la somme de 200 livres et expédiée de La Rochelle le 5 juin 1752.
- 4 Voir Laurier LACROIX, «Les tableaux Desjardins, du pillage révolutionnaire à la sauvegarde du patrimoine québécois», *L'Image de la Révolution française au Québec: 1789-1989*, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, p.183-200, et «Les tableaux Desjardins. Un Héritage Fructueux», *Cap-Aux-Diamants*, vol. 5, n° 3, 1989, p. 43-46; Jacqueline LEFEBVRE, *L'abbé Philippe Desjardins, un grand ami du Canada 1753-1833*, Québec, Cahiers d'histoire, n° 34, 1982, p.142-146 et p. 258-285.
- 5 Ce projet sera bien desservi par la situation engendrée par les bouleversements de la Révolution. Les oeuvres religieuses, dévaluées sur le marché de l'art, trouvent alors difficilement preneur et l'occasion s'offre à qui sait en profiter de les acquérir à peu de frais.
- 6 ASQ, Brouillard-Dépense, 1815-1823, p.161-162.
- 7 ASQ, Lettre 5, n° 59. Lettre de l'abbé Desjardins à l'abbé Jérôme Demers, 30 janvier 1819.
- 8 Voir Jérôme DEMERS, *Précis d'architecture*, 1828: ASQ, Manuscrit M. 1040 A. Dès 1828, l'abbé Demers avait intégré au programme de la deuxième année de philosophie un cours d'architecture et de perspective linéaire. Comme pour l'enseignement de la physique instrumentale, où il avait puisé aux meilleures sources, l'abbé Demers s'inspirera des ouvrages réputés de Jacques Barrozio de Vignole et de Jacques François Blondel. Le lecteur peut se référer à l'analyse que fait Luc NOPPEN des influences théoriques de l'abbé Jérôme Demers dans «Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. II, n° 1, été 1975, p.19-33.
- 9 Voir Joseph Emond ROY, *Souvenirs d'une classe au Séminaire 1867-1877*, Lévis, imprimerie de l'auteur, 1905, p.143.

10 Voir la biographie du peintre Antoine Plamondon par John R. PORTER dans le *Dictionnaire biographique canadien*, University of Toronto Press et les Presses de l'Université Laval, tome XII, 1982, p.921-930.

11 ASQ, Séminaire 19, n° 117. Fichier «Cours de dessin». On retrouve dans ce fichier une liste assez détaillée des professeurs qui ont enseigné au Séminaire de 1835 à 1943, ainsi que nombre d'informations pertinentes.

12 ASQ, Fonds Verreau-Viger, carton 16, n° 10. *Plan d'éducation du Séminaire de Québec*, octobre 1790. Plusieurs auteurs ont étudié l'influence de la pensée pédagogique de Messieurs Rollin et Batteux. Concernant cette influence dans l'enseignement classique, voir Pierre SAVARD, «L'Enseignement de l'histoire et de la géographie», *Aspects de l'enseignement au petit Séminaire de Québec 1765-1945*, Québec, Cahier d'histoire n° 20, 1968, p.81-143; SICARD, Augustin, *Les Études classiques avant la Révolution*, Genève: Slatkine Reprints, 1970, 592 p. (réimpression de l'édition de Paris 1887); LACOARRET et TER-MENASSIAN, «Les Universités», *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 1964, p.125-168, BAILLARGEON, Noël, *Le Séminaire de Québec de 1760 à 1800*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll: les cahiers d'histoire de l'Université Laval, 25, 1981, p.190-197. Pour une étude des valeurs de l'humanisme dans les programmes des collèges classiques au Québec, le lecteur peut se référer au chapitre «Les pratiques pédagogiques: de l'honnête homme au catholique intégral», dans l'ouvrage de Claude GALARNEAU, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, 1978, p.201-217.

13 Charles ROLLIN, *Traité des Études ou De la manière d'enseigner les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au coeur*, Paris, Librairie Charles De la Grave, 3^e édition, 1882, 254 p.

14 Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève: Slatkine Reprints, 1773 (Réimpression 1969), p.84. Voir aussi, du même auteur, *Principes de littérature*, Lyon, Amable Leroy (nouvelle édition), 1802, 6 vol.

15 *Ibid.*, p.15.

16 *Ibid.*, p.93.

17 Auguste GOSSELIN, «L'Étude du dessin», *L'Abeille*, vol. VIII, n° 6, 27 octobre 1859, n.p.

18 Joseph Emond ROY, *Souvenirs...*, p.265-266.

19 ASQ, S.M.E., 21 août 1862, 10 juin 1867, 9 décembre 1872, 18 décembre 1873; Université 16, n° 33; Université 74, n° 78; Université 76, n° 108, etc.

20 *Catalogue of the Quebec Gallery of paintings, engravures, etc, the property of Jos. Légaré*, Québec, E.R. Fréchette Printer and stationer, 1852, 14 p.; ASQ, Séminaire 112, n° 40b.

21 L'orientation de la collection Légaré comme support à l'étude a été démontrée par John R. PORTER, *Un peintre collectionneur engagé dans son milieu: Joseph Légaré (1795-1855)*, Montréal, thèse de doctorat (Université de Montréal, 1981) et par J.R. PORTER et Didier PRIOUL, «Beaux-Arts, prestige et politique: la Galerie de peinture de Joseph Légaré», *Cap-Aux-Diamants*, n° 25, printemps 1991, p.14-16. Le lecteur peut également se référer à une étude déposée aux archives du Séminaire de Québec, *Mission au Séminaire de Québec*, réalisée en 1975 par Madame Sylvie Béguin, conservatrice au Louvre.

22 L'annuaire de l'Université pour 1858-1859 nous informe que les collections d'estampes et de planches gravées sont disponibles à la bibliothèque pour consultation, mais que le calque est interdit;

les professeurs étaient autorisés à utiliser cette source de modèles dans leurs cours à des fins d'enseignement.

23 Les méthodes d'enseignement du dessin en vigueur au Séminaire au XIX^e siècle ont été étudiées par Marie-Dominique LABELLE, «Au-delà du langage des mots. L'Enseignement du dessin au Séminaire», *Cap-Aux-Diamants*, vol. 4, n° 1, printemps 1988, p.29-32. Plusieurs de ces estampes-modèles, comme celles de Chazal, proviennent de cahiers de méthode dits gradués, spécialement conçus pour l'enseignement du dessin. On a également retrouvé au Séminaire des séries de modèles gravés d'après les grands maîtres, dont une importante série du graveur De Poilly. Le programme des études pour l'année 1862-1863 spécifie que le cours de dessin comprend les paysages, les figures et l'aquarelle. On s'exerce également au dessin d'ornement, de genre ou d'animaux, de motifs d'architecture.

24 ASQ, Séminaire 9, n° 58. «Enseignement du dessin au Séminaire de Québec 1893-1894».

25 Les abbés Hamel et Légaré avaient fait partie de la première promotion des séminaristes formés à Paris dans le but d'assurer à l'Université, fondée en 1852, une relève de professeurs compétents. Ils étudièrent à Paris, à l'École des Hautes-Études des Carmes. Très curieux d'art comme de science, ils ne pouvaient manquer de s'intéresser à l'existence des musées universitaires européens. Rappelons que l'abbé T.E. Hamel avait accompagné, à titre de secrétaire, le supérieur du Séminaire, M^{re} Louis-Jacques Casault, dans ses démarches en Angleterre et à Rome pour l'obtention de la charte universitaire. Il visita en sa compagnie les principales universités de France, de Belgique et d'Angleterre, où se trouvaient en l'occurrence des collections d'art et de sciences.

26 Une liste détaillée de cette imposante collection d'art, ainsi qu'un plan du musée, apparaît dans le rapport du Surintendant du Haut-Canada pour l'année 1856: *The Educational Museum and School of Art and Design for Upper Canada with a plan of the English Educational Museum*, Toronto, Lovell & Gibson, 1858, 72 p.

27 Pierre Joseph Olivier CHAUVEAU, *Rapport du Surintendant de l'éducation pour le Bas-Canada 1866*, Ottawa, Hunter, Rose et Lemieux, p.VII.

28 Voir John R. PORTER, «Un projet de Musée National à l'époque du peintre Joseph Légaré 1833-1853», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 31, n° 1, juin 1977, p.75-82.

29 ASQ, Université 41, n° 20. Lettre de M^{re} T.E. Hamel à Ch. G. Smith, 13 décembre 1876.

30 ASQ, Manuscrit 678, Journal de M^{re} Cyrille Légaré, p.345.

31 La transaction se fera au coût modeste de 400 £, soit pour moins que le dixième de sa valeur réelle évaluée alors à 4 669 £. L'encan n'eut lieu que pour la forme: une offre d'achat est soumise aux héritiers dès le 30 mars 1874, un mois à peine après le décès de Madame Légaré, et obtient leur assentiment. Soulignons que l'un des héritiers, Charles Narcisse Hamel, gendre de Joseph Légaré, se trouvait être le frère de M^{re} Thomas Hamel, ce qui dut, à n'en pas douter, influencer la transaction.

32 ASQ, S.M.E., 21 mai 1874, 29 novembre 1874, Manuscrit 678, p.274. Voir *Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec*, pour les dépenses encourues entre le 21 mai 1874 et le 2 mars 1875.

33 ASQ, Manuscrit 678, Journal de M^{re} Cyrille Légaré, 25 mai 1875; «Université Laval», *Le Canadien*, 26 mai 1875.

34 Ce chiffre inclut sans doute la clientèle universitaire et les étudiants du Séminaire. Tenant compte du fait que les musées de sciences de l'Université, le cabinet de physique et les musées de minéralogie et de géologie, de botanique et de zoologie, constituaient, avant tout des cabinets

d'étude et n'étaient accessibles qu'aux amis de la maison soit les étudiants, leurs familles et la clientèle des conférences et cours publics, nous en déduisons que la majeure partie de cette clientèle se destinait aux collections d'art. Nous n'avons pu vérifier si les musées de numismatique et d'ethnologie étaient ouverts au public.

35 *Un catalogue de la magnifique galerie de peinture de l'Hon. Joseph Légaré*, inventaire de la collection Légaré dressé en vue de la vente à l'encan tenue le 25 avril 1874 dans la salle voisine du cabinet de physique de l'Université, ASQ, Séminaire 12, n° 41. L'inventaire dénombre 172 tableaux.

36 ASQ, Manuscrit 678, Journal de M^{re} Cyrille Légaré, p.279-280: «Nous plaçons dans nos corridors du Séminaire quelques peintures de 3^e ordre qui ont appartenu à l'ancienne collection Légaré et qui sont même dues, je crois la plupart à son pinceau».

37 ASQ, S.M.E., 22 janvier 1912, 22 mars 1912.

38 ASQ, Manuscrit 678, Journal de M^{re} Cyrille Légaré, p.127.

39 Pour une liste complète des principaux donateurs ainsi qu'un historique de la collection, voir les annuaires de l'Université Laval pour les années 1911-1912, mentionnons: Sir Francis Hinks, M. Faribault, le chevalier Falardeau, M^{re} D. Racine, les RR. MM. Sax, Z. Rousseau, F-X. Tessier, le chevalier Dr Ol. Robitaille, M^{re} Tanguay, L. Rousseau, M^{re} Marquis, l'abbé Octave Audet, M^{re} Laflamme, l'abbé H. Verreau, M. Baby, M^{re} A.A. Blais, M^{re} F-X. Faguy, M. Paul de Cazes, M. l'abbé H-A. Scott, M^{re} Marois, M. Turner, M.L. Morency, M^{re} O.E. Mathieu et Madame David Ross.

40 Denis MARTIN met en évidence cette fonction idéologique des collections d'estampes du Séminaire de Québec dans son mémoire de maîtrise, *Les collections de gravures du Séminaire de Québec. Histoire et Destins culturels*, Université Laval, 1980. Nous considérons que cette fonction s'étend également à la collection de portraits et de tableaux historiques.

41 La collection Gibb, don de Madame David Ross est exposée dans le Petit Salon. Le Grand Salon est pavoisé de portraits, d'estampes et de plans historiques. La salle des cours littéraires renferme une collection de gravures rarissimes ainsi que la collection Marois qui a remplacé celle du juge Bacquer depuis 1901.

42 Voir la préface du catalogue *Trésors artistiques de l'Université Laval. Livret officiel de l'Exposition des tableaux récemment restaurés par J. Purves Cartier*, adapté de l'anglais par Adolphe Garneau, Québec, Cie d'imprimerie du Télégraphe, Québec, 1909, 23p.

43 Compte tenu de la complexité et de l'intérêt particulier de ce second épisode de l'histoire de la collection, nous avons choisi d'en explorer les multiples aspects dans un prochain article.

THE ART GALLERY OF *L'UNIVERSITÉ LAVAL* 1875-1910

The Art Collections of the *Séminaire de Québec* in the Nineteenth Century: Their Role and Justification

The art collections of the *Séminaire de Québec* in the nineteenth century responded to a particular educational orientation. The imitation and study of examples of fine art were considered essential to training both taste and thought. Their pedagogical value constituted the primary impetus behind the development of collections in the mid-nineteenth century and specifically the creation of an art gallery at the Université Laval in 1875. We know little of the early days of art collecting in Québec and its slow evolution during the seventeenth and eighteenth-centuries. The archives record only a few commissions, mostly portraits of the early Fathers Superior. These paintings were hung throughout the Seminary, in priests' rooms, in corridors and in the chapel as devotional decorative objects for contemplation.

In the early nineteenth-century the most senior members of the Seminary, Abbé Jérôme Demers and Abbé A.-B. Robert, were determined to provide some training for local artists and asked Abbé Philippe Desjardins, who was about to return to France, to find "Old Masters" for the diocesan churches. Abbé Demers, a close friend and collaborator of Abbé Desjardins, played a leading role in this initial phase of collecting. He was as convinced as his colleague of the need to foster the arts by giving Canadian painters classic European works of art as exemplary models. We know that it was Demers who chose the paintings for the chapel of the Seminary, and that it was also under his aegis that the arts began to be taught there.¹

From the mid-nineteenth century on, the collections became evermore significant but still had no proper home until the creation at the art gallery of the Université Laval in 1875. Since the late eighteenth century the Seminary had incorporated the educational precepts of Rollin and Batteux into its syllabus. In his treatise *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*,² Batteux credited children with inherent taste that tended naturally towards what was good. But as this can be corrupted, there was a need to work on forming good taste early in the child's development. Imitating and studying works of art helped to form both taste and intelligence by offering food for thought and comparison. In fact, art lessons at the Seminary from 1830-1840 to the end of the century largely consisted of copying.³

The works in the art collection thus became both models and examples to be followed.

Between 1844 and 1874 the Seminary gradually stepped up its acquisition of paintings, which also enabled it to expand its art classes. The archives document twenty-six commissions for paintings, especially historical portraits (six of them executed in Rome by Italian artists), as well as copies of European "Master" paintings, landscapes and religious subjects. There are records of some gifts, exchanges of copies, purchases and importation of paintings and drawings, chromolithographed landscapes and in 1865, the acquisition of a large collection of prints for the priests' common room. A number of artists, both amateur and professional, were retained at the Seminary to work within and outside the University on copying paintings for the collection. Paintings were also frequently loaned to other religious communities for copying.

It was in the early 1870's, after the accession of Mgr Thomas E. Hamel as Father Superior of the Seminary and Rector of the University, that significant strides were made in enlarging the art collection. Under his and Mgr Cyrille Légaré's aegis, an art gallery within the University was planned. The acquisition of the Légaré Collection in 1874 proved the deciding factor. This collection, which was to form the nucleus of the future gallery, was already famous in Québec City. The supporters of a university gallery recognized the aesthetic and educational value of the collection, with its wide range of styles, subjects and schools, as an adjunct to the study of fine arts and to the formation of taste.

The originators of the gallery project were also well aware of the importance given by many European universities at the time, to building art collections and opening galleries. This was particularly true in the United Kingdom with university museums at Cambridge, Oxford and Edinburgh. One wonders what would have happened to the Légaré Collection if it had not come into the University's possession in 1874: perhaps it would have fallen into the hands of Canadian and foreign collectors. The provincial government of the day seems to have been somewhat unwilling to either subsidize the arts or safeguard collections. Faced with the indifference of both municipal and provincial governments, the University, conscious of its responsibility to ensure the conservation of this artistic heritage, decided to purchase the Légaré Collection.

From its inauguration on May 25, 1875, the art gallery of the Université Laval was open to all at an entrance fee of 25¢, and soon became very popular with the public. The continued use of the gallery as a place for students to study and practice also enable it to function like most public collections in nineteenth-century Europe where copying in galleries was a common practice. However, limited space meant that only some of the three-hundred and nine items in the collection could be displayed at any one time. It appears that few works by local artists were to be found in the collection during the nineteenth century and those were

frequently relegated to spaces outside the gallery. Around 1880, works of local provenance represented only ten per cent of those displayed: seventeen out of one-hundred and seventy-three. However the collection expanded steadily as the result of gifts and legacies and by 1910 the holdings had almost doubled.⁴ Since 1850, the emphasis had been on collecting works of a historical nature, portraits and prints. To house the expanding collection, two new galleries were opened in 1908, one devoted to historical portraits and the other to the best engravings from the Seminary's collection of prints.

Also in about 1908, the Seminary and the University, together with the alumni association, instigated a plan for an art museum that would express the spirit of Québec. The plan placed special emphasis on education and dissemination; hence new areas were to be added to the exhibition galleries: an art school, galleries for specific subjects, music rooms, study areas, lecture halls and a library open to the general public. This concept would provide, under one roof, spaces where the arts could be displayed, taught, learned and discovered. It is not surprising that this project took on a predominantly educational character, given the primarily pedagogical role assigned to the Seminary's art collection since the early nineteenth century. This second plan for an art museum put forward by the University in 1908, although a logical extension of the nineteenth century humanist approach that considered art collections as vital to the formation of taste, did not come into being as the result of exclusively educational concerns. We believe that this project sprang primarily from a determination that the University should play a more active role in defining Québec's social and political thinking on the eve of the twentieth century.

Notes

1 See Joseph Emond ROY, *Souvenir d'une classe au Séminaire 1867-1877* (Lévis: Imprimerie J.E. Roy, 1905), 143.

2 Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Geneva: Slatkine Reprints, 1773 [1969]), 84.

3 The methods of teaching drawing at the Seminary in the nineteenth century have been studied by Marie-Dominique LABELLE, "Au-delà du langage des mots. L'Enseignement du dessin au Séminaire," *Cap-Aux-Diamants*, vol. 4, no. 1 (printemps 1988): 29-32.

4 For the period 1875-1900 we have determined seventy-six gifts from private collectors and religious communities, and thirty-three purchases, including ten commissions from local or foreign artists, for a total of one-hundred and nine works.

Translation: Jill Corner



fig.1 Frances Loring, *Girls with a Rail*, 1919, bronze, 71 cm (H), Ottawa, Canadian War Museum. (Photo: Canadian War Museum, 8503)

HEROES OF A DIFFERENT SORT

Gender and Patriotism in the War Workers of Frances Loring and Florence Wyle

Between 1919 and 1924 the Toronto, Montréal and Ottawa public had the opportunity to view the “home work section” of the Canadian War Memorials Fund (C.W.M.F.) art collection. Established in 1916, the Fund was initiated by Sir Max Aitken (later Lord Beaverbrook), acting in his capacity as Officer in Charge of War Records. Under the guidance of British art critic Paul Konody and National Gallery of Canada director Eric Brown, Aitken commissioned artworks by leading British and Canadian artists for the purpose of providing “suitable Memorials in the form of Tablets, Oil Paintings, etc. to the Canadian Heroes and Heroines of the War.”¹ The “home work section” of the collection was a memorial to civilians’ home front contributions to the war effort. Among the works exhibited was a series of bronze statuettes by Frances Loring (1887-1968) and Florence Wyle (1881-1968), representing industrial and agricultural war workers. The works are unique among early twentieth-century Canadian sculptures, both for their subject matter and the vision of women they present; eleven of the fifteen bronzes are of women. Like other representations of women produced at this time, Loring’s and Wyle’s figures form part of the signifying systems through which the designations ‘Woman’ and ‘femininity’ were constructed during the war years.

With the advent of the War, the need to unite the Canadian population under the banner of patriotism paved the way for important shifts in the social and economic positions in which the term ‘Woman’ was installed. As the majority of the nation’s energies came to be focused on the war effort, patriotism assumed pride of place among the definitional strategies employed in the construction of English-Canadian selfhood; difference and otherness came to be defined in terms of a common national enemy. Impelled by the necessity to provide a solid patriotic front in the face of adversity, it became possible to draw ‘Woman’ (so long a key position of Victorian otherness) into the folds of a nationalistic subject unified by global crisis.

Working women were particularly affected by this change. Instead of being regarded as outsiders seeking to encroach on masculine domains of social and economic privilege, women workers were suddenly valued as patriotic subjects whose labour freed men for the fight overseas. Canadian artists were both influenced by and helped to influence this new perception of the role and identity of female labourers in Canada during the war years. As I will demonstrate through an examination of the women war workers portrayed by Frances Loring and Florence

Wyle, that new identity occupied shifting positions, simultaneously inside and outside the perimeters of femininity inscribed by the conventional sex-gender system.

Women, Munitions and Visual Culture

Women were employed in a wide variety of occupations during the War, but it was the munitions worker who most consistently captured the public attention, and who came to emblemize women's home front contributions. In Canada, women first entered munitions factories in October of 1916, their labour necessitated by a critical shortage of manpower. By the end of the War over 35,000 women had been employed in ordnance factories, primarily in Ontario and Québec.

The sudden entry of women into munitions work, combined with the high visibility of these workers (both on the streets and in visual culture), created two erroneous perceptions of women's wartime employment that have persisted to this day. First, it is often thought that World War I initiated a drastic and unprecedented surge of Canadian women into the work force. Historian Ceta Ramkhalawansingh has shown, however, that any increase in the number of women working during the War was "merely an acceleration of a trend that began at the turn of the century... World War I did not mark a significant departure from this slow rise in female employment."² Second, there is a pervasive but inaccurate impression of a massive influx of women into the industrial labour force during the war years. In actuality, most munitions workers had already been employed in factory labour before the War, but switched to military production because of higher wages.³

The erroneous perception that women inundated the industrial job market during the War has been linked by historian Joy Parr to the sudden abundance of visual images of female munitions workers produced between 1914 and 1919.⁴ Beginning in 1916, the Imperial Munitions Board (I.M.B.) launched a propaganda campaign to promote women's industrial employment. Photographs and film footage of women successfully operating industrial machinery were used to encourage women to join the workforce and to convince reticent employers of the benefits of female labour. The campaign included a widely-seen film and a fully-illustrated booklet entitled *Women in the Production of Munitions in Canada* (1916).⁵

Frances Loring's and Florence Wyle's representations of female munitions workers should be considered in the context of this I.M.B. imagery. Together with photographs, newsreels and brochures, C.W.M.F. artworks contributed to a national wartime iconography, emphasizing a new role for Canadian women. In addition to the bronzes of Loring and Wyle, women's labour in ordnance factories was portrayed by George Reid, Henrietta Mabel May, Dorothy Stevens, Charles Ginner and C.W. Jefferys. This marked interest in women's industrial labour con-

trasts sharply with pre-war art production in Canada, and reiterates the precipitous regard for women workers apparent in wartime photography. Among Canadian artworks predating the War, there is not a single prominent image that clearly portrays women engaged in industrial labour. Despite the fact that since the 1880's much of industrial society's most mechanized work had been done by women, women's realm was still constructed as the natural and/or domestic one. Only with the advent of C.W.M.F. patronage was the industrial labour of women finally recorded on canvas and in bronze. This body of Canadian art reaffirms the misconception that the First World War presented women with a whole range of economic opportunities unavailable to them before the conflict began.

A government initiative, C.W.M.F. imagery may also be linked more directly to the Imperial Munitions Board campaign to encourage the introduction of women into all levels of industrial production. The chronicling of women's munition work by respected artists could hardly fail to advance the I.M.B.'s efforts to legitimize industrial employment for women. Although the pictures were not commissioned with the express purpose of recruiting women into the factories, the Memorial Fund administrators were conscious that the works would "partake in the nature of publicity."⁶ Ultimately, Loring's and Wyle's statues did not fulfill this function since they were not ready for exhibition until after the War. At the time of their commission and conception, however, a major continuing concern of the Canadian government was to stimulate public support for all aspects of the war effort.

While there is no evidence to suggest that C.W.M.F. artworks were ever intended to be propaganda tools in the way that I.M.B. photographs were, there is an important coincidence of spirit in the representations of women's industrial labour produced for each body. In its booklet *Women in the Production of Munitions in Canada*, the I.M.B. praised the spirit and competence with which women performed industrial labour. Terms such as confidence, independence and strength were used to describe the workers. "Experience has proved," boasted one caption, "that there is no operation on shell work that a woman cannot do, and, as a matter of fact, is not doing, even to the heavy operations which require great physical strain."⁷ To judge from such comments, it would seem that the War had effected a significant change in perceptions of women predicated on feminine domesticity, dependence, weakness, and passivity. Turning to the Canadian War Memorial sculptures of Loring and Wyle, this conclusion is, at first glance, confirmed.

Disrupting Gender Codes

Three-quarters of a century after their creation, Loring's and Wyle's sculptures are startling for the unprecedented challenge they offer to gender definitions in the post-Edwardian era. When viewed from a contemporary perspective, informed by the reading strategies of feminist scholarship, their works appear to constitute a

radical departure from the visual codes normally employed in the depiction of women by Canadian artists of the late nineteenth and early twentieth-centuries. The physical appearance of the women produces the first unanticipated interruption of gender codes. From a distance, the workers represented in Frances Loring's *Girls with a Rail* (fig. 1) do not seem to be women at all. The appearance of two female figures in caps and overalls, straining with obvious effort to hoist a segment of rail is so unexpected within the context of early twentieth-century art production in Canada, that it is not until one approaches and notices the breasts of the figures that their sex is ascertained. There is a ruggedness of style in the character of the modeling which disrupts the visual language of smooth refinement or pastoral tranquillity that predominates in other representations of working women. Gone are the soft, delicate facial features common to Wyatt Eaton or George Reid's paintings; Loring replaces them with bold, angular faces, set with determination. Her figures move in space, claiming it as their own, not simply occupying it. They stand resolutely, legs set firmly apart, knees and backs bent in a position of activity and exercised strength. Vanished is the frequently coy sexualized posturing of Paul Peel's working class girls, whose skirts he lifted to display their legs. Loring bares a forearm to show the almost exaggerated muscularity and power of a very different code.⁸ By so emphatically rendering the women as actors, rather than passive objects of external actions, Loring simultaneously secures their position as agents and problematizes their definition within a male-defined sexuality. For if, as Teresa de Lauretis argues, "it is objectification that constitutes women as sexual, instating sexuality at the core of the material reality of women's lives,"⁹ Loring's active challenge to objectification brings the nature of the figures' sexuality into question. By giving these women status as agents, Loring has opposed the ordering of a phallographic symbolization of sexuality, whereby the objectified woman "is so much the sign of sexed-ness that she loses her own libidinal corporeality in the process of becoming the incarceration of sex."¹⁰ In contrast, these women project an immense sense of physicality, but there is no hint that it is channeled into the project of making themselves into erotic objects for men. Arms, necks, and upper chests are revealed, but in the context of figures so far removed from the passively objectified feminine norm, they do not incite scopophilic arousal on the part of the viewer as much as they seem to endow the female figures with their *own* sense of embodiment.

This sense of embodiment, so strong in Loring's *Girls with a Rail*, is intimately linked to the potential of the sculpture to challenge gender inscription, for such a corporeal concept immediately places the discussion on a tricky footing. It may be that the image of the female body is already so saturated with meaning that it has become impossible for women to invoke their own bodies without signifying the fixed and essentialized gendered categories of identity that they are attempting to question.¹¹ Certainly, it is no longer tenable to ignore the fact that

visual representations of women's bodies have predominantly propagated a notion of 'Woman' as the idealized projection of male expectations.¹² And if, as Monique Wittig says, "the language you speak is made up of words that are killing you,"¹³ is it possible for an artist to deploy the language of the female body in order to circumvent a masculinized semiotic appropriation of that body?

The question is a compelling one, perhaps impossible to resolve satisfactorily. Nevertheless, I wish to propose two readings of *Girls with a Rail* that may furnish potential pathways towards a more constructive understanding of the role of representation of female bodies in gender construction. The first reading takes as its point of departure the personal impact of the figures on me, as viewer; the second is founded in a theory-based interpretation of the body as interface.

As I studied the women of *Girls with A Rail*, I was struck by the unyielding sense of bodily integrity that the figures asserted. They are characterized by a sort of unbroken wholeness or self-sufficiency. This integrity, which seems to stem from the women's self-absorption coupled with their vibrant activity, creates a sense of embodiment, a physicality which exists in and for the figures themselves. Loring's women occupy their bodies in such a complete and self-contained way, that the feasibility of successfully imposing masculine terms of identification onto those bodies is placed under scrutiny. Through the integrity of their embodiment, the figures offer an alternative to those modes of representation which unquestioningly foster the co-optation and the fetishization of the female body in patriarchal culture.¹⁴

Admittedly, this reliance on the notion of integrity to counteract the prior signification of the female body by a masculine agenda, labours wearily under modernist notions of a unified subject position. Current theorizing on the function of the body in gender inscription has dislodged the idea of one's physicality as a discreet, self-dependent position, proposing instead a view of the body as a surface where multiple codes of power and knowledge are inscribed.¹⁵ The acknowledgment of the body as a field of *intersection* of cultural forces (rather than simply the ground for the material oppression of women) opens the door to the possibility of contestation in the culturally inscribed meanings of the female body. In this light, Judith Butler's conceptualization of gender as an effect produced through the altogether cultural stylization of the body, viewed not as biological entity but as physical surface, is especially germane. According to this view, the illusion of an abiding gendered self results primarily from the bodily gestures, movements, and styles of various kinds that a subject may choose to adopt.¹⁶ Thus, not only should challenges to gender not be cut off from corporeality on the grounds that the female body is always already a co-opted territory, but in fact, the body is precisely the grounds on which the struggle for gender re-definition - or de-definition - must take place. The bodies of Loring's women are particularly well placed to undertake this struggle, since their very nature as artworks (i.e.,

culturally constructed objects) facilitates a recognition that gender definitions are primarily constructed upon bodies as physical surfaces, exterior spaces. Butler argues that it is through a "stylized repetition of acts"¹⁷ occurring on the level of exterior physical performance that gender is produced and can be challenged. Loring's *Girls with a Rail*, with their 'masculine' dress, determined expressions, muscular presence, active labour and firm stances, offer on a very physical level a stylization of women that runs counter to masculinist definitions of the feminine. Through their physical, bodily appearances, the women in *Girls with a Rail* challenge conventional delineations of femininity. In so doing they reveal that the dominant account of the female body is unable to fully contain the femininity it seeks to inscribe.

This new stylization of women should not, however, be regarded as a simple substitution of a valorized 'female' body for a denigrated one. The effect of Loring's and Wyle's representations of female war workers on gender inscription goes beyond any simple project of dialectical reversal. Their sculptures may be understood as truly radical in that they challenge the actual logic of dualist opposition upon which the traditional gender system is based. A comparison between two of Florence Wyle's works, *Noon Hour* (fig.2) and *The Harvester* (fig.3), will serve to better illustrate this point. Wyle's challenge to gender does not come at the point of the physical differences between the two sexes. On this level she acknowledges difference and celebrates it in her careful attention to the folds of the garments over the woman's breasts, stomach and thighs, and the delineation of the musculature of the man's chest. Instead, the challenge is posed in Wyle's refusal to use these differences to establish an exclusionary and oppositional difference in social meaning between the figures. In each figure the confident pose - hands on hips, chests pressed forward, heads thrust back, arms raised in a gesture of self-replenishment - suggests a nobility, a dignity, and even a heroism involved in the act of physical labour. Although they are depicted in a moment of rest, it is clearly the identity of each figure as a worker that is being ennobled. Through the similar physical posturing of the female and male subjects, Wyle makes it clear that her representation of gender will not repeat the heterosexual model of gender differences based on opposition, in which the One is identified as dominant through the subjugation of the Other - in which the One's subjectivity, presence, independence and strength are assured by an Other that is objectified, lacking, dependent and weak. The heroism in Wyle's female figures is not the glorification of the female body *qua* female. Rather it is the valorization of the woman as active subject of physical action, and as a bearer of a social significance dependent not on a sexual opposition to a physical other, but on active participation in social activity outside the terms of oppositional otherness posed by the traditional gender system.

In their refusal to recognize those terms, Loring and Wyle may be seen to



fig.2 Florence Wyle, *Noon Hour*, 1919, bronze, 65 cm (H),
Ottawa, Canadian War Museum. (Photo: Canadian War
Museum, 8523)

have gone beyond challenges to femininity alone, and to have entered into the project of destabilizing the institution of heterosexuality, understood here as the dominant social construct that (re)produces a specific power differential between men and women through gender.¹⁸ In this sense, the heterosexual contract is not primarily a question of personal sexual practices, but a model for social relations based on “the agreement between modern theoretical systems and epistemologies not to question the *a priori* of gender and hence to presume the socio-sexual opposition of ‘man’ and ‘woman’ as the necessary and founding moment of culture.”¹⁹ Social discourses on sexuality take place in a very public sphere, and in its social aspect heterosexuality has been constructed around precisely those oppositional elements of gender relations that Loring and Wyle refuse, namely the self-legitimation of the One through the exclusionary opposition of the Other. At the level of their own private experience, Loring and Wyle did live outside the heterosexual contract of gender: they lived together for fifty-five years; they did not marry; they had no children; they considered their work to be the most important element of their lives. At the level of public practice, I suggest that Loring’s and Wyle’s artworks also transgressed the boundaries of heterosexuality. In their refusal to inscribe men and women within oppositional differences these sculptures do contest the *a priori* status of gender, and thus may truly challenge gendered norms.

Popular Patriots

Given Loring’s and Wyle’s apparent challenges to the standards of femininity reflected in and constructed by Canada’s legacy of visual imagery, one might expect to find that the sculptures were met with some reticence, if not outright disapprobation. This was not the case. Instead, the figures encountered popular and critical approval. To account for this reaction it is necessary to shift the focus of analysis. In the preceding section I constructed a reading of Loring’s and Wyle’s sculptures based largely on a contemporary interpretation of the visual content of the works. Meaning, however, is never solely resident in the content of a work of art. In the case of representations of female munitions workers, consideration of the images within the context of broader social views about women war workers compels a revision of any reading based exclusively on visual evidence. The War furnished an acceptable vehicle with which to bring notice of women’s employment into the public arena. Prior to 1916, the majority of the population dealt with the issue of increasing female employment (and the corresponding challenges to fixed gender categories) by ignoring it.²⁰ Suddenly, women as wage earners were brought to visibility in a new and widespread way. The mechanisms of this process are integral to the construction of women’s identities and their relation to hegemonic structures.

In her examination of nineteenth-century British representations of work-

ing-class women, Deborah Cherry adopts a Foucauldian analysis of the function of visibility in the strategic field of power relations. This analysis warrants some elaboration, for it proves particularly applicable to the Canadian reception of Loring's and Wyle's war sculptures. Beginning with Foucault's position that the individual is constituted in and by discourses and institutional practices, and that knowledge about the individual is central to the workings of power, Cherry demonstrates the ways in which the identities of working-class women were constructed and defined by forces outside their own control. When, in nineteenth-century England, working-class women became subject to description, that description itself became a type of knowledge and a tool of power:

In crossing the threshold of visibility, in becoming observed and classifiable, individuals were subjected to, and became subjects of, disciplinary power.... High-cultural images of working-class women formed an integral part of the systematic acquisition of knowledge on individuals and social groups by investigative journalism, social work, state commissions and colonial administration. Women artists were among the new constituency of professional experts who collected information on working-class women, who brought them to visibility and categorization.... Discursive categories transformed the population into easily recognizable individuals classified according to their work and productivity: the seamstress, the prostitute, the servant, the factory girl, the flower seller.²¹

The process of individuation described by Cherry in the development of discursive categories of working women is equally relevant to the Canadian experience. Faced with the sudden visibility of working women during the War, Canadian society struggled to find a way to understand and control the challenges that these women might represent. Through the act of categorization, images of working women became intelligible, the boundaries of their categories functioning to define and contain their identities. Public reaction to Loring's and Wyle's representations of women war workers reveals that these images functioned in precisely this fashion. Newspaper reviews repeatedly framed the sculptures in terms of their representation of certain categories of women. Each solitary figure was clearly seen to represent a specific *kind* of woman. Again and again, reviewers used the words "type" and "class" to identify Loring's and Wyle's women as members of a discursive category who were individuated but never individualized.²² In this case, the category was that of the patriotic war worker.

Patriotism provided a conceptual framework to assist the public in its comprehension of the growing entry of women into the paid labour force. During the War, disciplines as varied as the visual arts, public policy, economics, journalism and philanthropy placed great stress on the patriotic and self-sacrificial spirit of female munitions workers. I suggest that the categorization of working women as patriots was powerful enough to absorb and neutralize the challenges to tradi-

tional conceptions of femininity posed by the works of Loring and Wyle, for these challenges were understood strictly within the confines of the war effort and the discourse of patriotic sacrifice. Demands to Parliament by The National Council of Women for equal pay for equal work, technical training, and a minimum wage for women were peppered with phrases such as "give us a chance to serve," and "let us reinforce our men at the front."²³ Popular literature referred again and again to the "heroism" and "patriotic fervour" that motivated women to work and acted as an *apologia* for their new economic powers.

Maureen Honey, in her study of popular-press representations of working women in America during World War II, outlines how progressive images of working women functioned as propaganda tools. Her analysis presents a new avenue of interpretation for the public reception of Loring's and Wyle's sculptures:

One of these [magazine propaganda strategies] fostered a progressive view of women as strong workers, well equipped to play an equal part in public life. The woman doing a man's work filled this role as she symbolized American adaptability and hardiness. She became the standard-bearer for all civilians who were taking on new tasks, challenging themselves to expand their limits and shedding old habits in order to move forward.²⁴

As Honey is quick to point out, however, the other side of this coin was that "as defenders of liberty, women were cast into a selfless role that conflicted with the concept of female self-actualization through new work opportunities."²⁵ The same dynamic was at play in Canada during World War I. For example, while in all likelihood patriotic considerations were not the primary motivating factors for the majority of women entering war production,²⁶ government, business, and the media repeatedly invoked "the magnificent spirit that prompts women to make the sacrifice involved [in paid labour]."²⁷ This sentiment is echoed in David Carnegie's 1925 history of munitions production in Canada. Writing of the women who were employed in this capacity Carnegie declares:

The motive of self-interest or self-preservation was not the mainspring of their conduct during these dark years. There was behind these very human interests a something which few could clothe in language and analyze, but which found in expression in the common word patriotism.²⁸

The virtue of self-sacrifice, in its patriotic context, was an especially prevalent motif in discussions of female munitions workers. It was extolled with particular vehemence by British Prime Minister David Lloyd George, who wrote in his preface to *Women in the Production of Munitions in Canada*:

We have been too comfortable and too indulgent, many, perhaps, too selfish, and the stern hand of fate has scourged us to an elevation where we can see the everlasting things that matter for a nation, the great peaks we had forgotten of honour, duty, patriotism, and clad in glittering white, the towering pinnacle of sacrifice pointing like a rugged finger to Heaven.²⁹

Wartime literature on female munitions workers is strewn with statements like these, indicating a widespread credence in the patriotic explanation for women's new economic and social roles. The result of this belief was that "war work became a vehicle for women to shoulder their civic and moral responsibilities as good citizens rather than a way to become more independent and powerful."³⁰

C.W.M.F. images of women war workers did not remain untouched by this construction of these workers as paragons of patriotism. As a whole, the art commissioned by the C.W.M.F. was envisioned as "a memorial of sacrifice and heroism, expressive of a concentration of effort and production and denial."³¹ Perhaps unsurprisingly, however, wartime representations of working women were more often considered in terms of the nationalistic self-sacrifice Canadian women were willing to endure in support of their fighting men than in terms of women's heroism. An article in the Canadian War Records Office magazine *Canada in Khaki* reflected this perspective quite clearly when it described the C.W.M.F. collection:

The whole vast significance of this war upon the life of the nation will be reflected in these paintings, which will deal with the military training of men accustomed to the peaceful avocations of the city office or the land [and] the self-sacrificing devotion of their womenfolk....³²

British art critic A.B. Cooper was also particularly impressed by the "splendid patience, the pathetic devotion, the utter self-abnegation of the women" depicted in the work of Western war artists.³³

The concepts of devotion and self-abnegation introduced by Cooper are crucial to the assessment of the role that images of working women played in the inscription of gender during and after the War. In a particularly effective ideological manoeuvre, the notion of self-abnegation manages to reaffirm traditional configurations of the feminine, even while being invoked as justification for the workers' lack of the conventionally feminine attributes of passivity and fragility, as well as economic and social dependence. As with the other representations of female war workers, the social meanings constructed around the Loring and Wyle sculptures were filtered through the mechanism of patriotic self-sacrifice, according to which the trappings of conventional femininity could be temporarily suspended, while the essence of allegiance and commitment to men was reaffirmed.

Given their explicit purpose as testaments to a nation at war, the emphasis on patriotism and sacrifice which surrounded representations of female ordnance workers is to be expected. Nevertheless, it is perhaps somewhat surprising that these ground-breaking portrayals of women employed in heavy industry do not seem to have sparked *any* discussion about femininity or women's experience of work outside of the patriotic context. In the press the sculptures were well received, but the women they portrayed were clearly situated in the loyal and supportive role of the "women behind the men behind the gun."³⁴ Reviewers were pleased to see representations of the "Patriotic Canadian girl who stayed at home

and worked.”³⁵ Thus, instead of being perceived as challenges to the boundaries of femininity, representations of industrial women war workers were interpreted as visual symbols of the lengths to which society had been driven by the War. Potentially radical images were absorbed into the patriotic ideology of a people who had become accustomed to the idea of temporary divergences from the perceived natural order - aberrations which were necessitated by the War. But these were viewed exclusively within the context of that crisis and which seemed unrelated to the general social order. Female defence workers were repeatedly reminded that they were “not themselves - that is, not ‘natural’ - but behaving temporarily *like men*. Industrial employment would not permanently endanger their femininity - and neither could such employment be expected to last.”³⁶

Indeed, women’s advances into non-traditional areas of industrial employment in Canada did not outlast the War. The strong post-war desire to return to the ‘normality’ of peacetime, which took its toll most tellingly in increased female unemployment, may also be seen in public reaction to Loring’s and Wyle’s sculptures. By 1919, when the “home work section” of the C.W.M.F. collection was first exhibited at the Art Gallery of Toronto, the backlash against women’s employment was already a social force. A letter to the *Evening Telegram*, published during the Toronto exhibition of the War Memorials, reveals this hostility quite clearly:

Sir - It is a well known fact that in this city of Toronto alone there are over 3,000 registered returned men unemployed, and probably double that number not registered. Can you wonder at this when so many working women are doing jobs some of our crippled boys could do, and I might add that there are a number of married women, with their husbands in good, steady jobs at good salaries, who are working and doing some other person out of a job just for their own selfish ends.... A woman taking a man’s job during the war was all right, but now that the war is over, and the men are back, make these women give up their jobs and tend to their home affairs, and give men a chance to get to work again.... - [signed] Fair Play³⁷

At first, such reactionary sentiments do not seem to have influenced the journalists who reviewed the War Memorials exhibitions. When, in 1919 and 1920, Loring’s and Wyle’s munitions sculptures were displayed at the Art Gallery of Toronto, the Canadian National Exhibition and the Art Association of Montreal, the works were invariably given high praise and lengthy mentions by newspaper critics. The *Globe* declared Loring and Wyle to be “brilliant” artists who had “excelled their own past achievements.”³⁸ Their statues were lauded as “wonderful,” “epic,” “excellent,” “finely executed,” and “a joy to behold.”³⁹ In Toronto they were said to “compel warmest admiration,” in Montréal they attracted a “great deal of attention,” and it was generally agreed that “no one could have done it better than Miss Wyle and Miss Loring.”⁴⁰ Similarly, George Reid’s and



fig. 3 Florence Wyle, *The Harvester*, c. 1938, painted plaster, 115 cm (H), Toronto, Art Gallery of Ontario. (Photo: Art Gallery of Ontario)

Henrietta Mabel May's canvases of female munitions workers were consistently mentioned as worthy tributes to the role of Canadian women during the War. Four years later, however, when the "home work section" was displayed twice at the National Gallery, in 1923 and 1924, the response to the works was very different. By this time, when the last vestiges of remembered glory had worn off the concept of women's industrial employment, Ottawa papers virtually ignored Loring's and Wyle's sculptures. When they were mentioned at all it was as an afterthought, as part of a list of artists.⁴¹ Mabel May's *Women Making Shells* (Canadian War Museum collection) received no attention in the local press. In short, by 1923/24 representations of women workers appear to have suffered the same drop in popularity met by the women themselves some years earlier. It is impossible to prove a direct correlation between the two circumstances, but the change does appear more than coincidental. As the years passed, wartime values and the memory of a grateful nation's debt to its patriotic women workers slipped ever further into the background. They were replaced by more recent memories of the 1921 depression and renewed concerns about competition posed by women in the workforce. Like the 'patriotic' women who were forced out of their jobs after the War, representations of female munitions workers were removed from the spotlight once their patriotic justification was overshadowed by the social realities of gender relations in the 1920's economy.

Bombshell Beauties

Patriotism was not the only ideology summoned to defuse Loring's and Wyle's sculptures. Equally reaffirming to standard readings of femininity was the rhetoric of beauty invoked to justify and praise representations of female war workers. Eric Brown eulogized the young women who laboured in munition factories and provided the artist with "a beauty of subject worthy of fifth-century Greece."⁴² Barker Fairley commended Loring and Wyle for their success in turning the dress and attitude of war workers from the butt of snide jokes to "a source of a beauty that is finely nervous and supple."⁴³ This emphasis on women workers as a source of physical and aesthetic beauty was conspicuously absent from discussion of representations of their male counterparts. It reveals a mainstream effort to bolster a concept of femininity that appeared ready to burst its seams from the economic pressures exerted by self-sufficient women war workers.

Naomi Wolf has described the institution of the cult of essential feminine beauty as "a bulwark of reassurance against the flood of change" brought about by women's struggles for increasing independence throughout the twentieth century. In her discussion of the "beauty myth" Wolf focuses primarily on late twentieth-century events and attitudes, but her arguments are equally applicable to women's experiences earlier in the century. Wolf writes that in the face of challenges to the institutions on which a male-dominated culture has depended, it is

necessary to maintain stability either "by directing attention away from the fearful fact, or by repackaging its meaning in an acceptable format."⁴⁴ For decades Canadian society had attempted to deal with the consequences of increasing women's employment in the former manner. When the exigencies of war production and propaganda made this impracticable, emphasis shifted to the latter strategy. There is no doubt that women's wartime labour induced anxiety. It troubled male workers and trade-unionists who feared new job competition and lower wages; it worried government officials who struggled to fend off demands for day-care, new training programmes and minimum wage legislation; and it distressed returning soldiers who came home to find some unexpected changes in the women they had left behind. Critical preoccupation with the beauty of the women war workers portrayed by Loring and Wyle is indicative of a reactionary response to the fears generated by women's open entrance into the arena of industrial economic activity. Even in images which today appear to present a revolutionary challenge to definitional norms of femininity, the concept of "nervous and supple" feminine beauty could be called upon to reassure the public that although they were workers, they were still women. Their beauty, coupled with their patriotic self-sacrifice, provided the proof.

A View from Elsewhere

This paper proposes a reading of the interaction between cultural narratives of gender and Frances Loring's and Florence Wyle's sculptures of female workers during the First World War. From a late twentieth-century standpoint, the sculptures seem to indicate a new and revolutionary attitude to early twentieth-century women. The figures' dress, postures, and expressions, their apparent strength and sense of physical embodiment, even the movement and modeling of the physical medium in which the women are cast - all of these qualities would appear to indicate the significant implication of these works in a new social and cultural inscription of gender. Viewed in their historical context, however, the disruptive potential of the sculptures seems to have been dissipated, even co-opted, by the discourse of patriotism in which the works were immersed from their conception to their reception by the Canadian public.

The task is not now to weigh the contemporary and historical interpretations against each other in order to determine which is the more legitimate reading, as if such a supra-historical judgment seat could be occupied. Neither is it to bring the two together and effect some synthesis from the confrontation. Their opposition is a useful reminder of the complexity of the field within which meaning operates. But the recognition of the historical discourse of patriotism may have a role to play in even the most contemporary reading of the re/de-definition of gender in Loring's and Wyle's works.

Teresa de Lauretis writes that we need a "view from elsewhere," a new per-

spective from which to pose a different construction of gender in terms that will take hold at the level of subjectivity and self-representation, in this case the self-representation of women by women. I suggest that the images of women war workers created by Loring and Wyle provide a glimpse of what that view can look like. De Lauretis continues, locating the ground for this “elsewhere” in the “social spaces carved in the interstices of institutions and in the chinks and cracks of the power-knowledge apparatus.”⁴⁵ Loring’s and Wyle’s bronzes occupy precisely such an interstitial space. At the intersection of patriarchy and patriotism emerged a vision which was outside the strict boundaries of either. The hegemonic discourse of gender during the 1920’s provided the visual formula of the female body as a suitable object for aesthetic contemplation. The ideology of patriotism, with its predisposition to heroism, opened up a bit of room in the image of the ideal woman. Loring’s and Wyle’s sculptures move back and forth across the boundaries of representations of patriotism and of gender in its male-centred frame of reference, and into that “elsewhere.” By their conflating of categories, these representations of working women problematize what it means to see a woman or to see a patriot. The knowledge (and the corresponding power) which sprang from the ability to identify and define femininity and heroism is equally disrupted. This is the space of the self-representation of women. It is the space in which two women who lived and worked together, independent of many of the claims of the conventional gender system, were able to create representations of women that echoed the challenges they themselves lived. Loring’s and Wyle’s figures of active, noble working women stand as road markers in the self-representation of women, and in women’s own efforts to engage the definitional boundaries of gender in serious debate.

KRISTINA HUNEAULT
M.A. Student
Department of Art History
Concordia University

Notes

- 1 Application for Registration in the matter of the War Charities Act, 1916, 7 Nov. 1916, Records Office, London Guildhall; quoted in Maria TIPPETT, *Art at the Service of War: Canada, and the Great War* (Toronto: University of Toronto Press, 1984), 26.
- 2 Ceta RAMKHALAWANSINGH, "Women During the Great War," *Women at Work: Ontario, 1850-1930*, ed. Janice Acton, Penny Goldsmith and Bonnie Shepard (Toronto: Canadian Women's Educational Press, 1974), 261.
- 3 Joan SANGSTER, "Canadian Working Women," *Lectures in Canadian Labour and Working Class History*, ed. W.J.C. Cherwinski and G.S. Kealey (St. John's and Toronto: Committee on Canadian Labour History and New Hogtown Press, 1985), 67.
- 4 Joy PARR, "Women Workers in the Twentieth Century," in *Lectures in Canadian Labour and Working Class History*, 80.
- 5 SANGSTER, "Canadian Working Women," 28.
- 6 Sir Albert Edward Kemp Papers, National Archives of Canada, vol. 170, Lord Beaverbrook, "Canadian War Records Official Report," 27 Mar. 1918, 6; quoted in TIPPETT, *Art at the Service of War*, 76.
- 7 IMPERIAL MUNITIONS BOARD, *Women in the Production of Munitions in Canada* (I.M.B.: Ottawa, 1916), 32.
- 8 The depiction of muscular women is not entirely without precedent in the history of Western art. For example, Loring and Wyle were known to admire Michelangelo, and although his women were muscular in a different way, it is possible that the Toronto sculptors were influenced by his representations of powerful female bodies.
- 9 Teresa DE LAURETIS, "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness," *Feminist Studies* 16, no.1 (Spring 1990): 119.
- 10 Rosi BRAIDOTTI, *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*, trans. Elizabeth Guild (New York: Routledge, 1991), 194.
- 11 Linda M. ZERILLI, "Rememoration or War? French Feminist Narrative and the Politics of Self-Representation," *differences* 3, no.1 (1991): 8.
- 12 BRAIDOTTI, *Patterns of Dissonance*, 273.
- 13 Monique WITTIG, *Les Guérillères*, trans. David LeVay (New York: Avon, 1973), 114; quoted in ZERILLI, "Rememoration or War?," 9.
- 14 I am indebted to Linda Zerilli for the idea of bodily integrity as a strategy to challenge patriarchal co-optation, although that author uses the term in a somewhat different, and more literal, manner. ZERILLI, "Rememoration or War?," 11.
- 15 BRAIDOTTI, *Patterns of Dissonance*, 219. Judith BUTLER also puts this issue quite clearly when she writes that "the body is not a 'being,' but a variable boundary, a surface whose permeabili-

ty is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality..." *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Gender Identity* (New York and London: Routledge, 1990), 139.

16 BUTLER, *Gender Trouble*, 140.

17 *Ibid.*

18 DE LAURETIS, "Eccentric Subjects," 128. For further discussion of the institution of heterosexuality see Catharine MACKINNON, *Sexual Harassment of Working Women: A Case of Sex Discrimination* (New Haven: Yale University Press, 1979); Adrienne RICH, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," in her *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979-1985* (New York: W.W. Norton, 1986); and Monique WITTIG, "The Straight Mind," *Feminist Issues*, no. 1 (Winter 1981): 47-54.

19 *Ibid.*, 148. For further elaboration of this point see Teresa DE LAURETIS, "The Female Body and Heterosexual Presumption," *Semiotics* 67, nos. 3-4 (1987): 259-79. Here de Lauretis discusses the presumption of the socio-sexual opposition of man and woman in terms of significant Western theoretic systems, including those of Saussure, Rousseau and Freud.

20 RAMKHALAWANSINGH, "Women During the Great War," 264.

21 Deborah CHERRY, *Painting Women: Victorian Women Artists* (London: Routledge, 1993), 144.

22 The women represented by Loring and Wyle were referred to as "types" or "classes" in the following reviews: "Art and Artists." *The Globe* (Toronto), 21 Oct. 1919, 10; "More Paintings of War Activities," *The Mail and Empire* (Toronto), 20 Oct. 1919, 10; "Art at the Exhibition," *The Globe* (Toronto), 28 Aug. 1920, 32; "Women Artists' Work Exhibited," *The Montreal Daily Star*, 2 Oct. 1920, 30; "Truth, Beauty, and Strength," *Toronto Star Weekly*, 1 Aug. 1925, 4.

23 RAMKHALAWANSINGH, "Women During the Great War," 286.

24 Maureen HONEY, *Creating Rosie the Riveter: Class, Gender, and Propaganda During World War II* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1989), 215.

25 *Ibid.*

26 During World War II a survey conducted by the Toronto Employment and Selective Service Office revealed that as few as 9% of women seeking war-related employment listed patriotic reasons as their primary motivation. Unfortunately, no such survey of attitudes was conducted among women workers from 1914-18. Ruth Roach PIERSON, *They're Still Women After All: The Second World War and Canadian Womanhood* (Toronto: McClelland and Stewart, 1987), 47.

27 President of the Canadian Manufacturers Association at its 1916 convention, as reported in the *Labour Gazette* (1916): 1347; quoted in RAMKHALAWANSINGH, "Women During the Great War," 285.

28 David CARNEGIE, *The History of Munitions Supply in Canada, 1914-1918* (London, New York and Toronto: Longmans, Green and Co., 1925), 149.

29 IMPERIAL MUNITIONS BOARD, *Women in the Production of Munition in Canada*, (Ottawa: I.M.B., 1916), 4.

- 30 HONEY, *Creating Rosie the Riveter*, 6.
- 31 P.G. KONODY, *Art and War: Canadian War Memorials* (London: Colour Ltd. and the Canadian War Records Office, 1919), 15.
- 32 "The Canadian War Memorials Fund: Its History and Objects," *Canada in Kibaki* 2 (1917): 26.
- 33 A.B. COOPER, "War Themes in Modern Art," *Windsor Magazine* XLI (Jan. 1915): 259; quoted in TIPPETT, *Art at the Service of War*, 72.
- 34 "More Paintings of War Activities," 10, see note 22.
- 35 "Canadian War Art Exhibition," *Montreal Herald*, 25 Sept. 1920, 3.
- 36 Margaret Randolph HIGGONET *et al.*, eds., *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars* (New Haven and London: Yale University Press, 1987), 7.
- 37 *Evening Telegram* (Toronto), 20 Oct. 1919, 7.
- 38 "Art and Artists," 10, see note 22.
- 39 "Canadian War Art Exhibition," 3; "Art and Artists," 10; "Women Artists' Work Exhibited," 30; Hector CHARLESWORTH "Reflections," *Saturday Night*, 18 Sept. 1920, 2; Barker FAIRLEY, "At the Art Gallery," *The Rebel* 4, no.3 (Dec. 1919): 125.
- 40 "Art and Artists," 10; "Memorial Exhibit Includes Works of Women Artists," *Montreal Herald*, 2 Oct. 1920, 3; "More Paintings of War Activities," 10.
- 41 "Hon. H.S. Beland Officially Opens Exhibit War Memorials," *Ottawa Citizen*, 6 Jan. 1923, 5.
- 42 Eric Brown to Sir Edmund Walker, 17 Oct., National Gallery of Canada Archives, File 01.01.
- 43 FAIRLEY, "At the Art Gallery," 23.
- 44 Naomi WOLF, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women* (New York: William Morrow and Company, 1991), 17.
- 45 Teresa DE LAURETIS, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press), 25.

DES HÉROS D'UN AUTRE GENRE

Féminité et patriotisme en temps de guerre

Les Travailleurs de Frances Loring et de Florence Wyle

En 1918, le *Canadian War Memorials Fund* commanda aux sculpteurs canadiens Frances Loring et Florence Wyle des statues de bronze pour commémorer le travail des femmes dans l'industrie et l'agriculture pendant la guerre. Ces figures présentent un intérêt particulier, en ce qu'elles révèlent l'ambiguïté des termes «femme» et «féminité» en temps de guerre. Caractérisées par des négociations tumultueuses entre des concepts opposés de féminité et de patriotisme, les oeuvres de Loring et de Wyle occupent des positions fluctuantes, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des périmètres de la féminité définis par le système conventionnel «sexe/genre».

Les statues font partie d'un grand nombre d'images de femmes au travail produites durant la guerre. Ces images ont contribué à entretenir l'impression inexacte que la Première Guerre mondiale a provoqué un afflux de femmes dans l'industrie canadienne. En dépit du fait que la plupart des femmes employées dans les usines de guerre soient venues d'autres industries, les femmes affectées au ravitaillement étaient perçues comme une nouveauté produite par la guerre. Cependant, la nouveauté ne résidait pas tant dans la réalité de la participation des femmes dans l'industrie, que dans la représentation visuelle généralisée de ces femmes. Parmi les oeuvres d'art canadiennes antérieures à la guerre, il n'y en a pas une seule de quelque importance qui représente clairement des femmes à l'oeuvre dans l'industrie. En dépit du fait que, depuis les années 1880, une grande partie du travail le plus mécanisé de la société industrielle ait été accompli par des femmes, le foyer était toujours considéré comme étant leur domaine naturel. Ce n'est que grâce au mécénat du C.W.M.F. que le travail des femmes a pu enfin être représenté par des artistes canadiens de renom, tels George Reid, Mabel May, Dorothy Stevens et C.W. Jefferys. Les oeuvres créées par Loring et par Wyle pour le C.W.M.F. prenaient place dans cette nouvelle vague de représentations publiques de femmes au travail, à côté des photographies et des films de l'*Imperial Munitions Board*. Ces images étaient, pour la plupart, positives et élogieuses. Les légendes qui accompagnaient les photos de l'IMB louaient l'ardeur, la compétence et l'énergie que ces femmes apportaient à leur travail en usine. Cela semble indiquer un changement important par rapport à une perception de la féminité fondée sur l'attachement au foyer, la dépendance, la faiblesse et la passivité. À première vue, les sculptures de Loring et de Wyle pour le C.W.M.F. semblent le confirmer.

Dans une perspective contemporaine, ces oeuvres semblent s'inscrire dans une approche radicale de la définition des genres. Les travailleuses sont représentées comme des «act-eurs» capables d'occuper une position active à l'intérieur d'une sexualité définie selon des critères masculins. Par leur activité vibrante et leur apparente absorption en elles-mêmes, les figures de Loring et de Wyle manifestent une réalité corporelle qui se présente comme une alternative à des modes de représentation qui alimentent la cooptation et la fétichisation du corps féminin. D'autre part, les sculptures peuvent aussi être interprétées comme des défis «actifs» aux définitions sexistes, dans le sens proposé par Judith Butler. Pour cette dernière, le genre est un effet produit par la stylisation culturelle du corps, vu non pas comme une entité biologique mais comme une surface physique. Elle suggère que les identités sexuelles sont produites d'abord par la répétition stylisée d'actes au niveau de la performance extérieure, physique. Vues sous cet angle, les travailleuses de Loring et de Wyle sont particulièrement bien placées pour entreprendre la lutte pour la redéfinition des genres. Ainsi, les femmes dans la sculpture de Loring *Girls with a Rail*, avec leurs vêtements masculins, leur air décidé, leur présence musclée, leur travail actif et leur attitude énergique, présentent, sur un plan très physique, une stylisation des femmes qui contredit les définitions masculines du féminin.

L'effet des représentations de Loring et de Wyle des travailleuses des usines de guerre sur la définition des genres va au-delà d'un simple projet de renversement dialectique. Leurs sculptures peuvent être comprises comme étant véritablement radicales en ce sens qu'elles sont un défi à la logique actuelle des oppositions dualistes sur lesquelles le système traditionnel des genres est fondé. La comparaison entre deux sculptures de Florence Wyle qui représentent dans une pose identique l'une, une femme travaillant en usine, et l'autre, un homme, ouvrier agricole, révèle les termes de ce défi. Il est fondé, non pas sur un rejet des différences physiologiques entre les sexes, mais sur le refus de l'artiste d'utiliser ces différences pour établir une distinction exclusive et opposée sur le plan de la signification sociale entre les personnages, tous deux valorisés en tant que *travailleurs*.

Dans leur refus de reconnaître une construction des genres posée en termes d'altérité opposée, les oeuvres de Loring et de Wyle peuvent sembler aller au-delà de la féminité, et rejoindre la déstabilisation de l'hétérosexualité comme modèle de relations sociales. Dans son contexte social et institutionnel, l'hétérosexualité dépend justement de l'auto-légitimation de l'Un par opposition à l'Autre, ce que Loring et Wyle refusent. Ces dernières vivaient effectivement, sur le plan personnel, en dehors des conventions hétérosexuelles. J'aimerais suggérer aussi que, dans la mesure où elles refusent de circonscrire les femmes et les hommes dans leurs différences opposées, leurs sculptures de travailleurs des industries de guerre se placent également en dehors de ces conventions, ce qui présente un réel défi aux normes sexuelles.

Toutefois, lorsqu'on place ces sculptures dans leur contexte historique, leur potentiel dérangeant est largement dissipé par le discours sur le patriotisme dans lequel elles étaient plongées. Si on examine les réactions de la presse et de la critique, on se rend compte que ces représentations novatrices des femmes dans l'industrie lourde n'ont pas provoqué de discussion sur la féminité ou sur l'expérience de travail des femmes en dehors du contexte patriotique.

Avant 1916, la majeure partie de la population canadienne a traité de la question du travail des femmes (et des défis complémentaires à des catégories sexuelles fixes) en l'ignorant. Lorsque cette stratégie fut devenue impraticable, la société canadienne s'efforça de trouver un moyen de comprendre et de contrôler les défis que ces femmes pouvaient représenter. La catégorisation des représentations féminines les rendait compréhensibles. Les articles de journaux parlaient constamment de ces sculptures en termes de représentations de certains «types» ou «classes» de femmes, en classant les femmes représentées par Loring et par Wyle sous la désignation de «patriotes». Par extension, le travail de ces femmes était perçu comme une aberration sociale causée par la guerre et motivée par l'esprit de sacrifice des femmes en faveur des hommes partis à la guerre. Alors que les sculptures de Loring et de Wyle étaient bien reçues par les critiques, les femmes qu'elles représentaient étaient infailliblement cantonnées dans le rôle de soutien loyal de «femmes derrière les hommes derrière les canons». Les journalistes y voyaient des images rafraîchissantes de «la jeune Canadienne patriote restée au pays et travaillant» pour le retour du père, du frère ou du fiancé. Ainsi, malgré son radicalisme apparent, la nouvelle vision de femmes au travail proposée par Loring et par Wyle était rendue acceptable par les manoeuvres d'une idéologie patriotique qui limitait la perception de l'activité économique des femmes à l'intérieur de la lutte restreinte de l'industrie de guerre.

Également confortante pour les idées courantes sur la féminité, la rhétorique de la beauté était invoquée pour justifier et glorifier les représentations des travailleuses dans les usines de guerre. En discutant des sculptures de Loring et de Wyle, on soulignait la beauté physique lorsqu'il s'agissait de sujets féminins, mais on n'en parlait pas à propos de leurs contreparties masculines. Naomi Wolf a décrit l'institution du culte de la beauté féminine essentielle comme «un rempart contre la marée du changement» opéré, au cours du XX^e siècle, par la lutte des femmes pour obtenir plus d'indépendance. Le travail des femmes dans l'industrie devait sûrement être une cause d'anxiété pour plusieurs membres de la société, entre autres les syndicalistes, les travailleurs masculins, les agents du gouvernement et les soldats de retour du front. Il me semble que l'accent mis sur la beauté des travailleuses de Loring et de Wyle révèle un effort général pour promouvoir un concept de la féminité qui paraissait sur le point d'éclater sous les pressions économiques et sociales exercées par les travailleuses de l'industrie de guerre, devenues indépendantes.

Le contraste marqué entre les lectures contemporaine et historique des oeuvres de guerre de Loring et de Wyle est un rappel opportun de la complexité du champ de la signification. Les figures habitent un curieux espace interstitiel. À la croisée du patriarcat et du patriotisme, les artistes ont réalisé une vision qui se situe en dehors des strictes limites de l'un et de l'autre. Le discours hégémonique sur le genre durant les années vingt a donné lieu à la formule visuelle du corps féminin comme objet approprié de contemplation esthétique. L'idéologie du patriotisme, avec sa prédisposition à l'héroïsme, s'est fait une place dans l'image de la femme idéale. Ainsi, les sculptures de Loring et de Wyle oscillent entre les représentations du patriotisme et du genre dans leur cadre de référence centré sur le masculin et un espace qui se situe au-delà de ces représentations. En faisant éclater les catégories, ces représentations de femmes au travail posent le problème de ce que signifie voir une femme ou voir une patriote. La connaissance (et le pouvoir correspondant) qui a surgi de la capacité d'identifier et de définir la féminité et l'héroïsme s'écroule également.

Traduction: Élise Bonnette

fig.1 Louis-Philippe Hébert,
Un duel, vu de face,
1893, bronze, 47 x 26
x 23 cm, Ottawa, pro-
priété du Musée cana-
dien de la guerre
(19880257-001).
(Photo: William Kent)



fig.2 Louis-Philippe Hébert,
Un duel, vu de dos.

UN DUEL DE PHILIPPE HÉBERT ET SES VARIANTES

En 1988, le Musée canadien de la guerre s'est porté acquéreur de ce qui est manifestement le premier coulage d'un groupe en bronze intitulé *Un duel* et signé «P. Hébert 1893». C'est parce qu'il s'agit du coulage original que cette pièce se distingue de toutes ses variantes: une maquette préliminaire en plâtre qui ne fut jamais coulée, les variantes coulées du même moule que *Un duel*, et l'unique pièce en plâtre, de taille monumentale, qui ne devait non plus jamais être coulée. *Un duel* compte parmi les nombreuses petites pièces réalisées par Louis-Philippe Hébert (1850-1917), le plus célèbre des sculpteurs de monuments du Canada. Cette oeuvre compte aussi parmi les plus évocatrices de ses créations. Dans la tradition de l'artiste, elle reflète l'intérêt qu'il a manifesté pendant toute sa vie pour l'histoire de la Nouvelle-France. Le groupe s'articule autour de deux antagonistes de force à peu près égale - un Iroquois et un pionnier - engagés dans une lutte à mort (fig.1 et 2).

Plusieurs des coupages subséquents de *Un duel* et la variante en plâtre de grandes dimensions sont intitulés *Sans merci*. *Un duel* est d'ailleurs demeuré ignoré du public pendant près d'un siècle, parce que l'oeuvre n'a été exposée qu'une seule fois, à Montréal en 1895, avant de devenir la propriété du premier ministre sir Wilfrid Laurier¹. L'oeuvre ne devait pas reparaitre avant d'être exposée, en 1991, dans les salles d'exposition permanente du Musée canadien de la guerre, à Ottawa².

Pendant toute sa vie, Philippe Hébert a éprouvé une profonde admiration pour les peuples autochtones du Canada, à qui il attribuait une grande noblesse. En 1901, il se remémore ainsi son intérêt:

De bonne heure, les sauvages ont pris une grande place dans mon esprit. Je me sentais attiré vers ces races si intéressantes, si étranges et si malheureuses.

Il y a en moi l'âme d'un coureur des bois³.

Toutes les représentations autochtones de Hébert, même le féroce Iroquois de *Un duel*, principal antagoniste des premiers colons canadiens, expriment ces sentiments. La jeunesse et les années formatives de l'artiste, passées dans le milieu pionnier québécois du XIX^e siècle, sont également empreintes de cet attachement particulier.

Jeune adulte, Philippe Hébert se découvrit une véritable passion pour la lecture. Il se constitua en conséquence un riche bagage culturel, à la fois littéraire et historique⁴. En 1869, il entra dans les rangs des zouaves pontificaux. S'il arriva trop tard à Rome pour aller au combat, il put néanmoins nourrir son penchant irrésistible pour l'art en général et la sculpture en particulier⁵.

De retour au Canada, Hébert fit un séjour chez le sculpteur Adolphe Rho à Bécancour⁶. Ensuite, il attira l'attention de Napoléon Bourassa (1827-1916), qui l'invita à se joindre à lui dans son chantier de l'église Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal. Il passa six ans sous la tutelle de Bourassa, dont quatre consacrés à la décoration de Notre-Dame-de-Lourdes⁷. Dès 1879, il fut en mesure de s'établir à son propre compte. Son plus remarquable ensemble sculptural en bois demeure l'intérieur de la cathédrale Notre-Dame à Ottawa à laquelle il fournit plus de 60 statues⁸.

Entre-temps, il s'était senti attiré par le travail du bronze. La première grande oeuvre de bronze qu'il réalisa sur commande fut la statue de Charles-Michel de Salaberry, le vainqueur de la bataille de Châteauguay en octobre 1813. La statue fut inaugurée à Chambly en 1881. Son oeuvre suivante, *Sir George-Étienne Cartier*, fut la première des statues commémoratives érigées sur la colline du Parlement, à Ottawa, en 1885.

La carrière de Hébert connut un virage en 1887, lorsque le gouvernement du Québec lui commanda dix statues qui devaient orner la façade du nouveau parlement provincial. À cette époque, il travaillait déjà exclusivement le bronze, et sa réputation était si bien établie que les gouvernements fédéral et provinciaux et les autorités municipales lui passaient régulièrement des commandes. Somme toute, Philippe Hébert réalisa une quarantaine d'oeuvres commémoratives et monuments, destinés à divers endroits s'échelonnant de la Nouvelle-Écosse à la Colombie-Britannique, pendant toute sa carrière, qui s'est étalée de 1873 à sa mort, en 1917.

Quant au reste de son oeuvre connue, quelque 120 oeuvres - presque toutes d'art religieux - sont des sculptures en bois. On lui en connaît aussi une demi-douzaine en terre cuite. Ses petites oeuvres de bronze représentent quatorze groupes (dont *Un duel*), une quarantaine de statuette, autant de bustes et dix-huit médaillons. Selon toute vraisemblance, les petites oeuvres de Hébert sont bien plus nombreuses. Il existe aussi de nombreuses copies de ses oeuvres connues, même si aujourd'hui on ignore où elles se trouvent.

Philippe Hébert semble avoir eu l'idée de *Un duel* vers 1886, si on lit correctement l'année inscrite sur la base d'une maquette en plâtre du même sujet qu'il offrit à son ami, l'artiste Joseph Saint-Charles (fig.3)⁹. Entre cette maquette et *Un duel*, qui vit le jour six ou sept ans plus tard, en 1893, il y a bien des différences de détail et d'exécution. Hébert conçut cependant l'essentiel de l'oeuvre longtemps avant de l'exécuter finalement en bronze.

À l'époque où il façonna *Un duel*, Philippe Hébert était à l'abri de tout souci financier, après des années de vaches maigres et de lutte acharnée. Il résidait à Paris depuis 1888. À partir de 1891, il se consacra principalement à ce qui est certainement l'une de ses plus grandes réussites artistiques, c'est-à-dire le monument à Chomedey de Maisonneuve et à ses associés que lui avait commandé la ville de Montréal.



fig.3 Louis-Philippe Hébert, sans titre, vers 1886, plâtre, coll. Joseph Saint-Charles, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Université d'Ottawa. (Photo: Service de production A-V, Université d'Ottawa, PH1M4.91/93-108 R1-1)

Comme la maquette qui l'avait précédée vers 1886, le coulage de *Un duel* ne portait pas de titre, mais on pouvait par contre lire l'inscription suivante sur le socle:

Toujours quelque surprise, embûche, assaut, batailles

Quelque ennemi farouche émergeant des broussailles.

Plus tard, l'artiste fixa sur la statue une plaque de laiton portant l'inscription: «Un duel / Les pionniers / Souvenir des héros et des drames / de la civilisation au Nouveau Monde».

Chose curieuse, cette plaque fut fixée sur l'oeuvre de façon à masquer la première inscription. On peut supposer que l'artiste finit par ne plus aimer ce qu'il avait écrit à l'origine et qu'il voulut remplacer l'inscription originale par un texte qui lui semblait mieux convenir. Ou encore, on peut penser que Hébert voulait trouver un acquéreur pour l'oeuvre avant qu'il ne quitte la France pour le Canada, et qu'il a donc pensé que l'inscription originale s'adressait trop exclusivement à un public canadien, tandis que le second texte (et notamment l'allusion au «Nouveau Monde») rendrait l'oeuvre plus désirable aux yeux d'un acquéreur français.

Un duel a été coulé à Paris chez Thiebaut Frères, fondeurs, qui s'occupaient en même temps de couler les éléments du monument à Maisonneuve. Le coulage est bien réussi et la patine est d'ailleurs supérieure à la seule autre variante connue coulée dans le même moule. Cette supériorité s'explique par le fait que l'artiste était libre de se rendre régulièrement à la fonderie pendant l'exécution de la pièce. De plus, comme il s'agissait du premier coulage, Hébert s'est sans doute davantage intéressé à ce projet qu'au coulage des variantes réalisées par d'autres fonderies au cours des vingt années suivantes.

Ce groupe est également la plus expressive des oeuvres de Hébert : il suffit d'observer le détail du corps des combattants et la violence de leur expression pour le constater. À cet égard, la pièce rappelle étrangement le *Hugolin et ses enfants* de Jean-Baptiste Carpeaux (1861) qu'il a sans doute pu admirer et étudier pendant son séjour à Paris.

Un duel saisit le feu de l'action et en capture le moment le plus dramatique. La frénétique et furieuse énergie qui se dégage du groupe fait contraste avec la plupart des autres monuments sculptés par Hébert, et notamment avec les tranquilles Abénaquis qui ornent la fontaine monumentale à l'extérieur du Parlement de Québec (1890), ainsi qu'avec ses deux sobres et gracieuses *Victoria*, dont l'une a été érigée sur la colline du Parlement à Ottawa en 1900 et l'autre, d'ailleurs supérieure, à Hamilton en 1908.

Quelle fut l'inspiration particulière qui amena Philippe Hébert à créer *Un duel*? L'artiste nous a laissé lui-même l'explication de la naissance du groupe. Dans un article magistral sur l'oeuvre de Hébert rédigé en 1901, Jean-Baptiste Lagacé reprend longuement les paroles du sculpteur alors que celui-ci explique comment,

en se lançant à la poursuite d'un but précis, il s'est trouvé, par voie détournée et sans l'avoir prévu, à en atteindre un autre complètement différent :

Je voulais me faire bâtir une maison. Je me donnai le plaisir de refaire vingt fois mes plans, et toujours la bibliothèque était la grosse question. Il me fallait surtout un secrétaire historié, sculpté, orné comme un retable d'autel du moyen-âge; mais tous les sujets devaient être tirés de notre histoire, dont je parcourais le sommaire depuis Jacques Cartier jusqu'à de Salaberry; je trouvais partout luttes, efforts. Ce qui me donnait le plus de ressources, c'était le contact des hommes blancs et rouges; je pensai à nos aïeux, ces grands coeurs qui conquièrent doublement le sol de notre chère patrie par la cognée et par les armes; comment les premières récoltes, objet de leurs espérances, leur coûtaient de soins et de vigilance. Une fois le blé mûr, quel bonheur pour eux de le couper à pleine faucille, et de voir s'aligner les belles gerbes! Mais, pour mener à bonne fin cette oeuvre de paix, il fallait s'éloigner de la maison; loin de la maison, l'Iroquois était embusqué, voulant détruire l'oeuvre et l'ouvrier... Alors ruse, attaque corps à corps; le moissonneur n'a pas d'armes? Ah! si, sa faucille; et je vis le groupe rouler sur les épis, combat à outrance, sans merci; l'un des deux doit rester là! De suite, j'esquissai le groupe. Et voilà comment, en projetant de faire un meuble qui ne sera jamais fait, j'ai trouvé ce que je ne cherchais pas¹⁰.

On a d'ailleurs retrouvé dans les papiers personnels de Hébert une première esquisse de ce meuble, qui révèle le genre de décor en bas-relief qu'il envisageait pour sa bibliothèque¹¹. Lagacé, qui connaissait bien son sujet, a pu confirmer l'idée que son collègue avait en tête:

Dans la pensée de l'auteur, *Sans merci* [même si le coulage original est intitulé *Un duel*, toutes les variantes portent le nom *Sans merci*] devait être un bas-relief..., mais il en a changé la destination; il a enlevé le fond sur lequel il avait enlacé ses lutteurs, et il en a fait une oeuvre isolée¹².

Philippe Hébert quitta Paris à la fin de 1894 pour assister à l'érection du monument à Maisonneuve sur la place d'Armes, à Montréal. Il ramena *Un duel* avec lui et présenta l'oeuvre dans le cadre de l'exposition de l'Art Association of Montreal au printemps de 1895. Il présenta d'ailleurs deux bronzes lors de cette exposition, l'autre étant *Buste d'Enfants*. Le prix de *Un duel* s'élevait à 80 dollars, d'après le registre de l'exposition, mais le catalogue indique que ni l'une ni l'autre des oeuvres de Hébert n'étaient à vendre¹³. Une critique de l'exposition fait mention particulière de Hébert, l'un de trois sculpteurs représentés, disant qu'il était «incontestablement le maître¹⁴». *Un duel* fut aussi remarqué par Louis Fréchette¹⁵, le célèbre poète canadien français et ami de l'artiste, qui rédigea en 1895 une notice élogieuse sur l'oeuvre :

Regardez ce groupe sombre qui vous semble un peu confus au premier abord, mais qui respire une intensité de vie formidable.

Un moissonneur des premiers temps de la colonie est surpris par un féroce habitant des bois; et, sa faucille à la main, il lutte en désespéré contre son agresseur.

Les deux athlètes s'étreignent, bondissent, se tordent; les dents et les ongles s'enfoncent dans la chair; et cette masse enragée grouille, se crispe, hurle presque, dans un mouvement de musculature auquel le bronze donne un relief tragique.

C'est la civilisation aux prises avec les dernières convulsions de la barbarie qui s'éteint¹⁶..

L'idée de réaliser une variante monumentale de *Un duel* ne tarda pas à se répandre comme une traînée de poudre dans la presse populaire. Reprenant une idée lancée à l'origine, semble-t-il, par le premier ministre J.S.D. Thompson (qui s'était lié d'amitié avec Hébert lors d'un séjour à Paris en l'été de 1893¹⁷), le journal *Le Canada* proposa en 1895 que des mesures soient prises afin d'ériger le groupe à un endroit digne de l'accueillir, sur la colline du Parlement¹⁸. En janvier 1897, *La Presse* enjoint au gouvernement canadien d'aider la communauté artistique, et plus précisément Philippe Hébert, en commandant une variante en marbre de *Un duel*, à temps pour l'Exposition universelle de Paris en 1900:

Le gouvernement Laurier ferait un acte patriotique en confiant à Hébert l'exécution d'un chef-d'oeuvre qui irait en passant par Paris embellir la rotonde de la chambre des Communes d'Ottawa¹⁹.

Dans l'esprit du sculpteur, *Un duel* fut peut-être, dès les premières esquisses, l'étude d'un éventuel monument. Toutefois, cette ambitieuse idée ne devait jamais se concrétiser et, avant de retourner s'établir à Paris en 1897, Hébert fit cadeau du groupe au premier ministre sir Wilfrid Laurier (1841-1919). Et c'est ainsi que *Un duel*, étant devenu la propriété d'un particulier, a été soustrait à la vue du public pendant près de cent ans. Pourtant, l'oeuvre n'était pas appelée à être complètement oubliée, puisque le sculpteur fit couler plusieurs variantes de l'original, même si celles-ci étaient désignées par un autre titre.

Après son retour à Paris, les principales commandes exécutées par Hébert furent les statues d'Alexander Mackenzie et de la reine Victoria pour la colline du Parlement. En 1899, sans doute sous l'effet de l'accueil favorable réservé à *Un duel* au Canada, Hébert se consacra à la création d'une variante en plâtre du groupe, de taille monumentale, en espérant la faire couler. Portant l'inscription *Sans merci* et signée «Philippe Hébert 1900», l'oeuvre mesure en tout 1,67 mètre de hauteur; les personnages ployés, livrant une lutte acharnée, sont plus grands que nature. Hébert termina son travail à temps pour que la statue soit exposée dans le pavillon canadien de l'Exposition universelle de Paris en 1900²⁰. L'année suivante, il présenta l'oeuvre à l'exposition de Glasgow. Dans le catalogue de cette exposition, l'oeuvre (sans égard à l'inscription *Sans merci*) est appelée *The Fight for Life* (fig.4)²¹.

À son retour au Canada en 1902, Hébert présenta l'oeuvre, sous le numéro



fig.4 Louis-Philippe Hébert, *Sans merci*, 1900, plâtre, coll. de la ville de Montréal, prêté à long terme au Musée des beaux-arts de Montréal. (Photo: Brian Merret)

261 dans le catalogue, lors de l'exposition du printemps de 1903 de l'*Art Association of Montreal*. La *Gazette* rapportait qu'aucune autre des oeuvres présentées n'avaient autant attiré l'attention ou l'approbation générale²². Par contre, le correspondant du *Daily Witness* profita de l'occasion pour remettre en question toute l'oeuvre de Hébert :

L'oeuvre de Hébert laisse encore et laissera toujours transparaître le fait que l'artiste, jeune, n'a pas suivi de formation dans les écoles; elle est caractérisée par un manque de tranquillité qu'il aurait maîtrisée si on lui avait confié la tâche de copier des modèles classiques....

...Sa faute la plus flagrante est l'absence de tranquillité qui caractérise son travail, c'est-à-dire qu'il lâche la bride à son talent de conteur, et qu'il saisit dans le bronze... la fièvre du moment plutôt qu'une vue d'ensemble d'un personnage ou d'une situation²³.

Ce commentaire reprend l'éternelle querelle entre traditionalistes et modernes, entre classiques et romantiques. De l'avis du critique du *Witness*, Hébert épuisait son sujet, ne laissant rien à l'imagination, allant ainsi à l'encontre de la sculpture classique qui est imperturbable, empreinte de calme, de tranquillité, qui ne lasse pas et qui conserve toujours une place à l'imagination. Néanmoins, le journaliste avoua quand même qu'une plus grande part du génie de l'histoire du Canada était véhiculée par les deux personnages luttant de Philippe Hébert que par «une cinquantaine de pages de prose aride». C'est d'ailleurs en se fondant sur cet argument qu'il incita l'*Art Association of Montreal* à acheter l'oeuvre pour l'inclure dans sa collection permanente.

Sans merci fut ensuite exposé en août 1903 à l'occasion de la *Dominion of Canada Industrial Exhibition* de Toronto. Portant le numéro 391 dans le catalogue, le groupe était estimé à 500 dollars²⁴ et eut un succès retentissant. Le *Toronto Globe* la caractérisa «d'oeuvre saillante de l'exposition» et, hyperboliquement, «de la plus exquise sculpture jamais réalisée au Canada²⁵». Plus réservé, le correspondant du *Morning Post* de Londres jugea *Sans merci* comme étant la plus remarquable des sculptures présentées à l'exposition²⁶.

Le plâtre de taille monumentale de *Sans merci* ne fut jamais coulé dans le bronze. À partir de 1903, l'oeuvre demeura dans l'atelier de Hébert, au 34 de la rue Labelle, à Montréal. Il existe une photographie de l'oeuvre prise à cet endroit en 1910 (fig.5)²⁷. À la mort de son père en 1917, Henri Hébert, qui était également sculpteur, hérita de son atelier et de ses biens. Il déploya des efforts considérables pour trouver des acheteurs à qui vendre les oeuvres de son père²⁸ et fit de nouveaux coulages de moules existants. En 1924, il organisa une exposition des oeuvres de Philippe dans l'intention de vendre ce qu'il pourrait. *Sans merci* comptait parmi les oeuvres exposées, soit le numéro 37 au catalogue, mais personne ne devait s'en porter acquéreur²⁹.

Il est difficile de vendre une oeuvre de plâtre de taille si considérable. De

plus, la conservation et la préservation d'une telle pièce posent des problèmes particuliers. L'idéal, bien sûr, aurait été de la couler dans le bronze et de l'ériger à un endroit qui se serait prêté à abriter un tel monument. Henri Hébert fit une proposition à cet effet au Musée de la Province de Québec (aujourd'hui le Musée du Québec) en 1938. Quoique le Musée se soit dit intéressé par la proposition, les négociations n'aboutirent pas parce que le prix de l'oeuvre, fixé à 6000 dollars, était au-dessus des moyens de l'établissement en ces difficiles années trente, en pleine dépression³⁰.

Sans merci fut exposé une dernière fois au printemps de 1943, dans le cadre d'une exposition des oeuvres de Philippe Hébert montée par l'*Art Association of Montreal*³¹. Quelque temps après, Henri Hébert fit don du groupe à la Bibliothèque municipale de Montréal³². Malheureusement, un lieu aussi passant ne convenait guère à l'exposition d'une oeuvre de plâtre si fragile et, comme celle-ci ne cessait de se détériorer, elle fut transportée, au milieu des années soixante-dix, dans un entrepôt municipal où elle fut négligée et s'endommagea encore plus.

Dans les années quatre-vingt, grâce à l'intervention de personnes intéressées³³, *Sans merci* fut acheminé au Centre de conservation du Québec où l'oeuvre fut entièrement restaurée. Le groupe fut ensuite retourné à Montréal et, au printemps de 1992, il fut officiellement transféré au Musée des beaux-arts de Montréal, à titre de prêt à long terme.

D'après les dossiers qui nous sont parvenus, il y aurait eu sept, voire huit coulages de l'original de *Un duel* datant de 1893. Il est aussi fort possible que, comme dans le cas de la si estimée *Madeleine de Verchères*, bien d'autres copies aient été coulées pour être vendues à des collectionneurs privés. Il semblerait que les premiers de ces coulages de *Un duel* soient les deux qui furent commandés à la fonderie J. Petermann de Bruxelles en 1901 et livrés à Hébert à Paris au printemps de 1902³⁴. L'artiste commanda d'ailleurs des coulages séparés des inscriptions du socle; l'un portait le titre *Sans merci* tandis que sur l'autre, rappelant l'original *Un duel*, on pouvait lire:

Les Iroquois toujours à l'affût rôdaient autour des fermes et malheur au colon isolé qui se laissait surprendre³⁵.

Hébert présenta le premier bronze, celui portant l'inscription *Sans merci*, lors du Salon de la Société des Artistes français en 1902, sous le numéro 2558 d'après le catalogue³⁶.

Un troisième coulage du groupe fut commandé à la fonderie Petermann au début de mai³⁷. On ignore si cette variante est demeurée en France ou si elle a été expédiée au Canada lorsque Hébert y est retourné avec sa famille, plus tard la même année. De toute façon, en mars 1904, il présenta l'un des coulages susmentionnés dans le cadre de la vingt-cinquième exposition de l'Académie royale des arts du Canada tenue par l'*Art Association of Montreal*.

Hébert retourna à Paris en 1905, et fit couler au moins deux autres variantes



fig.5 Louis-Philippe Hébert dans son atelier, rue Labelle, Montréal, vers 1910. Au premier plan, à gauche, le *Sans merci* en plâtre de taille monumentale qui ne devait jamais être coulé dans le bronze. (Photo: Musée du Québec, H-21-H-17)

par la Fonderie nationale des bronzes, qui avait succédé à la fonderie Petermann⁵⁸. Il semblerait que ces coulages soient demeurés un certain temps à la fonderie, jusqu'à ce que l'artiste en ait eu besoin, puisque le 14 mai 1907, Hébert demandait qu'on les lui expédie, ce qui fut fait deux jours plus tard⁵⁹. Pendant son dernier séjour en France, entre 1911 et 1914, Hébert commanda deux, peut-être trois, autres coulages de l'oeuvre, cette fois à la fonderie parisienne Hohwiller⁶⁰. Il s'agit là des derniers coulages de variantes de *Un duel* dont on ait trace.

Depuis cette époque, il est arrivé, à l'occasion, que des variantes de l'oeuvre refassent surface. En 1913, un *Sans merci* fut présenté sous le numéro 68 lors de l'exposition de prêt inaugural de l'*Arts Club of Montreal* et fut vendu contre la somme de 175 dollars⁶¹. En 1919, une autre variante, appartenant à l'avocat montréalais F. J. Laverty, fut prêtée pour une exposition privée d'art canadien organisée pour marquer la visite du prince de Galles (plus tard Édouard VIII)⁶². En 1946, le

Musée de la Province de Québec, par le biais de la *Watson Art Galleries* de Montréal, fit l'acquisition d'un des *Sans merci* coulés chez Petermann en 1902⁴³. D'ailleurs, avant que le Musée canadien de la guerre n'acquière *Un duel* en 1988, ce coulage était la seule variante de l'oeuvre qui fasse partie d'une collection publique.

Plus tard la même année, un autre des coulages de la fonderie Petermann, celui portant l'inscription⁴⁴ au lieu du titre *Sans merci*, fut mis en vente par l'antiquaire S. Breitman de Montréal. Paul Rainville, du Musée de la Province de Québec, signala cet exemplaire à Charles F. Martin, président de l'*Art Association of Montreal*, ainsi qu'à H.O. McCurry de la Galerie nationale (aujourd'hui Musée des beaux-arts) du Canada, à Ottawa⁴⁵. Ni l'un ni l'autre des établissements contactés n'étaient en mesure de se porter acquéreur de l'oeuvre. Aujourd'hui, on ignore ce qu'elle est devenue, quoiqu'elle fasse probablement partie d'une collection privée.

En 1948, F.J. Laverty contacta d'abord le Musée de la Province puis la Galerie nationale dans l'intention de vendre le coulage dont il était propriétaire⁴⁶, mais ces démarches ne devaient pas aboutir et on ignore ce qu'il est advenu de l'oeuvre. En 1973, Jacoby's, la maison d'enchères de Montréal, vendit un *Sans merci* qui appartenait «à une dame de St-Lambert⁴⁷». Et le conservateur Yves Lacasse rapportait en avoir vu un autre au domicile du sénateur Donat Raymond (1880-1964) en septembre 1984.

On peut dire que Philippe Hébert a coulé une bonne partie de l'histoire du Canada dans le bronze. Il parlait souvent, en paroles et dans ses écrits, de son désir de relater l'histoire de son pays de cette façon. Ce faisant, et plus que tous les autres artistes de sa génération, il a pavé la voie d'un art réellement national au Canada. Il faisait partie d'un mouvement d'intellectuels québécois qui, à cette époque, attachaient beaucoup d'importance à souligner ce qu'avaient accompli les fondateurs du Canada français. Comme les écrivains d'histoire et de nombreux gens de plume de son époque, Hébert avait une prédilection marquée pour cette période, dite héroïque, de l'histoire de la Nouvelle-France. *Un duel* et ses variantes comptent sûrement parmi les plus évocatrices des pièces du genre, et lorsqu'il a sculpté le groupe en 1893, Philippe Hébert se trouvait déjà à la tête du peloton des sculpteurs nord-américains de son époque.

BERNARD POTHIER

Historien

Musée canadien de la guerre

Notes

Pour cet article, je tiens à signaler les encouragements et les patients conseils d'Yves Lacasse et de Natalie Vanier du Musée des beaux-arts de Montréal, et de ma collègue au Musée de la guerre, Laura Brandon.

- 1 Ottawa, Archives du Musée canadien de la guerre, 57C 1, 19880257-001, Henri Laurier à Bernard Pothier, 17 juillet 1989.
- 2 Le code d'acquisition de l'oeuvre est MCG 19880257-001.
- 3 Philippe HÉBERT, «Étapes de ma vie», *Cahiers de Cap-Rouge*, vol. 8, n° 1 (1980), p.31-32. Datant de 1901, l'original de ce manuscrit fait partie de la collection Gertrude Hébert, à Chicoutimi.
- 4 Pratiquement tout ce que l'on sait de la jeunesse et des premières années de la formation de Philippe Hébert provient de ses mémoires, «Étapes...», qui se terminent en 1879. De plus, les trois premiers chapitres de sa biographie, rédigée par Bruno Hébert, petit-neveu du premier (*Philippe Hébert, sculpteur*, Montréal, 1973, 157 p.), sont consacrés aux années de formation du sculpteur. En annexe, B. Hébert recense toutes les oeuvres connues de l'artiste (p.143-147).
- 5 HÉBERT, «Étapes...», p.43-44.
- 6 Alfred LALIBERTÉ, *Les artistes de mon temps*, Montréal, 1986, p.36.
- 7 HÉBERT, «Étapes...», p.50.
- 8 N. PAGÉ, *La cathédrale Notre-Dame d'Ottawa: histoire, architecture, iconographie*, Ottawa, 1988, 162 p. Le chapitre quatre contient une description détaillée de la décoration intérieure de la cathédrale.
- 9 Cette maquette se trouve aujourd'hui au Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'université d'Ottawa, *Collection Joseph Saint-Charles*, M4.91. La dédicace que Hébert inscrivait à la base se lit «Souvenir cordial à l'ami S' Charles».
- 10 Jean-B. LAGACÉ, «Louis-Philippe Hébert et son oeuvre», *La Revue Canadienne*, vol. 39, n° 1, janvier 1901, p.42. Lagacé était lui-même un artiste accompli et professeur. Des années auparavant, il avait fait son apprentissage avec Hébert sous la tutelle de Bourassa. Plus tard, il conçut les vitraux de Notre-Dame de Montréal. Il devint le premier titulaire de la chaire d'histoire de l'art de l'Université Laval à Montréal.
- 11 Bibliothèque municipale de Montréal (ci-après B.M.), Archives de la ville de Montréal, salle Gagnon, *Fonds Hébert*, lot 18, F-11-1, p.7, Croquis de *Sans merci*, non daté.
- 12 LAGACÉ, «Louis-Philippe Hébert...», p.43.
- 13 Musée des beaux-arts de Montréal, *Register of the 16th Spring Exhibition of the Art Association of Montreal*, manuscrit, 1895, p.16; Art Association of Montreal, *Catalogue of the Sixteenth Annual Spring Exhibition of Oil Paintings, Water Colour Drawings, Statuary, & c.*, Montréal, 1895, p.22.
- 14 «Le Salon de Montréal», *Coin du feu*, vol. 3, n° 4, avril 1895, p.98.

- 15 Louis Fréchette (1839-1908) était le plus éminent des auteurs québécois de son époque. Proche ami de Hébert, dont il a toujours appuyé inconditionnellement l'oeuvre, il a très certainement exercé sur celui-ci une influence intellectuelle. Hébert, pour sa part, s'adressait à Fréchette par «mon cher maître et ami».
- 16 «L'atelier d'Hébert», *La Patrie* (Montréal), 18 mai 1895, p.1.
- 17 Thompson était le délégué canadien au tribunal de la mer de Béring qui se réunissait à Paris en 1893.
- 18 «Un testament artistique», *Le Canada* (Montréal), 17 avril 1895.
- 19 «L'art canadien à Paris», *La Presse* (Montréal), 9 janvier 1897, p.12. Voir aussi «Government May Buy Work of Hébert», *The Montreal Star*, 22 août 1898, p.12.
- 20 «Lettre de Françoise», *La Patrie* (Montréal), 13 août 1900, p.5. Les statues d'Alexander Mackenzie et de la reine Victoria y furent également exposées avant d'être expédiées à Ottawa.
- 21 *International Exhibition Glasgow, 1901: Official Catalogue of the Fine Art Section*, Glasgow, 1901, p.108.
- 22 «Hébert's 'Sans merci'», *The Gazette* (Montréal), 16 mars 1903, p.6. Voir aussi «Work of Canadian Artists, Exhibition at Art Gallery», *The Montreal Star*, 13 mars 1903, p.7.
- 23 «The Spring Exhibition: Philippe Hébert and His Work», *The Daily Witness* (Montréal), 21 mars 1903, p.5.
- 24 Dominion of Canada Industrial Exhibition, *Catalogue of Department of Fine Arts Under the Management of the Ontario Society of Artists*, Toronto, 1903.
- 25 «Half Century of Canadian Art», *Toronto Globe*, 29 août 1903, p.22.
- 26 Tel que rapporté dans *La Presse* (Montréal), 7 octobre 1903, p.4.
- 27 *La Patrie* (Montréal), 24 septembre 1910, p.9. Voir aussi Romain GOUR, «Philippe Hébert, sculpteur et statuaire», *Qui? Art, musique, littérature: courtes biographies*, vol. 4, n° 4, 1953, p.7-8. Une copie de la photographie fait partie des archives du Musée du Québec (ci-après M.Q.), *Fonds Hébert*.
- 28 Le supplément de photos du numéro du 26 mars 1921 de *The Standard* (Montréal), contient un reportage photographique sur certaines des plus célèbres oeuvres de Hébert. Curieusement, selon la légende de *Sans merci* qui y figure, l'oeuvre commémorerait «la bataille royale [qui] eut lieu entre Lambert Closse... et un Iroquois qui l'attaquait d'un endroit caché».
- 29 Art Association of Montreal, *Catalogue of the Works of the Late Philippe Hébert, C.M.G., R.C.A.*, Montréal, 1924.
- 30 La correspondance entre Henri Hébert et Paul Rainville est tirée des dossiers de *Sans merci*, M.Q.
- 31 «Exhibit of Sculpture by Philippe Hébert», *The Gazette* (Montréal), 27 mars 1943, p.3.
- 32 «Bronze de Hébert installé au Musée», *Le Soleil* (Québec), 5 avril 1946, p.10.

- 33 Voir en particulier les archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (ci-après M.B.A.C.), papiers de recherche de Robert Derome, correspondance générale, Robert Derome à Jacques Panneton, 29 mars 1977.
- 34 B.M., *Fonds Hébert*, lot 18, B-20, 20, Société nationale des bronzes (Fonderie J. Petermann) à Hébert, 14 décembre 1901: B-20, 21, de la même au même, 20 décembre 1901, B-20, 25, de la même au même, 31 mars 1902.
- 35 M.B.A.C., 3.3-H, *Offres d'achat / sculpture...*, Hébert, L.-P., Rainville à H.O. McCurry, 7 décembre 1946.
- 36 Société des Artistes français, *Catalogue illustré du Salon de 1902*, Paris, 1902. Un article paru dans le périodique français *Rappel* le 25 avril 1902 rend compte de l'arrivée de *Sans merci* au Salon.
- 37 B.M., *Fonds Hébert*, lot 18, B-20, 26; Société nationale des bronzes à Hébert, 7 mai 1902.
- 38 Ces faits remontent probablement à 1906, puisqu'en janvier 1907, à la demande de l'artiste la fonderie expédia une caisse contenant la maquette de plâtre de *Sans merci* à son adresse à Paris (M.Q., *Fonds Hébert*, A. Lemaire [directeur, Fonderie nationale des bronzes] à Hébert, 8 janvier 1907). Malheureusement, ce précieux original a disparu.
- 39 B.M., *Fonds Hébert*, lot 18, B-20, 29; Fonderie nationale des bronzes à Hébert, 16 mai 1907.
- 40 M.Q., *Fonds Hébert*, F. Hohwiller à Hébert, 1^{er} octobre 1912; Fonderie Hohwiller à *Id.*, 29 avril 1914; de la même au même, 19 septembre 1915.
- 41 Arts Club of Montreal, *Inaugural Loan Exhibition of the Arts Club*, Montréal, 1913.
- 42 M.Q., dossiers *Sans merci*, F.J. Laverty à Rainville, 4 juin 1948.
- 43 M.B.A.C., *Documents de la Watson Art Galleries*, actes de vente, 2 avril 1946. L'acquisition fut soulignée dans un communiqué dans lequel le Musée décrivait les antagonistes en ces termes: «le pionnier canadien surpris à son champ, et l'Iroquois perfide» (voir «Bronze de Hébert installé au Musée», *Le Soleil* (Québec), 5 avril 1946, p.10).
- 44 «Les Iroquois toujours à l'affût rôdaient autour des fermes et malheur an colon isolé qui se laissait surprendre».
- 45 M.B.A.C., 3.3-H, *Offres d'achats / sculpture...*, Hébert, L.-P., Laverty à McCurry, 14 juin 1948; et Rainville à McCurry, 7 décembre 1946.
- 46 M.Q., dossiers *Sans merci*, Laverty à Rainville, 4 juin 1948, et Rainville à Laverty, 8 juin 1948; M.B.A.C., *ibid.*, Laverty à McCurry, 14 juin 1948.
- 47 Jacoby's House of Antiques Co., *Catalogue of Auction Sale from the Estate of the Late Mrs. Lilian Converse and from other important estates and owners...*, Montréal, 1973, p.37.

PHILIPPE HÉBERT'S *UN DUEL* AND ITS VARIANTS

Un duel is an example of the many smaller works by Louis-Philippe Hébert (1850-1917), one of Canada's best known monumental sculptors. This bronze group is the initial casting of several taken from the same mold and was acquired in 1988 by the Canadian War Museum where it is on permanent exhibit in the New France gallery. Additionally, a preliminary plaster model of about 1886 has survived (at the University of Ottawa, Centre for Research on French Canadian Culture) and in 1900 Hébert created a life sized plaster variant of the group, now on indefinite loan to the Montreal Museum of Fine Arts. Neither of these plasters was ever cast.

Un duel was originally cast in Paris at the foundry of Thiebaut Frères in 1893. The group bears a poetic inscription rather than a title: "Always some surprise, trap, assaults and battles, Some ferocious enemy emerging from the bushes." The artist subsequently added a brass plaque giving the work the title by which it became known, *Un duel*. This is Philippe Hébert's most expressive work, as his superb and dramatic rendering of the anatomical detail of the combatants and their expression of violence confirm. This contrasts with many of Hébert's other works, notably the tranquil Abenakis figures which adorn the fountain outside the entrance to Québec's National Assembly building and his two sober and gracious Victorias, one on Parliament Hill, the other in Hamilton.

Originally conceived as a decorative motif for an ornate library desk Hébert dreamed of making for himself, *Un duel* is a reflection of the artist's life-long interest in the history of New France. Much of his sculpture focused on themes derived from the origins of French settlement in French Canada particularly the "heroic period" from the mid-1630's to the early 1660's. *Un duel* shows two well-matched antagonists engaged in a struggle to the death. Hébert genuinely admired the aboriginal peoples, whom he saw as possessing great nobility and this is reflected here in the ferocious Iroquois, the principal antagonist of the early Canadian settler. The group was first exhibited in Montréal in 1895 and acquired thereafter by Prime Minister Wilfrid Laurier. It was not again seen publicly until placed on exhibit at the Canadian War Museum in 1991.

As a youth Philippe Hébert's imagination was stirred by tales of the heroic origins of Canada and he joined the Pontifical Zouaves and although arriving in Rome too late to experience battle, he spent a year there during which he had the

leisure to indulge his attraction to art and to sculpture in particular. Back in Canada, Hébert caught the attention of Napoléon Bourassa (1827-1916), who invited him to join him as an apprentice in the decoration of Notre-Dame-de-Lourdes chapel, Montréal. He studied with Bourassa for six years from 1873, rendering his master's designs for various commissions in churches around Montréal. At age twenty-nine, he felt able to strike out on his own after securing a series of church commissions. The most notable traces of his wood sculpting phase is the interior of Notre-Dame basilica in Ottawa.

Hébert gradually developed an interest in working in bronze. His first major commission in this medium was a statue of Charles-Michel de Salaberry, the victor of the battle of Châteauguay in 1813, which was unveiled at Chambly in 1881. His next bronze, Sir George-Étienne Cartier, was the first work of commemorative statuary to be erected on Parliament Hill, Ottawa, in 1885. His biggest career break came in 1887 in the form of a commission from the Québec government to produce ten statues for the façade of the new provincial legislative building. He was now working exclusively in bronze, and his reputation was such that he received regular commissions thereafter from federal, provincial and municipal authorities from Nova Scotia to British Columbia.

Throughout his career, Hébert created some forty commemorative or monumental works in bronze. Of the rest of his known works, about 120 were sculpted in wood and are almost entirely religious subjects. We also know of fourteen bronze groups (including *Un duel*), some forty statuettes, an equal number of busts, eighteen medallions, and a half dozen works in terra-cotta. It is likely that there is much more of his small-scale work whose whereabouts is still unknown. For instance, of several castings from the mold of *Un duel*, only two are known today.

The record points to the casting of seven, possibly eight, variants of the original of 1893. It is quite likely, as in the case of the very popular *Madeleine de Verchères*, that more were cast for sale to private collectors. The first castings appear to have been the pair ordered from the foundry of J. Petermann, Brussels, in 1901 and delivered to Hébert in Paris in the spring of 1902. He ordered separate inscriptions cast for their bases. One was "*Sans merci*;" the other, akin to that of the original *Un duel*, read:

The Iroquois are always lying in wait and prowling about the farms, and woe to the solitary settler taken by surprise.

A third casting of the group was ordered from Petermann in May 1902. It is not known whether this variant remained in France or was shipped to Canada when Hébert returned with his family later in the year. At any rate, in March 1904 he entered one of these in the twenty-fifth annual exhibition of the Royal Canadian Academy of Arts held at the Art Association of Montreal. When Hébert returned to Paris in 1905 he had at least two more variants cast by the Fonderie

nationale des bronzes, the successor to the Petermann firm. During his last sojourn in France, between 1911 and 1914, Hébert ordered two and possibly three more castings of the work, this time from the Paris foundry of Hohwiller. These are the last documented castings of *Un duel* variants.

From time to time in the intervening years some of these have come to the attention of the public. In 1913 a *Sans merci* appeared in the inaugural loan exhibition of the Arts Club of Montreal and was sold on this occasion to an unidentified private buyer. In 1919 another, the property of the Montréal lawyer F.J. Laverty, was loaned for a private exhibition of Canadian art to honour the visit of the Prince of Wales (later King Edward VIII). In 1946 a *Sans merci* was purchased by the Musée de la Province de Québec through the Watson Art Galleries of Montréal and was the only casting of the work held in a public collection until the Canadian War Museum acquired *Un duel*. Later in 1946, another of the early Petermann castings, the one with the inscription in lieu of the title "*Sans merci*," was offered for sale by the Montréal antique dealer, S. Breitman. Paul Rainville of the Quebec Museum, which had just recently acquired theirs, brought it to the attention of both Dr. Charles F. Martin, President of the Art Association of Montreal and H.O. McCurry at the National Gallery in Ottawa. Because neither institution was in a position to purchase the work, its present location remains unknown, although it is likely that it is in a private collection.

In 1948 F.J. Laverty approached the Quebec Museum and then the National Gallery with a view to selling his *Sans merci* casting, but nothing came of these initiatives and again it is not known what became of the work. In 1973 the Montréal auction house, Jacoby's, sold a *Sans merci*, the property of a lady from St-Lambert. Still another was seen as recently as 1984 in the Montréal home of Senator Donat Raymond (1880-1964).

Hébert can be said to have cast much of Canada's history in bronze. He frequently spoke and wrote about his vocation to tell our history in this way. In doing so, more than anyone of his generation, he opened the way to a truly national art for Canada. He belonged to a school of Québec intellectuals which felt strongly about heralding the achievement of the founders of French-speaking Canada. Like the historical writers and many of the literary figures who were his contemporaries, he was drawn particularly to what has been called the "heroic period" of the history of New France. *Un duel* and its variants are certainly among his most evocative works of this genre. When he sculpted the group in the last decade of the last century, Louis-Philippe Hébert was already in the front rank of the North American sculptors of his time.

Translation: the author

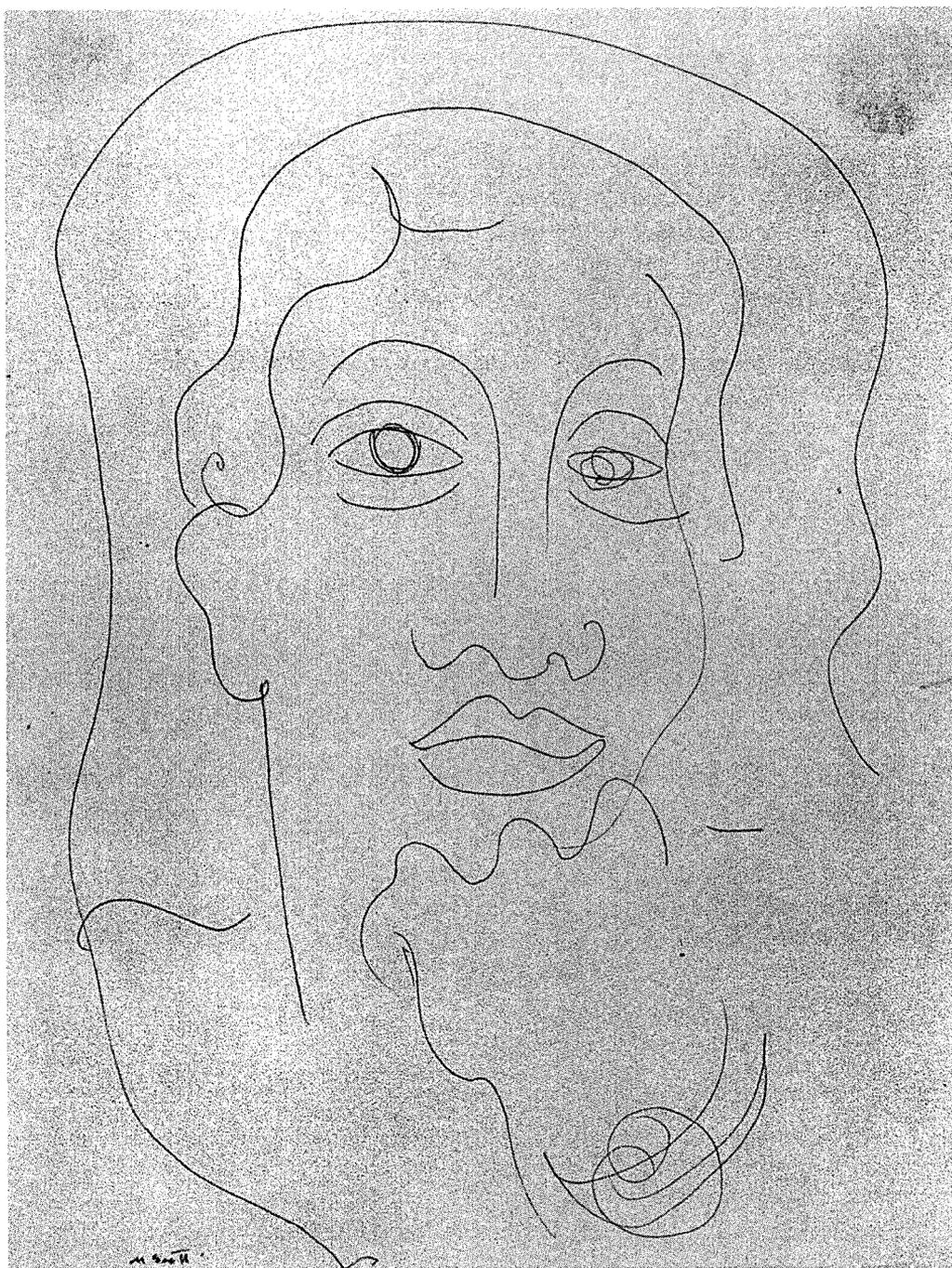


fig.5 Marian Dale Scott, *Autoportrait/ Self-portrait*, 1946, encre sur papier/ink on paper, 31 x 23 cm, coll. particulière/ private coll. (Photo: Ron Simon)

HOMMAGE À MARIAN DALE SCOTT, 1906-1993

Le 28 novembre dernier est décédée une artiste montréalaise marquante et une femme qui fut pour moi une amie très chère. Elle aura réalisé ses derniers désirs: peindre jusqu'à la fin de sa vie - tout au moins jusqu'à ces derniers mois -, demeurer chez-elle et continuer à recevoir ses amis. Tous pourront témoigner de la femme exceptionnelle qu'elle était. Ouverte sur le monde, vive, curieuse et d'une incomparable attention à chacun d'entre nous, s'enquérant de nos joies et de nos peines, alors même qu'elle traversait, en toute conscience, la dernière étape de sa vie. Il n'est pas vrai que l'âge de la personne chère rend moins difficile la séparation, et Marian va nous manquer à tous. Nous n'irons plus prendre le thé ou l'apéritif après une journée de travail que, pour sa part, elle essayait le plus possible de consacrer à la peinture. Sa chaleureuse présence, son humour et sa grâce nous font déjà cruellement défaut. Tout au moins pouvons-nous témoigner de l'importance qu'elle a eue pour nous. C'est ce que je veux faire aujourd'hui en rappelant quelques étapes de ce qui fut pour elle un des aspects majeurs de sa vie: sa pratique artistique. Ce texte, on le comprendra, n'est pas un «état de la recherche», non plus qu'un compte rendu rigoureux sur sa carrière. De ce point de vue, le travail reste à faire¹, d'autant que c'était comme une amie plus que comme «historienne de l'art» que j'étais liée à Marian.

Très jeune, Marian démontre un talent pour les arts visuels, lequel est encouragé par sa famille qui l'inscrit, dès l'âge de 12 ans, à des cours d'art. Elle expose un premier tableau deux ans plus tard à la *Art Association of Montreal*. Après des études à la même *School of Art and Design* de l'*Art Association*, elle entre avec les premiers élèves à l'École des beaux-arts de Montréal, en 1924². Parmi ses collègues féminins figurent Lillian Freiman, Jori Smith et Pegi Nicol, une amie très proche de Marian (fig. 1). En 1926, Marian Dale va étudier à Londres à la *Slade School of Art*. De la *Slade*, Marian me disait que ce n'était guère mieux que l'École des beaux-arts de Montréal, sauf qu'il y avait des modèles nus et des classes mixtes³. En effet, au moment où elle étudiait à l'École des beaux-arts de Montréal, les classes des femmes étaient non seulement séparées de celles des hommes mais, me racontait-elle en riant encore, au moment de la pause d'un des groupes, on enfermait à clef dans ses locaux le groupe du sexe opposé. De son séjour européen, Marian retenait aussi le poids considérable de la tradition qui, semble-t-il, affectait les élèves de la *Slade*. Tous, rappelait-elle, avaient l'impression qu'ils ne pouvaient guère faire quelque chose de neuf, qu'ils allaient tout au plus répéter ce qui

s'était fait avant eux. C'est donc un peu découragée par rapport aux avenues possibles de la pratique artistique que Marian Dale revient au Canada. Mais au retour, sur le bateau, la beauté du golfe Saint-Laurent, du ciel, du paysage ranime l'enthousiasme de l'artiste à l'égard de ce pays où, se disait-elle, «il y avait tout à peindre».

On sait que Marian D. Scott n'est pas connue comme paysagiste. Bien sûr, elle produit, dans les années vingt, des paysages qu'elle qualifiait de «tactiles». Ceux-ci ont, en grande partie, été envoyés par sa mère - qui s'intéressait à la pratique artistique de sa fille - à Londres, dans sa famille. Au début des années trente, Marian va également réaliser, par des procédés de réduction géométrique caractéristiques de sa production picturale de cette période, des paysages tel *Quebec's Fields*, 1931 qui fut reproduit à quelques occasions⁴.

Cependant Marian D. Scott participera surtout à ce combat des premiers modernes qui, pour paraphraser John Lyman, voudront quitter les sentiers, surinvestis, du bouclier précambrien et du paysage national, pour s'aventurer dans ceux de l'expérimentation formelle, véritable lieu de l'expression artistique contemporaine. Mais je retiens de ce commentaire enthousiaste de Marian à son retour au Canada - et de quelques autres qu'elle a pu me faire sur son malaise d'alors face aux codes rigides de la société britannique - que, contrairement à d'autres qui vivaient douloureusement leur retour d'Europe, Marian se considérait comme une artiste canadienne avec ce que cela signifiait de difficultés, mais surtout de possibilités. Je me permettrais même d'ajouter que, par la suite, ce sentiment d'appartenance s'est ancré plus encore au Québec comme tel. En effet, Marian m'a souvent dit qu'elle n'aurait voulu vivre nulle part ailleurs au Canada, surtout à cause de la vitalité du milieu culturel et artistique francophone.

À son retour à Montréal en 1928, Marian Dale épouse Frank R. Scott, poète, avocat, professeur et figure importante dans le milieu politique de la gauche sociale-démocrate. La naissance, en 1929, de son fils Peter l'éloigne quelque temps de sa pratique artistique. Sans doute conviendrait-il de souligner que sa qualité de mère et d'épouse d'un homme dont la vie professionnelle et l'implication politique n'allaient pas sans un certain nombre d'obligations et d'activités sociales, ont pu empêcher Marian D. Scott de consacrer tout le temps qu'elle aurait souhaité à la peinture. Néanmoins, elle n'a jamais cessé de peindre, d'exposer, de participer aux activités des associations artistiques qui lui tenaient à coeur, telle la Société d'art contemporain, et même, à l'occasion, d'enseigner⁵.

Elle a su, malgré les difficultés, mener sa propre recherche créatrice et n'a pas, contrairement à d'autres, Regina Seiden ou Marguerite Lemieux par exemple, sacrifié sa carrière à celle de son mari. Au contraire, celui-ci l'a supportée dans son travail. En ce sens, on doit reconnaître que, si les obligations commandées par son statut d'épouse, surtout à une époque où les tâches ménagères n'étaient guère partagées dans le couple, ont pu ralentir sa production, elle partageait en cela le

sort de bien des artistes canadiens, femmes mais hommes également. Parmi ces derniers combien, en effet, ont dû, faute de ressources suffisantes, consacrer une partie de leur énergie à des métiers parfois éloignés de leur pratique artistique pour subvenir aux besoins de leur famille?

Les années trente: une artiste moderne et engagée

The inner necessity to paint was there, in spite of the times, in spite of the misery, the growing fear of fascism and war. I found that I could not (or should not) "use" my painting directly, but I could use some of myself, some of my time⁶.

Cette affirmation de Marian D. Scott exprime l'état dans lequel elle se trouvait comme peintre dans les années trente, et nous éclaire sur le dilemme que vivaient plusieurs artistes à cette époque. Le contexte économique et politique amène nombre de producteurs à s'interroger sur la fonction sociale de l'art, à s'engager personnellement dans le soutien de diverses organisations, comme la Ligue canadienne contre la guerre et le fascisme et les Comités d'aide à la démocratie espagnole, à exposer et à vendre leurs oeuvres au profit de leurs activités, etc. On connaît d'ailleurs les liens qui unissaient certains d'entre eux au médecin communiste montréalais Norman Bethune, qui comptait aussi parmi les proches amis de Marian D. Scott. Celui-ci avait mis sur pied, en 1936, avec l'aide du peintre Fritz Brandtner (fig. 2) le *Children's Art Centre* - ou *Children's Creative Art Center*⁷ - pour permettre aux enfants, particulièrement ceux de milieux défavorisés, de développer leur créativité. Après le départ de Bethune pour l'Espagne, Brandtner en assume la direction et l'enseignement avec l'aide de Marian D. Scott.

Si Scott participe à de nombreuses activités témoignant de son engagement, si elle donne ainsi «de son temps et de sa personne», sa production artistique ne sacrifie toutefois pas à des idéaux politiques. D'ailleurs, il en va de même pour plusieurs autres artistes au Québec⁸. Loin de s'inspirer du réalisme social, son travail formel s'articule à la fois à partir d'une réflexion sur le mode de représentation de l'espace tel qu'il s'élabore dans le cubisme en particulier chez Juan Gris qu'elle admirait plus particulièrement, et à partir d'une synthétisation des formes, d'une organisation des motifs dans le tableau qui découle de leurs structures géométriques et qui n'est pas sans parenté avec le travail des précisionnistes américains. C'est d'ailleurs à Georgia O'Keeffe que la compare, dans un article de 1938, Graham McInnes⁹. Un tableau comme *Stairway* (fig. 3), du Musée des beaux-arts de Montréal, est sans doute celui qui témoigne le mieux de l'influence du cubisme, particulièrement dans l'organisation spatiale de l'arrière-plan. Pour ce qui est du rapport au précisionnisme, il faudra s'interroger plus à fond sur les possibles influences, directes ou indirectes, de ce courant sur l'art de Scott. En effet, Marian me disait que c'est à son retour de Londres, en réaction à l'art surchargé qu'elle avait vu en Angleterre, qu'elle décidait, non seulement d'adopter des sujets

différents de ceux abordés par les peintres européens, mais surtout de simplifier les formes.

Titrée assez ironiquement *Agriculture*, 1939 (fig. 4), la représentation de cet immense «élévateur à grain» est représentatif d'une série sur Montréal que Scott réalise à la fin des années trente et au début des années quarante. Durant cette période, son travail présente plusieurs des caractéristiques de la démarche de ces premiers «modernes», anglophones le plus souvent, et qui, pour la plupart, se retrouvent parmi les membres fondateurs, en 1939, de la Société d'art contemporain. En effet, ces artistes témoignent d'une plus grande ouverture aux problématiques artistiques «internationales» et modernes, qu'elles soient post-impressionniste, cézannienne, matissienne, cubiste, parfois aussi expressionniste ou également américaine et mexicaine. La décennie des années trente est celle, Charles C. Hill l'a bien montré¹⁰, du passage du nationalisme à l'internationalisme. Si les sujets peints, désinvestis des idéologies nationalistes, deviennent secondaires pour cette génération qui souhaite désormais, comme le faisait remarquer, en 1940, le critique Robert Ayre, se confronter d'abord à la peinture en tant que peinture¹¹, on constate chez plusieurs de ces peintres un intérêt pour la ville et pour la figure humaine. Scott reconnaissait que cet intérêt des artistes pour la représentation de leur milieu de vie, pour l'homme et son environnement était caractéristique de cette période où ils s'interrogeaient sur le rapport entre l'art et la société. Ce que nous connaissons de la production de Marian D. Scott durant ces années témoigne de cet esprit. Elle a réalisé un certain nombre de portraits d'amis, de parents - dont cet *Auto-portrait* (fig. 5) -, de scènes dans des parcs, au salon de coiffure, ou encore de gens en train de déblayer la neige (par exemple *Lorne Crescent*, 1934) ou de nettoyer la rue (fig. 6), autant de tableaux, de dessins ou d'aquarelles inspirés de son quotidien. D'autres oeuvres, telle la série des *Escalators* ou celle sur les locataires, imbriquent des formes humaines schématisées dans le réseau linéaire rigide des structures architecturales urbaines, et acquièrent de ce fait une dimension plus critique dans leur représentation du rapport de l'homme à son environnement. De petits tableaux réalisés sur des toiles de fenêtres découpées, et dont, sauf exception, comme ce *Street Car*, 1939 (fig. 7), nous ignorons actuellement la localisation, représentent des individus à l'intérieur de tramways dans les vitres desquels se reflètent les lumières de la rue. Enfin, la rigueur géométrique et le rationalisme fonctionnel des bâtiments urbains contemporains s'expriment magnifiquement dans des oeuvres comme *Cement*, *Agriculture*, *Fire Escape*, *Harbour* (1939), etc. C'est toutefois avec un a priori critique que Scott aborde cet univers et c'est, dira-t-elle, parce que leur force vitale pouvait fendre tout ce ciment et «briser le roc¹²» qu'elle peint aussi des structures végétales (fig. 8). On peut cependant penser que ce choix de peindre l'univers végétal ne relevait pas que de motifs «idéologiques», mais témoignait aussi de l'intérêt qu'elle a toujours eu pour les formes et les couleurs des plantes et des fleurs.

Le travail de Scott durant cette décennie s'ancre bien dans l'esprit qui anime alors la «nouvelle» génération de peintres canadiens. Ses thèmes, ses sujets peints, sont ceux que l'on retrouve chez plusieurs des artistes qui comptent, comme elle, parmi les membres fondateurs de la Société d'art contemporain¹³. Quant à ses procédés formels, d'une grande originalité dans le contexte de la scène artistique montréalaise, ils sont un autre exemple de cette réflexion, de cette ouverture aux formes artistiques plus internationales qui caractérise dans les années trente les débuts de la modernité artistique au Québec.

Les années quarante: la transition vers un art non objectif

Retenons des années quarante deux aspects marquants. Le premier concerne surtout les artistes de la communauté anglophone. Déjà la question de l'implication sociale de l'art et de sa nécessaire démocratisation avait marqué la décennie des années trente. Le modèle américain, en particulier avec ses programmes gouvernementaux de type WPA/FAP qui intégraient, par le biais de la murale par exemple, le travail des artistes aux édifices publics, était un modèle souvent évoqué par les artistes et les critiques d'art. Les artistes canadiens souhaitaient que des programmes équivalents soient adoptés au Canada. La Conférence de Kingston, en 1941, marque un point culminant de cet intérêt et conduit à la formation de la Fédération des artistes canadiens. La Deuxième Guerre mondiale apparaît comme une occasion de réaliser un art public, un art plus socialement engagé. On sait qu'outre les *official war artists* inclus dans les différents corps militaires canadiens, certains artistes vont également finir par avoir accès aux usines de guerre pour immortaliser par leurs oeuvres les ouvriers «combattants» du front industriel. Des femmes furent aussi mandatées¹⁴ pour peindre la contribution de leurs consoeurs à l'intérieur des forces armées. On pense aux deux amies de Marian D. Scott, Pegi Nicol MacLeod et Paraskeva Clark. Marian m'a raconté qu'on avait aussi sollicité sa participation. Cependant elle était, et a toujours été, une pacifiste convaincue. Bien qu'ayant participé à des activités contre le fascisme, elle s'est refusée à faire quelque oeuvre que ce soit dans un contexte militaire.

Toutefois, elle participe, d'une certaine manière, au mouvement en faveur d'un art public qui se concrétise souvent dans la réalisation de murales intégrées à l'architecture. En effet, en 1943, elle réalise, sur une commande du Dr Hans Selye, une murale pour le Département d'histologie de l'École de médecine de l'Université McGill. Les textes que publient Selye et Scott dans *Canadian Art* sur «L'art comme inspiration pour la science» et «La science comme inspiration pour l'art» sont révélateurs de l'esprit de l'époque, d'autant que Scott introduit son texte par ces propos:

I, like so many painters of today, was feeling disturbed and inadequate in the isolation of the studio. No doubt the war is partly responsible for this desire to leave the studios, the ivory towers. But perhaps the real cause is even wider

and deeper. Perhaps it is all part of the struggling death of the old era, the birth of the new¹⁵.

La réalisation de cette murale fut, pour Scott, l'occasion de concrétiser les aspirations qu'elle partageait avec plusieurs artistes de sa génération pour une plus grande démocratisation de l'art. De plus, non seulement le thème de la recherche scientifique offrait des possibilités formelles nombreuses pour une artiste, mais la science, faut-il le rappeler, représentait pour la vision progressiste de l'époque un élément majeur dans la naissance de ce monde nouveau. Sans entrer dans une analyse de sa murale *Endocrinology*, soulignons qu'elle témoigne à la fois de la direction nouvelle que va prendre le travail de l'artiste à la suite de sa réalisation et de cette vision positive de la science. En effet, Scott organise sa composition autour d'une spirale dont le centre est constitué du noyau stéroïde, centre des recherches en endocrinologie. Les cercles concentriques sont composés par des cellules à différents stades de leurs multiplications et aboutissent, aux extrémités, à des représentations d'instruments scientifiques, de cellules diverses, entremêlées à celles de figures humaines stylisées présentant, entre autres, les symptômes relatifs au dysfonctionnement des glandes pituitaire, thyroïde, etc¹⁶. Toutefois, c'est un corps sain qui constitue la diagonale centrale, et sa main rejoint le noyau à partir duquel s'organise un réseau de rayons. Cette figure renvoie sans doute à l'espoir que suscite la recherche scientifique pour le mieux-être de l'humanité.

Pour en avoir discuté avec elle, je sais que Scott jugeait très sévèrement cette oeuvre qu'elle trouvait trop littérale, trop proche de la commande et qui ne présentait pas, selon elle, les qualités artistiques que doit avoir une véritable oeuvre d'art. Ce jugement a posteriori, trop sévère à mon avis, ne doit pas nous faire oublier cependant que tout le travail de recherche que Scott a fait autour de la réalisation de cette oeuvre, et pour lequel, pendant deux ans, elle s'est littéralement plongée dans l'univers révélé par les ouvrages scientifiques et surtout les microscopes, a suscité des transformations importantes dans son oeuvre. De la représentation de l'univers urbain, elle est passée à celle d'un univers invisible à l'œil nu, celui des structures cellulaires, des cristaux, des protoplasmes, comme en témoignent de nombreuses oeuvres réalisées durant les années quarante, comme les séries sur les «*Cell and Cristal*», «*Cell and Fossil*», «*Stone and Protoplasm*», où s'entremêlent dans une semi-abstraction les formes rondes des cellules, protoplasmes ou embryons, avec les structures plus linéaires et plus géométriques des cristaux. À cela s'ajoutent parfois des figures humaines schématisées ou traitées à la manière des dessins africains auxquels Scott s'intéressait également (exemple: *Stone and Protoplasm* #2, 1948 (fig.9)). Scott s'abreuve alors à diverses sources, celles de la science et de l'art primitif entre autres, qui furent aussi celles de plusieurs artistes contemporains. Elle rejoint ainsi une tendance moderniste qui s'inspire de l'univers biomorphique pour explorer de nouvelles formes artistiques.

Par ailleurs, la scène artistique québécoise des années quarante est princi-

palement marquée par l'émergence de tendances artistiques radicales, générées en particulier par Pellan, qui revient d'Europe en 1940, et par Borduas et le groupe automatiste dont les menées aboutissent à la dissolution, en 1948, année de la publication du *Refus global*, de la Société d'art contemporain. Il n'est pas inutile de rappeler qu'à l'occasion de sa fracassante démission de la Société d'art contemporain, Borduas, qui dans la foulée rompt avec ses amis de longue date, Maurice Gagnon et John Lyman, n'en remercie pas moins dans sa lettre de démission, qu'il lui envoie en sa qualité de vice-présidente, Marian Scott pour sa «comprehensive attitude¹⁷». Scott comptera d'ailleurs, quelques mois plus tard, parmi les seize signataires d'une pétition adressée à la «Commission du service civil» pour protester contre «la suspension sommaire de M. Paul-Émile Borduas comme professeur à l'École du meuble de Montréal», suspension subséquente à la parution du *Refus global*¹⁸. Scott éprouvait beaucoup d'admiration pour le travail tant de Pellan que de Borduas, et elle m'a raconté avoir eu de bonnes discussions avec John Lyman à propos de l'art de ce dernier. Lors d'un de nos thés de fin d'après-midi (c'était le 6 septembre 1990, pour une fois je l'avais noté dans mon agenda) Marian me disait que Lyman, devant les oeuvres de Borduas et de Pellan des années quarante, lui aurait confié en substance que «si c'était ça la peinture, il avait perdu son temps et sa vie». Cette attitude de Lyman est semblable à celle de plusieurs artistes anglophones de la Société d'art contemporain qui sont restés attachés aux premières manifestations de la modernité. Bien que souscrivant à une compréhension de l'oeuvre comme interprétation subjective et ayant ses spécificités formelles propres, ils ne pouvaient concevoir l'oeuvre d'art comme totalement affranchie de sa fonction figurative, de son ancrage dans le «réel». Scott, au contraire, avait une sensibilité artistique qui la rapprochait des artistes francophones, même si ses oeuvres des années quarante ne sauraient être considérées comme «abstraites» ou «avant-gardistes» en regard par exemple des oeuvres automatistes.

Les années cinquante et après... une production à découvrir

Cette période est certainement la moins documentée de la production de Marian D. Scott, et la recherche s'annonce passionnante quand on sait qu'elle était liée avec un certain nombre des artistes proches du groupe automatiste (dont Françoise Sullivan), qu'elle a exposé avec Agnès Lefort, qu'elle a enseigné à des gens comme Guido Molinari. Ce que l'on connaît de ses oeuvres de ces années nous révèle la démarche d'une artiste pour qui la pratique contemporaine de l'art s'identifie à l'art non objectif et au travail d'expérimentation des formes, des couleurs et des gestes qu'il autorise. Les quelques oeuvres de la fin des années cinquante et du début des années soixante qu'il nous a été donné de voir, s'inscrivent dans une abstraction gestuelle répondant parfois au principe du *all-over*. D'autres fois, elles sont structurées par une certaine organisation linéaire des ta-

ches, ou encore travaillées par l'inscription de signes qui rappellent l'écriture pictographique ou par celles de motifs qui renvoient aux formes d'art primitif et qui se superposent aux taches de couleurs. On prendra comme exemple un tableau exposé récemment par la Galerie Dominion à Montréal, *Community 7*, vers 1958 (fig. 10).

La deuxième moitié des années soixante semble surtout marquée par des oeuvres où dominent les propositions géométriques. Dans certains cas, la juxtaposition de triangles colorés crée cet effet optique dynamique semblable à celui des oeuvres qu'on rattache à l'*optical art*. Mais on connaît aussi plusieurs autres tableaux, dont ce *Sans titre*, 1966 (fig. 11), dans lesquels la planéité de la surface s'affirme mieux grâce aux réserves de blanc qui séparent les formes géométriques colorées dont les contours, ondulants cette fois, rompent la rigidité de la structuration de la surface. Dans les années soixante-dix, le travail de structuration des formes se complexifie, et inclut des formes circulaires qui laissent également entrevoir un travail plus ouvert sur les accidents de la couleur. À la fin des années quatre-vingts et au début des années quatre-vingt-dix, le travail sur la couleur devient déterminant. Scott entreprend un corps à corps plus gestuel avec la matière, où me disait-elle, elle avait le sentiment de danser avec la peinture.

La peinture fut jusqu'à la fin de sa vie une passion pour Marian D. Scott. Même quand ses forces l'eurent abandonnée, elle parlait encore de ce qu'elle aurait aimé réaliser. Bien qu'elle ne quittât plus sa maison depuis quelques années, elle s'intéressait aux expositions qui étaient présentées à Montréal, aux travaux des artistes actuels. C'était un véritable plaisir de discuter avec elle de ce que j'avais vu, des musées que j'avais visités. Dans les galeries, je ramassais souvent un «carton» pour Marian sachant qu'elle serait curieuse de voir ce qui se faisait et s'exposait à New York, à Paris, à Montréal ou ailleurs. Marian D. Scott est une artiste dont il nous faut maintenant mesurer la riche contribution à l'histoire de l'art au Québec et au Canada. Ceux et celles qui furent de ses amis ont, pour leur part, mesuré depuis longtemps ce que son amitié nous apportait: elle nous aidait à vivre.

J'ai voulu par ce texte lui rendre un hommage, si imparfait fut-il, et, en quelque sorte, la remercier de ce qu'elle fut pour nous toutes et tous.

ESTHER TRÉPANIÉRIE

Professeure

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 J'ai appris, après son décès, que Marian souhaitait que je réalise une rétrospective de ses oeuvres. Ce travail de longue haleine exige la collaboration de plusieurs personnes, en particulier de ceux qui possèdent des oeuvres de Scott. C'est pourquoi j'aimerais que ceux qui ont des oeuvres ou des documents inédits sur Marian Dale Scott me contactent. Écrire à: Esther Trépanier, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, Succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8.
- 2 Elle a aussi suivi les cours du soir d'Edmond Dyonnet au Monument national. Celui-ci lui enseignait à l'École des beaux-arts et l'encourageait. Comme à l'École on travaillait surtout avec des plâtres, Dyonnet l'avait invitée à venir suivre ses cours avec modèles au Monument national.
- 3 Ces anecdotes m'ont été contées par Marian Dale Scott lors d'une visite amicale le 23 août 1990.
- 4 Entre autres dans le catalogue *The Modern Image; Cubism and the Realist Tradition*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1982, p.32.
- 5 Entre autres à la *St. Georges School* (1942-1944) et à l'École d'art de la *Art Association of Montreal* (Musée des beaux-arts de Montréal, 1947-1949 et vers 1954).
- 6 Cette citation, tirée de ses notes personnelles, est faite par Marian Dale Scott lors d'une table ronde avec Charles C. Hill, L. Muhlstock, M. Ssott, L. Kennedy, «They could split rock ... Painting in Montreal in the 1930s, and the Children's Creative Art Centre - A Conversation Piece» publié dans *Norman Bethune, His Time and His Legacy*, D.A.C., Sheppard et A. Lévesque, dir., Ottawa, Canadian Public Health Association, 1982, p.121.
- 7 Voir, entre autres, Helen DUFFY et Frances K. SMITH, *The Brave New World of Fritz Brandtner*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre Queen's University, 1982. Dans ce texte les auteurs emploient le terme de *Children's Art Center* pour qualifier le Centre. Charles C. Hill dans le texte «They could split rock [...]», *loc. cit.*, p.119, précise qu'il est plus exact d'employer la dénomination *Children's Creative Art Center*.
- 8 Sur cette question on pourra, notamment, se référer au texte que j'ai publié sur le sujet et qui tente de souligner la complexité de la question du rapport art et politique chez les artistes au Québec. Voir «Entre socialisme et modernisme: les peintres progressistes québécois (1930-1945)» dans *Le droit de se taire, Histoire des communistes au Québec de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Robert Comeau et Bernard Dionne, dir., Montréal, VLB Éditeur, 1989, p.134-161.
- 9 Article que l'on qualifierait sans doute aujourd'hui de sexiste car l'auteur s'y interroge sur les caractéristiques d'un art féminin, et conclut que Scott comme O'Keeffe ont toutes deux délaissé les charmes décoratifs d'une peinture féminine pour adopter un style impersonnel, masquant leur féminité, qui toutefois leur permet d'accéder à une approche picturale individuelle riche et intense. Voir Graham C. McINNES, «Contemporary Canadian Artists no 10, Marian Scott», *The Canadian Forum*, vol. XVII, novembre 1937, p.274-275.
- 10 Charles C. HILL, *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975.
- 11 À propos de cette génération, Ayre écrivait qu'elle voulait se mesurer à la vie, qu'elle voulait plus d'humanité dans ses oeuvres mais voulait aussi se mesurer à la peinture (*wants to come to grips with paint-*

ing). Robert AYRE, «Significant Exhibition at Toronto by Diligent Canadian Group of Painters», *The Standard* (Montréal), 13 janvier 1940, p.M-7.

12 «... *When I allowed myself to paint plant forms, it was with the knowing that they could split the rock* ». Scott, dans «They could split rock [...]», *loc. cit.*, p.121.

13 M. Scott sera membre de la Société d'art contemporain depuis sa fondation en 1939 jusqu'à sa dissolution en 1948. Elle participe aux expositions de ses membres de même qu'à l'exposition *Art of Our Day in Canada* organisée par la SAC en 1940. Voir Christopher VARLEY, *La Société d'art contemporain, Montréal 1939-1948*, Edmonton, The Edmonton Art Gallery, 1980.

14 Dans le cas de Paraskeva Clark, par exemple, c'est la Galerie nationale, par l'entremise de Harry McCurry, qui la désigne pour peindre les activités de la Division féminine de l'armée de l'air canadienne. Voir Mary E. MacLACHLAN, *Paraskeva Clark, peintures et dessins*, Halifax, Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, 1982, p.39-40.

15 Marian Dale SCOTT, «Science as an Inspiration to Art», *Canadian Art*, vol. 1, n° 1, octobre-novembre 1943, p.19.

16 À la page 18 du numéro de *Canadian Art* ci-haut mentionné, on trouve un schéma de la murale *Endocrinology* accompagné des «clés explicatives» (*explanatory key*). Il faut rappeler que Marian Dale Scott a aussi réalisé une autre murale pour la chapelle du Montreal General Hospital.

17 Voir François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 1978, p.234-235.

18 *Ibid.*, p.259.



fig.1 Pegi Nicol MacLeod, *Portrait of Marian Scott*, n.d.,
aquarelle/watercolour, 35 x 25 cm, coll. particulière/private coll. (Photo: Ron Simon)



fig.2 Fritz Brandtner,
Beth, 1935,
oeuvre non localisée/location
unknown.
(Photo: Privée/
private)

fig.3 Marian Dale Scott, **Stairway**,
c. 1940, huile sur toile/oil on
canvas, 74 x 51 cm,
MBAM/MMFA. (Photo:
Christine Guest, 1942.
749.NB)





fig.4 Marian
Dale Scott,
Agriculture,
1939, détruit/
destroyed.



fig.6 Marian Dale Scott, sans titre/untitled, n.d., aquarelle/watercolour, 26 x 30 cm, coll. particulière/private coll. (Photo: Ron Simon)



fig.7 Marian Dale Scott, Street Car, 1939, huile sur toile de store/oil on window blind, 56 x 27 cm, coll. particulière/private coll. (Photo: Ron Simon)



fig.8 Marian Dale Scott, Crocus, n.d., huile sur toile/oil on canvas, 72 x 51 cm, Musée du Québec. (Photo: Jean-Guy K rouac)

fig.10 Marian Dale
Scott,
Community 7,
c. 1958, huile
sur panneau de
masonite/oil on
masonite, 28 x
30 cm, Galerie
Dominion,
Montréal.
(Photo: Galerie
Dominion)



fig.9 Marian Dale
Scott, **Stone and
Protoplasm #2**,
1948, huile sur
panneau de
masonite/oil on
masonite, 61 x
51 cm, London
Regional Art and
Historical
Museum. (Photo:
London Regional
Art and Historical
Museum, 84.A.
231)

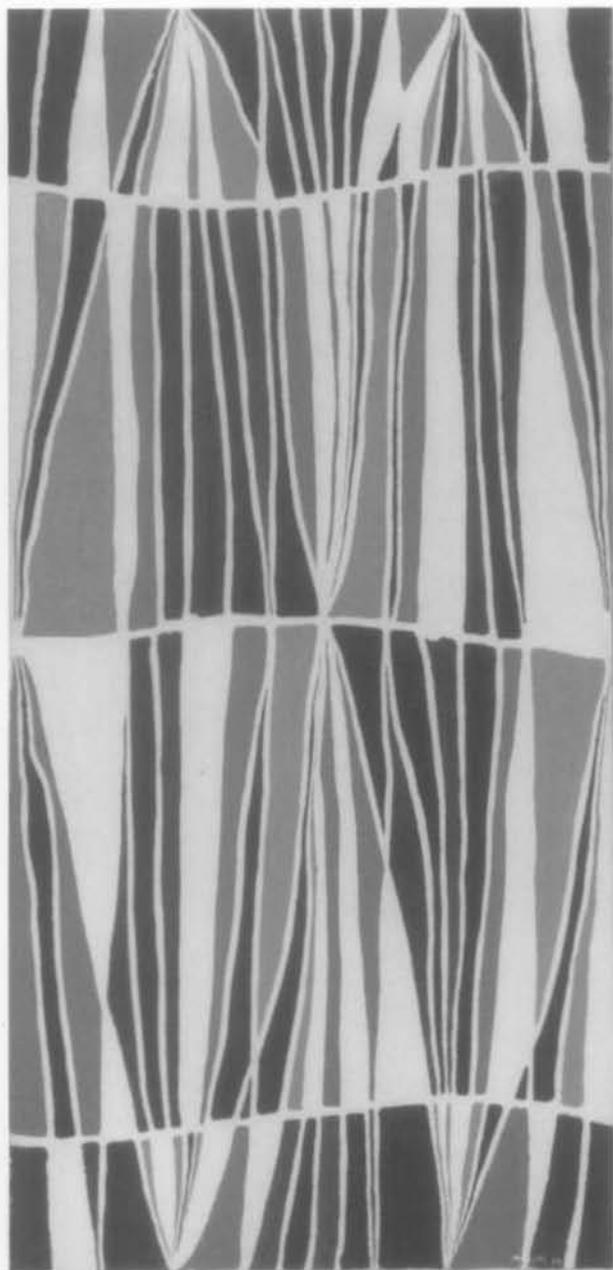


fig.11 Marian Dale Scott, sans
titre/untitled, 1966, acrylique
sur toile/acrylic on canvas, 213 x
102 cm, Musée du Québec.
(Photo: Musée du Québec)

A TRIBUTE TO MARIAN DALE SCOTT, 1906-1993

A leading Montréal artist, a woman very dear to me, died last November 28th. She had achieved what she wanted: to paint until the end of her life, at least until the last few months; to stay in her own home; and to go on seeing her friends. All of us can bear witness to what a rare person she was - open-minded, lively, interested, unfailingly considerate, enquiring about our joys and sorrows even at the very end of her life. It is not true that it is easier to accept the death of an older person; we shall all miss Marian. No longer will we be able to go by for tea or a drink at the end of the working day, a day she would have spent painting as much as she could. Her affectionate presence, her grace and humour are already sadly missed. But at least we can bear witness to her importance to us. That is what I wish to do here in commenting on some aspects of one of the most important things in her life: her work as an artist. Since I knew Marian more as a friend than in my professional capacity as an art historian, this text is not a research paper nor a meticulous account of her career. That is work which still remains to be done.¹

As a child Marian Dale's obvious gift for the visual arts was encouraged by her parents, who enrolled her in art classes when she was twelve. Two years later she showed a picture for the first time at the Art Association of Montreal. After studying at its School of Art and Design she became, in 1924, one of the first students at the *École des Beaux-Arts de Montréal*, where her female colleagues included Lillian Freiman, Jori Smith and Pegi Nicol, a close friend (fig. 1).² In 1926 Marian moved to London to study at the Slade School of Art. She said that the Slade was no better than the *École* in Montréal, except for allowing nude models and mixed classes.³ In fact, she still laughed while telling me that in her day, not only were the women's classes at the *École des Beaux-Arts* kept separate from the men's classes, but when one group had a recess, the group of the opposite sex was locked in! Of her time in Europe Marian remembered the oppressive weight of tradition, which seems to have left its mark on Slade graduates. She recalled that they all felt that they could scarcely do anything new; that at best they could only repeat what had been done before. So Marian returned to Canada somewhat discouraged about the possibility of being a practising artist. But coming back on the boat she was struck anew by the beauty of the Gulf of the St. Lawrence, the sky and the landscape of this country where, as she said, "there was everything to paint."

Marian D. Scott was not known as a landscape artist, although in the 1920's she did produce some landscapes she called "tactiles." Most of these were sent by her mother - who took serious interest in her daughter's art work - to her family in London. In the early 1930's, she used the processes of geometric reduction char-

acteristic of her approach at the time, to paint landscapes such as *Quebec's Fields*, 1931, which has been reproduced occasionally.⁴

However, Marian D. Scott was above all one of those early modern artists who, to paraphrase John Lyman, wanted to get away from the outworn subjects of the Precambrian Shield and the national landscape to tackle formal experimentation, the real focus of contemporary artistic expression. What I remember of Marian's enthusiastic account of her return to Canada, and of other remarks she made about her uneasiness with rigid British codes of behaviour, is that unlike others who regretted coming back from Europe, she considered herself a Canadian artist with all the difficulties implied by this term but also and above all, the possibilities. I would even say that later on, this feeling of "belonging" became associated more specifically with Québec. Indeed, Marian often said that she would not have wanted to live anywhere else in Canada, largely because of the vitality of French-speaking cultural and artistic circles.

After returning to Montréal in 1928 Marian Dale married Frank R. Scott, the poet, lawyer and university teacher who played a leading role in the political scene of the social-democratic left. After the birth of their son Peter in 1929 she had spare time for painting. As a mother and the wife of a man whose professional life and political involvement entailed a number of social obligations and activities, she could not devote as much time as she wished to her art. Nevertheless she never stopped painting, exhibiting, participating in the activities of groups she cared about, such as the Contemporary Arts Society, and even on occasion, teaching.⁵

Marian continued to evolve as an artist, and unlike women such as Regina Seiden and Marguerite Lemieux, did not give up her career to help her husband; in fact, F. R. Scott strongly supported her in her work. It should be pointed out that, while her duties as wife and mother (at a time when household tasks were rarely shared by both spouses) may have limited her time for painting, such was the case for many other Canadian artists, men as well as women. Many men, after all, have been obliged through lack of funds to devote some of their energy to work often quite alien to their art, in order to support a family.

The thirties: a committed modern artist

*The inner necessity to paint was there, in spite of the times, in spite of the misery, the growing fear of fascism and war. I found that I could not (or should not) "use" my painting directly, but I could use some of myself, some of my time.*⁶

Marian D. Scott's statement explaining her state of mind as a painter in the thirties, sheds light on the dilemma faced by many artists at this time. The economic and political situation impelled many to ponder the social implications of art, to become personally involved in various organizations such as the Canadian League Against War and Fascism and the Aid to Spain Committee, to exhibit and sell their work to help such groups, and so on. Several of these artists worked with

the Montréal communist Dr. Norman Bethune, who was also a close friend of Marian. In 1936, in collaboration with the painter Fritz Brandtner (fig.2), Bethune had established the Children's Art Centre - or Children's Creative Art Center - to enable young people, especially the underprivileged, to develop their creativity.⁷ After Bethune left for Spain, Brandtner took over the management and teaching of the centre with Scott's help.

Although Scott showed her commitment by taking part in many activities and contributing her time and skills, she did not subordinate her painting to her political ideals. As with many other Quebec artists her painting did not take its inspiration from social realism.⁸ It sprang both from experiments in the Cubist depiction of space, as in the work of painters such as Juan Gris whom she particularly admired, and from a synthesis of shapes and organization of motifs based on their geometric structures, somewhat in the manner of the American Precisionists. One could mention in 1938, her work was compared to that of Georgia O'Keeffe in an article by Graham McInnes.⁹ The painting *Stairway* (fig. 3) in the collection of the Montreal Museum of Fine Arts as a good example of her debt to Cubism, especially in the spatial organization of the background. As regards Precisionism, it would be interesting to investigate further the possible direct and indirect influences of this movement on Marian D. Scott's art. She told me that, on her return from London, in reaction to the over-elaborate art she had seen in England, she decided not only to choose different subjects from those tackled by European painters, but also to simplify shapes.

The painting of a huge grain elevator ironically entitled *Agriculture*, 1939 (fig. 4), is typical of a series on Montréal which Scott executed in the late thirties and early forties. During this period her work manifested several characteristics of the approach taken by the early "moderns," most of them English-speaking and founding members in 1939 of the Contemporary Arts Society. These artists were open to international modern movements in art - Post-Impressionist, Cézannian, Matissian and Cubist, as well as Expressionism and influences from both the U.S. and Mexico. As Charles C. Hill has shown, the Thirties was the decade of the move from nationalism to internationalism.¹⁰ As Robert Ayre noted in 1940, the subjects painted, divested of nationalist ideologies, became a secondary concern for a generation desirous of first coming to grips with the act of painting.¹¹ However, in a number of these painters we see an interest in city life and the human figure. Scott recognized that depicting their environment and its inhabitants was characteristic of a period in which artists were concerned with the relationship between art and society. This attitude is manifest in what we know of her output during these years. She executed a number of portraits of friends and relations (including the *Self-Portrait* [fig. 5]), scenes in parks, at the hairdresser's, people clearing snow (as in *Lorne Crescent*, 1934) or cleaning the street (fig. 6), paintings, drawings and watercolours inspired by her daily life. Other works, such as the *Escalators* and the *Tenants*

series, interweave stylized human figures within the rigid linear network of city architecture, giving a more critical edge to people's relationship to their surroundings. Some small paintings executed on cut-up window blinds, show people in streetcars and the street lights reflected in the car windows. With the exception of *Street Car*, 1939 (fig. 7), the present whereabouts of these paintings is unknown. The geometrical severity and functional rationalism of contemporary urban architecture are splendidly captured in works such as *Cement, Agriculture, Fire Escape* and *Harbour* (1939). Scott approached this world in a critical spirit, and said that she also painted plants (fig. 8) because their life force could crack all that cement and "split the rock."¹² It seems likely, however, that her decision to paint the botanical world sprang not only from "ideological" convictions, but also from her lifelong interest in the shapes and colours of flowers and plants.

Scott's output during the Thirties reveals the same outlook as that of the "new" generation of Canadian painters. Her themes and subjects are to be found in the work of other artists who, like her, were early members of the C.A.S.¹³ Her formal approach, strikingly original in the context of the traditional Montreal art scene, exemplifies the openness to international artistic currents that was typical of the birth of modern art in the Québec of the Thirties.

The Forties: the move towards non-objective art

I wish to focus on two salient aspects of 1940's art. The first involves primarily the artists of the English-speaking community. The question of art's social role and the need to make it more democratic was already of concern in the Thirties. The American solution, especially the government programmes such as the Works Progress Administration/Federal Art Project which incorporated artwork into public buildings, was often hailed as a model by both artists and critics. The Canadian art community wanted similar programmes to be adopted in Canada. The Kingston Conference of 1941 marked a turning-point in this respect, leading to the formation of the Federation of Canadian Artists. World War II provided the opportunity for artists to create public art, a more socially committed kind of art. Official war artists were attached to the various divisions of the Canadian military while other artists made their way into munitions factories to create works honouring the "fighting" workers of the industrial front. A few women were asked to paint the contribution of women in the armed forces.¹⁴ Among them were Marian Scott's friends Pegi Nicol MacLeod and Paraskeva Clark. Marian told me that she was also requested to participate, but that she was then, and was to remain, a confirmed pacifist. Although she took part in anti-fascist activities, she would not act within a military context.

She was certainly involved to some extent in the movement for public art, which became associated with the concept of murals as an integral part of architecture. In 1943 she accepted a commission from Dr. Hans Selye to paint a mural

for the Histology Department of the McGill University Medical School. The articles published by Selye and Scott in *Canadian Art* - "Art as an Inspiration to Science" and "Science as an Inspiration to Art" - speak volumes about the spirit of the time, as Scott's introduction makes clear:

I, like so many painters of today, was feeling disturbed and inadequate in the isolation of the studio. No doubt the war is partly responsible for this desire to leave the studios, the ivory towers. But perhaps the real cause is even wider and deeper. Perhaps it is all part of the struggling death of the old era, the birth of the new.¹⁵

Creating this mural gave Scott the opportunity to fulfil the aspiration she shared with many artists of her generation: to make art more democratic. What was more, the subject of scientific research not only offered numerous formal possibilities, it also represented a major component in the building of a new order to the progressive minds of the era. Without attempting a full analysis of the mural *Endocrinology*, it should be noted that it reveals the new direction that Scott's work was about to take following its completion, as well as creating a positive vision of science. The composition is organized around a spiral, the centre of which, the steroid nucleus, is the centre for studies in endocrinology. The concentric circles are made up of cells at different stages of growth, culminating in scientific instruments and diverse cells mingled with stylized human figures presenting symptoms of glandular dysfunction.¹⁶ The central diagonal, however, is a healthy body whose hand touches the central nucleus, from which rays beam. This figure may suggest the hope offered by scientific research for the betterment of humanity.

From my conversations with her, I know that Marian was severely critical of this mural in later life, finding it too literal, too commission-based, and lacking in the qualities a true work of art must have. In my view this *a posteriori* criticism is too harsh. It should not obscure that the amount of research she put into creating the mural, particularly the two years she spent immersed in the world revealed by scientific books and microscopes brought about major changes in her work. From depicting the world of the city she moved on to a world invisible to the naked eye, that of cellular structures, crystals and protoplasms, as can be seen in a number of her works from the 1940's. In the series such as *Cell and Crystal*, *Cell and Fossil* and *Stone and Protoplasm*, the round shapes of cells, protoplasms and embryos intermingle with the more linear geometric structures of crystals in a semi-abstraction. Some works such as *Stone and Protoplasm* #2, 1948 (fig. 9), include human figures either stylized or handled in the manner of the African drawings that so interested Scott. Like many of her contemporaries, she took inspiration from various sources like science and primitive art. She, like other modern artists of the time, explored new artistic forms inspired by the biomorphic universe.

In other respects, the Québec art scene in the 1940's was notable for the

emergence of radical trends under the leadership of Pellan, who had returned from Europe in 1940, and of Borduas and the Automatiste group, whose actions led to the dissolution of the Contemporary Arts Society in 1948, the year *Refus global* was published. It is significant that when Borduas resigned from the Society he broke with his old friends Maurice Gagnon and John Lyman in the heat of the moment. Nevertheless, for her "understanding attitude," he thanked Marian Scott in the letter of resignation he sent to her as vice-chairman.¹⁷ Scott was also one of the sixteen signatories who some months later sent a petition to the "Commission du service civil" to protest against "the summary suspension of M. Paul-Emile Borduas from his post as teacher at the Ecole du meuble de Montréal," that followed the publication of the *Refus global*.¹⁸ Scott was a great admirer of the work of both Pellan and Borduas and recalled having lengthy discussions with John Lyman about Borduas' work. During one of our late-afternoon teas (it was September 6, 1990, as for once I made a note in my diary), Marian told me that Lyman had more or less confided in her that "if that [the work of Borduas and Pellan] was painting, he had wasted his time and his life." Lyman's attitude was similar to that of many anglophone artists in the Contemporary Arts Society who had remained attached to the earliest kind of modernism. Although they believed that a work of art was the result of a subjective interpretation served by formal specific characteristics, they could not conceive an art totally freed from figuration and not anchored in reality. Scott's aesthetic perception, however, was closer to that of the francophone community, even though her own work of the Forties can in no way be regarded as "abstract" or "avant-garde" when compared to, for example, that of the Automatistes.

The Fifties and after... work yet to be discovered

This is certainly the least documented period of Marian D. Scott's career. But one which should prove wonderfully fruitful for researchers as we know that she was friendly with a number of artists close to the Automatiste group including Françoise Sullivan, that she exhibited with artists like Agnes Lefort, and taught students like Guido Molinari at the Museum's School of Art and Design. What we know of her output during these years reveals an artist for whom the contemporary practice of art implied a non-objective stance regarding experimentation in shapes, colours and action. The few works from the late fifties and early sixties we have been able to see may be considered gestural abstractions, sometimes using an all-over approach. Others are based on a structure of a linear network of strokes, or inscribed with signs that recall pictographs, or with motifs suggestive of primitive art, over the strokes of colour. An example of the latter is *Community 7*, c. 1958 (fig.10) recently exhibited by the Dominion Gallery, Montréal.

The second half of the 1960's is characterized by paintings in which geometric shapes predominate. In some cases the juxtaposition of coloured triangles creates an optical effect of movement similar to that found in optical art. Yet in

other paintings of the period, including *Sans titre*, 1966 (fig. 11), the flatness of the surface is emphasized by the white areas separating the coloured geometric shapes whose undulating contours break the rigidly composed surface. In the Seventies the structure became more complex, with the inclusion of circular shapes that also reveal a freer hand with colour. In the late 1980's and early 1990's, colour became her main concern as she became more physically involved in the medium, feeling, as she put it to me, as if she were dancing with the paint.

Painting was Marian D. Scott's passion until the end of her life. Even after her strength failed, she still talked about what she would like to do. Although she had been housebound for some years, she took an interest in the Montréal exhibitions and in the work of practising artists. It was a great pleasure to talk with her about what I had seen and museums that I had visited. At galleries I often used to pick up leaflets for her, knowing she would be curious about what was being produced and shown in New York, Paris, Montréal or anywhere else. Marian D. Scott is an artist whose rich contribution to the art of Québec and of Canada should now be recognized. Those of us who were her friends have long recognized what her friendship meant to us: she helped us to live.

With this text, I have tried to pay tribute to her memory, and to thank her in some way for what she meant to all of us.

ESTHER TRÉPANIÉ

Professor

University of Quebec at Montreal

Notes

1 I have learned since her death that Marian wanted me to mount a retrospective of her work. This will be a long-term project requiring many collaborators, especially the owners of Scott's paintings. I would therefore be grateful if anyone who possesses works or unpublished material on Marian Dale Scott would contact me: Esther Trépanier, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, Succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8.

2 She also attended Edmond Dyonnet's evening classes at the Monument national. Dyonnet taught at the École des Beaux-Arts and encouraged Marian Dale. As they worked mainly with plaster at the École, he invited her to take his classes with models at the Monument.

3 Marian Dale Scott shared these reminiscences with me during a visit on August 23, 1990.

4 For example, the catalogue *The Modern Image: Cubism and the Realist Tradition* (Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1982), 32.

5 St. George's School (1942-1944) and the Art Association of Montreal's School of Art and Design (1947-1949 and about 1954).

- 6 This quotation taken from Marian's personal notes was cited by her at a round-table discussion with Charles C. Hill, L. Muhlstock and L. Kennedy, "They Could Split Rock... Painting in Montreal in the 1930's, and the Children's Creative Art Centre - A Conversation Piece," *Norman Bethune, His Time and His Legacy*, ed. D.A.C. Sheppard and A. Lévesque (Ottawa: Canadian Public Health Association, 1982), 121.
- 7 See among other references Helen DUFFY and Frances K. SMITH, *The Brave New World of Fritz Brandtner* (Kingston: Agnes Etherington Art Centre and Queen's University, 1982). In this text the authors call the Centre the "Children's Art Center". Charles C. Hill in "They Could Split Rock," 119, states that "Children's Creative Art Center" is the correct name.
- 8 On this question, see the following article where I attempt to describe the complexity of the relationship between art and politics in Québec. "Entre socialism et modernisme: les peintres progressistes québécois (1930-1945)" in *Le droit de se taire, Histoire des communistes au Québec de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, ed. Robert Comeau and Bernard Dionne (Montréal: VLB Editeur, 1989), 134-161.
- 9 This is an article which would now be considered sexist, since the author ponders the characteristics of "feminine art," and concludes that Scott like O'Keeffe abandoned the decorative charm of feminine painting to adopt an impersonal style, disguising their femininity, which nevertheless gave them access to a rich and intensely individual pictorial approach. See Graham C. McINNES, "Contemporary Canadian Artists no. 10, Marian Scott," *The Canadian Forum*, vol. XVII (Nov. 1937): 274-275.
- 10 Charles C. HILL, *Canadian Painting of the 1930s* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1975).
- 11 Speaking of this generation, Ayre wrote that they wanted to come to grips with life, to put more humanity in their work, and yet they also wanted to "come to grips with painting." Robert AYRE, "Significant Exhibition at Toronto by Diligent Canadian Group of Painters," *The Standard*, Montréal, 13 Jan. 1940, p.M-7.
- 12 "When I allowed myself to paint plant forms, it was with the knowing that they could split the rock". Scott in "They Could Split Rock," 121.
- 13 Scott was a member of the Contemporary Arts Society from its foundation in 1939 until its dissolution in 1948. She took part in the members' exhibitions and also in the show *Art of Our Day in Canada* organized by the CAS in 1940. See Christopher VARLEY, *The Contemporary Arts Society, Montreal 1939-1948* (Edmonton: The Edmonton Art Gallery, 1980).
- 14 Paraskeva Clark, for example, was commissioned to paint the activities of the Women's Division of the Canadian Air Force by the National Gallery through the intervention of Harry McCurry. See Mary E. MacLACHLAN, *Paraskeva Clark, Paintings and Drawings* (Halifax: Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, 1982), 39-40.
- 15 Marian Dale SCOTT, "Science as an Inspiration to Art", *Canadian Art*, vol. 1, no. 1 (Oct.-Nov. 1943): 19.
- 16 On page 18 of the above-mentioned issue of *Canadian Art* there is a plan of the mural *Endocrinology* with an explanatory key. It should be remembered that M. D. Scott also created a mural for the chapel of the Montreal General Hospital.
- 17 See François-Marc GAGNON, *Paul-Emile Borduas, Biographie critique et analyse de l'oeuvre* (Montréal: Fides, 1978), 234-235.
- 18 *Ibid.*, 259.

Bibliographie choisie / Select Bibliography

OUVRAGES ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS / BOOKS AND EXHIBITION CATALOGUES

- Art Gallery of Ontario. *Fifty Years of Painting in Canada 1900-1950* (catalogue). Toronto: Art Gallery of Toronto, 1949.
- BALDWIN, Martin, LEWIS, Mostyn, McCURRY, H.O. et/and RAINVILLE, Paul. *Le développement de la peinture au Canada: 1665-1945 / The Development of Painting in Canada: 1665-1945* (catalogue). Toronto: Ryerson Press, 1945.
- BÉLISLE, Josée et al. *La collection: tableau inaugural*, Montréal: Musée d'art contemporain, 1992.
- BOYANOSKI, Christine. *Permeable Border, Art of Canada and the United States 1920-1940* (catalogue). Toronto: Art Gallery of Ontario, 1989.
- BURNETT, David, et/and SCHIFF, Marilyn. *Contemporary Canadian Art*, Toronto: Hurtig Publishers Ltd. in cooperation with the Art Gallery of Ontario, 1983.
- COMEAU, Robert et/and DIONNE, Bernard (dir.). *Le droit de se taire, histoire des communistes au Québec, de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Montréal: VLB Éditeur, 1989, sur Marian Scott, voir: Esther TRÉPANIÉ, *Entre socialisme et modernisme: les peintres progressistes québécois (1930-1945)*, p.134-161.
- DONEGAN, Rosemary. *Industrial Images/ Images industrielles* (catalogue). Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 1987.
- DUVAL, Paul. *Four Decades, The Canadian Group of Painters and Their Contemporaries 1930-1970*, Toronto: Clarke Irwin, 1972.
- FARR, Dorothy et/and LUCKYJ, Natalie. *From Women's Eyes: Women Painters in Canada* (catalogue). Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1975.
- FARR, Dorothy. *Urban Images in Canadian Painting/L'image de la ville en peinture canadienne* (catalogue). Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1990.
- GAGNON, Maurice. *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal: Société des Éditions Pascal, 1945.
- Galerie de la Maison du Canada. *Présence de la peinture canadienne* (catalogue). Paris: Centre culturel canadien, 1985.
- HARPER, John Russell. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec: Presses de l'Université Laval, 1966, p.205-206 et/and 337.
- HAYES, Bartlett H., BALDWIN, Martin et/and PARIZEAU, Marcel. *Aspects of Contemporary Painting in Canada*, Andover: Addison Gallery of American Art, 1942.
- HAYES, Bartlett H. *Contemporary Painting in Canada* (catalogue). Andover: Addison Gallery of American Art, 1942.
- HÉNAULT, Gilles. *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966* (catalogue).

- Montréal: Musée d'art contemporain, mai-août 1967.
- HILL, Charles C. *Peinture canadienne des années trente / Canadian Painting in the Thirties* (catalogue). Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1975.
- LAMONDE, Yvan, et/and TRÉPANIÉ, Esther (dir.). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.
- LORD, Barry. *The History of Painting in Canada, Toward a People's Art*, Toronto: NC Press, 1974.
- LUCKYJ, Natalie. *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1914-1945* (catalogue). London: London Regional Art Gallery, 1983.
- MAYRAND, Rémi. *35 peintres dans l'actualité / 35 Painters of Today* (catalogue). Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1957.
- McCURRY, H.O. *Exhibition of Canadian Art: New York World's Fair 1939* (catalogue). Ottawa: National Gallery of Canada, 1939.
- McINNES, Graham. *A Short History of Canadian Art*, Toronto: Macmillan, 1939, p.90-97.
- . *Canadian Art*, Toronto: Macmillan, 1950, p.72-79.
- OSTIGUY, Jean-René. *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946 / Modernism in Quebec Art, 1916-1946* (catalogue). Ottawa: Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada, 1982.
- Pratt & Whitney Canada. *Les femmeuses '91* (catalogue). Longueuil: Centre de recherche Pratt & Whitney Canada, 1991.
- . *Les femmeuses '92* (catalogue). Longueuil: Centre de recherche Pratt & Whitney Canada, 1992.
- RAINVILLE, Paul. *Fémima* (catalogue). Québec: Musée de la Province de Québec, 1947.
- REID, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto: Oxford University Press, 1973.
- ROBERT, Guy. *L'art au Québec depuis 1940*, Ottawa: Les Éditions La Presse, 1978, p.130-131.
- SAINT-MARTIN, Fernande. *Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960* (catalogue). Montréal: Musée d'art contemporain, 1976.
- SHAUL, Sandra. "Marian Scott. The Balance of Structure and Expression in Abstract Art," *The Modern Image, Cubism and The Realist Tradition* (catalogue), Edmonton: The Edmonton Art Gallery, 1981.
- SHEPHARD, D.A.E. et/and LÉVESQUE, A. (dir.), *Norman Bethune, His Time and His Legacy*, Ottawa: Canadian Public Health Association, 1982, voir en particulier/see in particular Charles C. HILL, Louis MUHLSTOCK, Marian SCOTT et/and Leo KENNEDY, "They Could Split Rock....: Painting in Montreal in the 1930's, and the Children's Creative Art Centre - A Conversation Piece," p.114-128.
- TIPPETT, Maria. *By A Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian*

Women, Toronto: Penguin Books, 1992.

VARLEY, Christopher. *La Société d'art contemporain / Contemporary Arts Society, Montréal 1939-1948* (catalogue). Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1980.

VIAU, Guy. *La peinture moderne au Canada français*, Québec: ministère des Affaires culturelles, 1964, p.76.

WILKIN, Karen. *The Collective Unconscious. American and Canadian Art 1940-1950* (catalogue). Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1976.

MÉMOIRES ET THÈSES / THESES AND DISSERTATIONS

BROCK, Ellison M. *Symbols of Order and Harmony in the Work of Marian Scott 1931-1949* (M.A. thesis), Ottawa: Carleton University, 1985.

PERREAULT, Lise. *La Société d'art contemporain, 1939-1948* (mémoire de maîtrise), Montréal: Université de Montréal, 1975.

TRÉPANIÉ, Esther. *La ville comme lieu de la modernité: sa représentation dans la peinture québécoise de 1919 à 1939* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 1983.

———. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* (thèse de doctorat), Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1991.

ARTICLES

AYRE, Robert. "Figurative Painting Rooted Deep in Tradition - Mrs. Scott's Work," *The Montreal Star*, 29 Sept. 1956.

———. "Marian Scott at Galerie Libre," *The Montreal Star*, 10 Apr. 1967.

———. "New Paintings by Marian Scott," *The Montreal Star*, 3 Dec. 1964.

———. "Painting," dans/in Malcolm ROSS, *The Arts in Canada*, Toronto: Macmillan, 1958, p.30-31.

CHICOINE, René. «Formes et couleurs. Portraits de femme. III: La cérébrale», *Le Devoir* (Montréal), 8 novembre 1958.

———. «Formes et couleurs. Marian Scott et les Apôtres», *Le Devoir* (Montréal), 6 octobre 1956.

DE REPENTIGNY, Rodolphe. «À la galerie Dominion. L'art de Marian Scott se dégage de la littérature», *La Presse* (Montréal), 4 mars 1954.

———. «Images et plastiques, Douceur, feu et affirmation», *La Presse* (Montréal), 1^{er} novembre 1958.

FORSTER, Michael. "Marian Scott's Painting Attracts Much Interest," *The Montreal Standard*, 25 Aug. 1951.

GLADU, Paul. «Un peintre scientifique, Marian Scott», *Le Petit Journal* (Montréal), 7 mars 1954.

———. «Marian Scott, peintre complet», *Notre Temps* (Montréal), 6 octobre 1956.

HAYES, Adele. "Westmount Personality. Marian Scott a painter contribution," *Westmount Examiner*, 20 Apr. 1967.

LEHMANN, Henry. "Scott broke ground for woman artists," *The Gazette* (Montréal), 4 Dec. 1993.

McINNIS, Graham. "Contemporary Canadian Artists No 10: Marian Scott," *The Canadian Forum* (Nov. 1937): p.274-275.

MONTBIZON, Rea. "The New Face of Marian Scott," *The Gazette* (Montréal), 3 Oct. 1964.

NEMIROFF, Diane. «Les métaphores de Marian Scott», *Vie des Arts*, n° 25 (été 1980), p.34-37.

R(obillard), Y(ves). «Marian Scott: une audace qui cherche sa définition», *La Presse* (Montréal), 8 avril 1967.

SELYE, Hans. "Art and Science, Art As An Inspiration to Science," *Canadian Art*, vol. I, no. 1 (Oct.-Nov. 1943): p.17-19.

TRÉPANIÉ, Esther. «La peinture des années trente au Québec», *Esthétiques des années trente, Protée* (Montréal), vol. XVII, n° 3 (automne 1989), p.91-100.

———. «Modernité et conscience sociale: la critique d'art progressiste des années trente», *Annales d'histoire de l'art canadien / The Journal of Canadian Art History* VIII (1984), p.80-110.

WADDINGTON, Miriam. "Marian Scott A Humanist Painter," *Vie des Arts*, n° 6 (1956): p.19-23.

ARTICLE DE/BY MARIAN SCOTT

SCOTT, Marian. "Science As An Inspiration To Art," *Canadian Art*, vol. I, no.1 (Oct.-Nov. 1943): p.19, 36-37.

Sources et/and Documents

MÉMOIRES ET THÈSES EN HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Cette liste regroupe les mémoires et thèses complétés récemment. Elle s'ajoute à celles parues dans les *Annales d'histoire de l'art canadien*, V/2 (1981), p.122-128; VI/2 (1982), p.220-224; X/1 (1987), p.48-60; et XII/2 (1989), p.199-201. Les titres ont été fournis par les directeurs des programmes d'études des universités canadiennes, que nous remercions de leur aimable collaboration.

Ces mémoires et thèses peuvent être empruntés du service de prêt entre bibliothèques. Les mémoires et thèses d'universités canadiennes sont aussi généralement disponibles sur microfiches déposées au Service de thèses canadiennes de la Bibliothèque nationale du Canada ou Micromedia Limitée. S'adresser à: Bibliothèque nationale du Canada. Service de thèse canadiennes, 395 rue Wellington, Ottawa, Ontario K1A 0N8 ou Micromedia Limitée, 240 rue Catherine, bureau 305, Ottawa, Ontario, K2P 2G8

LOREN LERNER

Bibliographe en arts visuels
et directrice, Services spéciaux
Université Concordia

CANADIAN ART HISTORY THESES AND DISSERTATIONS

The following is a listing of thesis and dissertations recently completed. Previous listings of completed theses have appeared in *The Journal of Canadian Art History*, V/2 (1981), p.122-128; VI/2 (1982), p.220-224; X/1 (1987), p.48-60; and XII/2 (1989), p.199-201. The titles were supplied by the graduate programs directors of Canadian universities and we graciously thank them for their assistance.

Theses may be borrowed through interlibrary loans. Theses from Canadian universities are also generally available on microfiche through the Canadian Theses Service of the National Library of Canada and Micromedia Limited. Write to: National Library of Canada. Canadian Theses Service, 395 Wellington Street, Ottawa, Ontario K1A 0N8 or Micromedia Limited, 240 Catherine, suite #305, Ottawa, Ontario, K2P 2G8

LOREN LERNER

Visual Arts Bibliographer
and Head, Special Services
Concordia University

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

BRYDON, Sherry. "Hiawatha Meets the Gitche Gumees Indians: Representations of Indianness in Pageant Play Dress." M.A. thesis, Carleton University, 1993.

COLLINS, Curtis. "Janvier and Morrisseau: Transcending a Canadian Discourse." M.A. thesis, Concordia University, 1994.

HENDERSON, Lisa. "Emblems of Identity: An Introduction to the Painting of Indian Portraits in Canada." M.A. thesis, Concordia University, 1991.

HUNTER, Elizabeth. "Gitken Totem Poles, 1958-1988: A Study of Artistic Change." M.A. thesis, York University, 1989.

PROKOP, Carol Ann. "Written in Stone: A Comparative Analysis of Sedna and the Moon Spirit as Depicted in Contemporary Inuit Sculpture and Graphics." M.A. thesis, The University of British Columbia, 1990.

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

BLOUIN, Jacques. «La collection d'œuvres d'art d'entreprise, un outil de communication au profit de l'image corporative. Une étude de cas: Alcan Aluminium Limitée.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992.

MacDONALD, Julie C. "The Cost Value Consideration of Preservation vs. Presentation of House Museums in Southwestern British Columbia." Master of Environmental Design Studies, Technical University of Nova Scotia, 1991.

MICHAUD, Marie-Martine. «Mise en valeur du patrimoine montréalais (1892-1992) auprès d'une clientèle scolaire cible du Centre d'histoire de Montréal.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991.

THÉORIE ET CRITIQUE D'ART / ART THEORY AND CRITICISM

- BROOKS, Sharon. "Abstracts at Home: Against the ideals of Nationalism A Study of Exhibition Practices in Toronto 1940-1950." M.A. thesis, York University, 1993.
- CLARK, Tim. "Case Study: Michel Foucault, Critical Modernism and Writing in the Visual Arts in Canada." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- DAUPHINAIS, Marie-Josée. «L'objet - de la société de consommation à l'oeuvre d'art - un exemple: le nouveau réalisme (1958-1963).» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1990.
- DOUGLAS, Susan J. "Architectural Referents in Canadian Art: A Question of Space." M.A. thesis, Carleton University, 1991.
- GRENIER, Réjean-Pierre. «Inscription du nationalisme dans l'art du Québec, 1965-1976.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992.
- LUPIEN, Jocelyne. «Pour une sémiotique de la gravure au Québec (1970-1985).» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1989.
- McCONNELL, Grant Allison. "Nation and Nationalisms in Canadian Art." M.A. thesis, University of Saskatchewan, 1991.
- McDONELL, Marion. "A Quiet of the Spirit. Cultural Identity Reflected in the work of Japanese Canadian Artists." M.A. thesis, York University, 1991.
- McGREGOR, Jane. "New Metaphors for the Body as Self in the Art of Liz Magor and Jana Sterbak." M.A. thesis, Carleton University, 1991.
- MOLLOY, Patricia. "Towards the Pursuit of Excellence: Changing Perspectives on Cultural Policy and the Social Functions of the Visual Arts in Canada 1930-1960." M.A. thesis, York University, 1990.
- SICOTTE, Héléne. «Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes: aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935 et 1945.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1989.
- STAINFORTH, Lis. "Did the Spirit Sing? An Historical Perspective on Canadian Exhibition of the Other." M.A. thesis, Carleton University, 1991.
- VALLIANT, Lois. "Robert Hugh Ayre (1900-1980): Art - A Place in the Community. Reviews at 'The Gazette', Montreal (1935-1937) and at 'The Standard', Montreal (1938-1942)." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- VAN BERKEL, Elizabeth C. "The Female Artist's Room as a metaphor for Language in Canadian Postmodern Fiction." M.A. thesis, Dalhousie University, 1990.

ARCHITECTURE ET URBANISME / ARCHITECTURE, URBANISM

- ARCHAMBAULT-MALOUIN, Diane. «L'architecture domestique de la bourgeoisie montréalaise: le cas de Robert Findlay (1858-1951).» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991.
- BRONSON, Susan. "The design of the Peter Redpath Museum at McGill University: The Genesis, Expression and Evolution of an Idea about Natural History." Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1993.
- COLEY, Sandra. "The Church of St. Andrew and St. Paul, Montreal: An Architectural History 1805-1932, and Catalogue of Memorials." M.A. thesis, Concordia University, 1993.
- COUTU, Joan. "Design and Patronage: The Architecture of the Niagara Parks, 1935-1941." M.A. thesis, Queen's University, 1989.
- CROTEAU, Danielle. «Les immeubles résidentiels à appartements multiples de type locatif à Montréal, 1889-1914.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991.
- DUCHESNE, Jean-Pierre. "L'Ornementation architecturale Art Déco à Montréal." M.A. thesis, Concordia University, 1990.
- McGEE, Donna. "St. Patrick's Catholic Church, Montreal: An Architectural Analysis and History of Its Early Years." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- PANAYOTIDIS, Euthalia. "Gothic and Romanesque: A Question of Style the arrangement of Protestant Churches and Schools Houses in 19th Century Ontario. The Work of Henry Langley." M.A. thesis, York University, 1991.
- POIRIER, Monique. "The Fortifications of Montreal 1717-1744: Development and Implementation of the Plan." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- POITRAS, Claire. «Les architectes et l'introduction du béton armé à Montréal de 1900 à 1930.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1990.
- POWER, Hazel. "Robert Findlay and the Macaulay Family Architecture." M.A. thesis, Concordia University, 1993.
- PUCHALSKI, Irene. "An Analysis of Four Building Types by John S. Archibald, Architect (1872-1934)." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- ROBINSON, Stephen. "An Architect Discovered: The Work of A.F. Dunlop." M.A. thesis, Concordia University, 1992.

- ROSE, David. "The Hotel Architecture of Ross & MacFarlane/Ross & Macdonald." M.A. thesis, Concordia University, 1993.
- ROSENFELD, June. "James Balfour. A Victorian Architect from Hamilton, Canada." M.A. thesis, York University, 1991.
- ROUSSEL, Lise. «Le rôle des architectes dans la conception de l'habitation unifamiliale au Québec 1945-1950: applications aux cas de Ville Mont-Royal et de Ville Saint-Laurent.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1993.
- STIER, Wendela. "Chief Justice Sir James Monk, Monkville in Montreal, and Some Related Neo-Palladian Revival Architecture in Early Lower Canada and Nova Scotia." M.A. thesis, Concordia University, 1990.
- VILORIA, James. "Place Bonaventure: Process, Form, and Interpretation." M.A. thesis, Concordia University, 1994.
- ZACHARIAS, John. «La morphologie architecturale du centre-ville ou l'émergence d'un nouvel ordre spatial à Montréal.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1991.

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

- ANTAKI, Karen. "Henrietta Mabel May: The Montreal Years, 1877-1969." M.A. thesis, Concordia University, 1992.
- BERNIER, Christine. «Autopportraits d'artistes Québécois de 1970 à 1990.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1991.
- BERTRAND, Magdeleine. «Les femmes artistes du Québec de 1875 à 1925.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1990.
- BOIVIN-PIÉRARD, Huguette. «*Souvenir canadiens*, album de Jacques Viger.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1990.
- BORCOMAN, Katherine. "William Notman's Portraits of Children." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- BRUNET, Monique. «Louise Gadbois (1896-1985) être ou ne pas être...peintre figuratif.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1990.
- CALVERT, Michelle. "The Body as *Topic*: The Discursive Mapping of the Feminine Subject in Selected Works of Canadian Art and Literature." M.A. thesis, Carleton University, 1991.
- CARLEVARIS, Anna Maria. "Canadianizing the Foreigner: The Relationship Between Photography and Cultural Perspectives on Immigration in Canada 1896-1922." M.A. thesis, Concordia University, 1992.
- CLÉMENT, Nicole. «Alfred Pellan et le *Soir des rois*: analyse de l'oeuvre scénique.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992.
- COLBORNE, Alison. "Jock Macdonald: A Search for the Universal Truth in Nature." M.A. thesis, Concordia University, 1992.
- CONLEY, Christine. "Daughters in Exile, Negotiating the Spaces of the Avante-Garde, Christine Pflug and Joyce Wieland." M.A. thesis, Carleton University, 1991.
- CROWSTON, Catharine. "Making Art/Making Theory: On the relationship between Theory and Art in the Work of Mary Scott." M.A. thesis, York University, 1989.
- FAUBERT, Gisele. «Samuel Bourassa, photographe (1852-1916).» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1991.
- FLETCHER, Allan John. "Industrial Algoma and the Myth of Wilderness: Algoma Landscapes and the Emergence of the Group of Seven, 1918-1920." M.A. thesis, The University of British Columbia, 1989.
- FORCIER, Madeleine. «L'utilisation du trompe-l'oeil comme procédé illusionniste par trois artistes contemporains ainsi que la fonction "implicative" et participante de leur oeuvre respective.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991.
- GAGNON, Lise. «Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1989.
- GIGNAC, Gilbert. "A Methodology for the Study of Sketchbooks and a Case Study of Two Nineteenth-Century Examples." M.A. thesis, Concordia University, 1992.
- GILLMOR, Alison. "Effects of the Oil Boom on the Art World in Calgary, 1978-1984." M.A. thesis, York University, 1991.
- GORONNAY, Sophie. «L'oeuvre gravé de Frédéric Bourcier Taylor. 1931-1951.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992.
- HAKIM, Mona. «Cadre et cadrage: le cas des paysages-constructions du peintre Jean-Marie Martin.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1990.
- HERRING, Karen. "Creating a Centre/Recreating the Margin: Ted Campbell and His Studio, Saint John, New Brunswick, in the 1930s and 40s." M.A. thesis, Carleton University, 1993.
- HUGHES-GENOSKO, Mary Jo. "Science, Ruskin and Illustration: The Development of William Hind's Vision of Nature in His Labrador Works of 1861-1862." M.A. thesis, Queen's University, 1990.

- HUNEAULT, Kristina. "Heroes of a Different Sort: Representations of Women at Work in Canadian Art from World War I." M.A. thesis, Concordia University, 1994.
- KRUSNER, Roseanne. "Fallen and Fatal: Late 19th Century images of the new women." M.A. thesis, York University, 1989.
- LEBLANC, Diane. "L'iconographie de Saint Antoine de Padoue dans la peinture religieuse au Québec de 1670 à 1890." M.A. thesis, Concordia University, 1992.
- LUCBERT, Françoise. «Les ex-voto peints de la maison Saint-Gabriel. Étude historique et analyse iconographique.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1990.
- LUFF, Carole. "Progress Passing Through the Spirit: The Modernist Version of Bertram Brooker and Lionel Lemoine Fitzgerald as Redemptive Art." M.A. thesis, Carleton University, 1991.
- LUSSIER, Claudine. «L'histoire du groupe des premiers plasticiens de Montréal.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1993.
- MARCIL, Madeleine. «Femmes et photographie au Québec (1839-1940).» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1990.
- McINTOSH, Terresa. "Other Images of War: Canadian Women War Artists of the First and Second World Wars." M.A. thesis, Carleton University, 1991.
- MULLEY, Elizabeth. "Lucius R. O'Brien: A Victorian in North America. American Influence on His Early Work, 1873-1880." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- MOLINARI, Gino. «L'exposition Espace 55: affirmation d'une nouvelle tendance de la peinture à Montréal.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1988.
- MORRISON, Ann Katherine. "Canadian Art and Cultural Appropriation: Emily Carr and the 1927 Exhibition of *Canadian West Coast Art - Native and Modern*." M.A. thesis, The University of British Columbia, 1991.
- PAGE, Anne Mandely. "Canada's First Professional Women Painters, 1890-1914." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- PAUL, Francine. «De l'abstraction à la figuration dans la peinture au Québec des années 70 et 80.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991.
- POULTER, Gillian. "Visual Representations of Native Peoples in Quebec 1760-1840." M.A. thesis, York University, 1992.
- RABINOVIATCH, R. Bella. "Landon Mackenzie: The Animals in the Landscape." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- RAYMOND-AMYOT, Hélène. «Soeur Marie-Hélène-de-la-croix (Élizabeth Martin, 1861-1956) peintre-photographe: contexte de production, théorie d'une réception et étude iconographique des Saints Martyrs Canadiens.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992.
- SCHOFIELD, Apollonia. "The Soul Pictures of Margaret Mary Nealis R.S.C.J. 1876 to 1957." M.A. thesis, Concordia University, 1993.
- SHTYCHNO, Alexandra. "Luigi Giovanni Vitale Capello, a.k.a. Cappello (1843-1904), Itinerant Piedmontese Artist of Late Nineteenth-Century Quebec." M.A. thesis, Concordia University, 1991.
- SKIDMORE, Colleen. "Dorothy Knowles Rural Landscape Painting: Modernity and Tradition in Urban Saskatchewan." M.A. thesis, The University of British Columbia, 1989.
- SLOAN, Johanne. «Ecology and Contemporary Landscape Art: Some Canadian Examples.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1993.
- THÉRIEN, Nicole. «De l'élan primitiviste aux masques dans la peinture de Kittie Bruneau.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992.
- THOMPSON, Allison. "A Worthy Place in the Art of Our Country: The Women's Art Association of Canada 1887-1987." M.A. thesis, Carleton University, 1989.
- VACHON, Christian. «Études et mise en valeur de la collection de photographies anciennes de la Société historique du Comté de Brome à travers une exposition.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1989.
- WHITTAKER, Julia F. "The *Limners: Art in Victoria, 1920-1989*." M.A. thesis, University of Victoria, 1989.

SCULPTURE

- ANTONIOU, Sylvia. "The Sculpture of Anne Kahane." M.A. thesis, Concordia University, 1992.
- BORSTAD, Lane. "A Catalogue of Drawings and Sculpture of Walter Seymour Allward (1876-1955)." M.A. thesis, Queen's University, 1990.
- CHAGNON, Joanne. «Regards sur l'ensemble sculpté de Saint-Mathias de Rouville.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992.
- CUMMINS, Louis. «Le discours critique moderniste et les stratégies de la sculpture. Quelques exemples canadiens.» Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1990.

DESCHENES, Michèle. «Analyse sémiologique d'une sculpture cinétique d'Ulysse Comtois.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1989.

FISSETTE, Serge. «Histoire de symposiums de sculpture au Québec: 1964-1988.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1990.

ARTS DÉCORATIFS / DECORATIVE ARTS

BELLEY, Cécile. "François-Edouard Meloche (1855-1914), muraliste et professeur, et le décor de l'Église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain." M.A. thesis, Concordia University, 1989.

COURBEL, Nadine. "Les Chantiers navals à Montréal au XIX^e siècle." M.A. thesis, Concordia University, 1991.

HIGGENS, Delwyn. "Art Deco, Marketing and the T. Eaton Company Department Stores: 1918-1930." M.A. thesis, York University, 1991.

LAROCHELLE ROY, Lise. «La naissance et le développement d'un métier d'art: l'émail au Québec, 1949-1989.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1989.

PAYTON-TAYLER, Evlyn. "The Changing Face of Fashion in Montreal, 1885-1905: New Markets, Improved Taste and the Move to Mass Production." M.A. thesis, Concordia University, 1993.

PUTT, Laurel. "Decorative Art in Canadian Public Art Museums." M.A. thesis, Concordia University, 1990.

SIFTON, Elizabeth. "Retailing Fashion in Montreal. A Study of Stores, Merchants and Assortments, 1845-1915." M.A. thesis, Concordia University, 1994.

WALL TANCHYK, Cynthia. "The Quilt as Art: A Study of the Revival of Quilting in Manitoba." M.A. thesis, Concordia University, 1990.

PERFORMANCE, INSTALLATIONS ET VIDÉO PERFORMANCE, INSTALLATIONS AND VIDEO ART

BLAIS, Denise. «La performance en tant que phénomène: étude des interactions dans *La Paresse* (1987) de Nathalie Derome.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991.

FAIRBAIRN, Rebecca. "A Short Trip on Spaceship Earth: Intermedia Society 1967-1972." M.A. thesis, The University of British Columbia, 1991.

KIM-CHEON, Hong Hee. "Nam June Paik's Video Art: Participation-TV as an Extension of Happening - A Postmodern Practice." M.A. thesis, Concordia University, 1989.

MASSÉ, Ginette. «Lire l'installation. Un cas d'analyse: David Moore.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1990.

MAURICE, Monique. «Expérience de diffusion élargie de la vidéographie indépendante récente au Québec.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1989.

TOURANGEAU, Sylvie. «L'art de la performance - L'art du changement.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1992.

VINET, Pierre. «L'installation-paysage au Québec dans les années 1980.» Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1991.

LIVING IN STYLE

Fine Furniture in Victorian Quebec

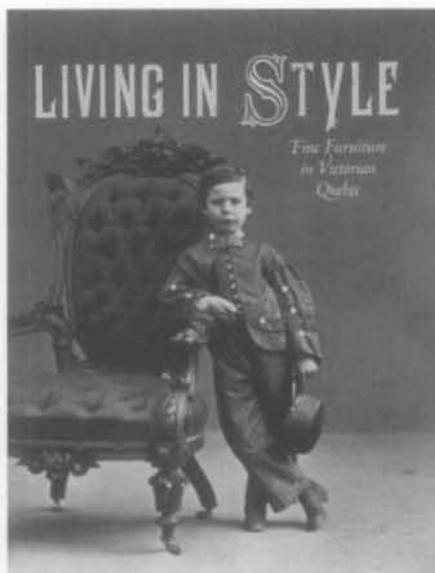
John R. PORTER *et al.*

The Montreal Museum of Fine Arts
and the Musée de la civilisation,
Québec City, 1993 527 pp., 60 col.,
489 b/w illus., \$ 95.00

(Version en française: *UN ART DE
VIVRE: Le meuble de goût à l'époque vic-
torienne au Québec*)

This handsomely produced, massive volume is an impressively scholarly approach to the history of furniture in Canada. Though its theme is "fine furniture" in Victorian Québec, much of what has been gathered together here applies to taste, fashion and attitudes in other parts of the country as well during the same period (1837-1901). Though published in connection with the 1993 exhibition, which opened in Montréal and then moved on to Québec, this is no mere catalogue, whose usefulness is transient. It is a permanent expansion of both social and material history. It is a book that belongs in the furniture section of every reference library.

The genesis of the work lay in a collaborative effort involving the Université Laval, the Montreal Museum of Fine Arts and the Musée de la civilisation. The research was undertaken and published to coincide with an exhibition of 114 examples of furniture (much of it Québec-made). In addition the exhibition featured a remarkably wide variety of decorative art objects, advertising



material, old photographs and anything else that would assist in recreating the milieu in which the furniture was originally used.

As Claire Desmeules, a doctoral candidate at Laval, points out in a chapter entitled "Domestic Worlds," it is "impossible to study Victorian furniture in isolation." Long ago the nineteenth-century British historian Lord Acton emphasized that a mistake too often made by historians was to look at the past through the eyes of the present. Through the research so thoroughly presented in this book it is possible to look at the Victorian world through Victorian eyes.

In his introduction Dr. John R. Porter (now the director of the Musée du Québec) raises the question of why there has long existed a strange but prevailing attitude that Victorian furniture was a

concern of English Canada only. The explanation of this "odd silence," he admits, "is not a simple one." It may be in part, as he suggests, "an ideological position widespread among the Québec intelligentsia from the 1920's until the dawn of the 1970's" that was sparked by a concern "to preserve historical material linked to French traditions," and ensure "survival of early forms of craftsmanship." Whatever the reasons, the present volume is doubly welcome in filling a serious gap.

It is pertinent to remember, however, that any real interest in an appreciation of Victorian furniture was not prevalent among English Canadians until well into the second half of this century. When my husband and I were married in 1947 and let it be known that we planned to have nothing but Victorian furniture, the art critic of a major English-language newspaper said to us kindly, "Never mind, you'll soon be able to afford something better." And a prominent dealer, from whom a number of our pieces came, was little short of contemptuous of our selection (a happy circumstance, since it depressed prices).

Even in England itself there was little interest in Victorian furniture until after the 1950's. One of the first tentative efforts to take it seriously was on the eve of the centenary of Queen Victoria's accession when in 1936 the London magazine, *The Antique Collector*, ran two articles "In Defence of the Furniture of a Much Abused Period."¹ But even as late

as 1958 Peter Floud could write, in a *Connoisseur Period Guide*, "There is hardly a book or even an article devoted to... Victorian furniture."² After that, of course, came the veritable flood that has been pouring forth ever since. By the 1980's James Stevens Curl was exclaiming that publications on the Victorian period, in all its aspects, were "increasing in numbers almost weekly."³ This present volume is a significant Canadian contribution to the best of the flood of material.

The nature of "fine furniture" - fashionable, often of exotic woods, in general costly - indicates the types of homes in which it was to be found: those of the middle and upper classes. For the purposes of this book, these classes are defined as the *petite*, *moyenne*, and *grande bourgeoisie* (terms not normally used by anglophone Canadians). A valuable, indeed fascinating feature of the book is the detailed listing, from documentary and other sources, of the furnishings of a whole range of middle and upper-class homes, including Spencer Wood, the Sillery villa that later became a viceregal residence. The 1851 catalogue of an auction sale that dispersed the contents of Spencer Wood, as furnished by Henry Atkinson after he acquired the Sillery estate in 1835, presents a picture of rarified luxury. Scattered through the two drawing rooms, the library, breakfast parlour and dining room were antiques from William Beckford's Fonthill Abbey in England, along with

"London-Made" mahogany furniture, garnitures of oriental porcelain and Italian marble sculptures.

A dozen pages by Gloria Lesser are devoted to "The Homes, Furnishings and Collections" of the Montréal financier Richard B. Angus. Photographs testify to the opulence of Louis-Joseph Papineau's Montebello on the Ottawa River; an image of the yellow drawing room at Montebello shows an ornate example of the Victorian delight, the "whatnot." Other furniture traced to Montebello includes fine quality reproductions from the period of Napoleon III. It is important to remember that such reproductions were part of the Victorian world. A Montréal cabinet-maker, William Coysh, used to lend customers Aldam Heaton's four volumes of *Furniture and Decoration in England During the Eighteen Century* so that they could order exact copies.⁴

Not all homes whose furnishings are discussed were mansions. A particularly interesting inventory (1882) gives the contents of the Stanbridge East residence of John C. Baker, whose private bank stood next to his residence on the village's main street. Baker also had a private art gallery in his comfortably furnished house. The suite of furniture he purchased for the gallery was given to the Canadian Museum of Civilization in Hull by his great-grandson and the settee is illustrated in this book. It is, with a reasonable degree of certainty, attributed to the Lambkins Furniture Co. of

Riceburg, another Eastern townships village (near Stanbridge East).

The whole question of the furniture market in Québec, the Québec makers and their participation in provincial and international exhibitions is dealt with in some of the best chapters, written by Dr. Porter, Jean-François Caron, Daniel Drouin and Rénauld Lessard. They contain contemporary descriptions of the factories of such giants of the trade as John Hilton, who was to Montréal what Jacques & Hay were to Toronto. Also included is intimate and human material, such as the account of an 1866 shopping tour to Québec City made by Mme Jean-Charles Chapais, wife of a Saint-Denis businessman and politician.

Mme Chapais made purchases at the establishment of Philippe Vallière, one of the city's principal furniture makers, choosing bedroom suites in black walnut and oak and agreed to take a drawing room suite recommended by her husband. She was appalled by prices in general, rejected as "too dark" wallpaper her husband had selected, picked out something cheaper to go with the new furniture, and wrote home that she was "dying of the heat." The drawing room suite is in the Musée de la civilisation and "is one of the few that can be firmly attributed to... Vallière." The rationale for this attribution is given. One could wish all the attributions were so firmly supported.

Illustrations of furniture whose

original ownership can be established suggest that in general there was substantially little or no difference between anglophone and francophone taste in this regard. Allowance must always be made for individual taste, but any scanning of the many advertisements reproduced, for English and French cabinetmakers and furniture dealers, shows the same styles promoted by both. It was necessary to keep in style and it was an age athirst for novelty, with new styles succeeding one another in bewildering variety, or running parallel. The book makes very clear that almost everything was available in Québec, from Gothic to Eastlake, from Vallière's rococo-revival to Hilton's Renaissance-revival. It should be remembered, too, that French furniture had a long tradition of influencing English cabinetwork. As Edward Joy has pointed out, French furniture shown at international exhibitions "never failed" to excite admiration from English critics.⁵ This influence trickled down, in one way or another, to cabinetmakers throughout Victorian Canada.

Virtually nothing that can cast light on the understanding of fine furniture in Victorian Québec has been omitted. Even dining room etiquette has been discussed. Furniture terms are defined and copious notes follow each chapter. The bibliography is extensive. Illustrations include items as varied as sewing machines and pianos. With 15 researchers contributing, under the general editorship of Dr. Porter, some over-

lapping was inevitable. References to functions and furnishings of certain rooms, for instance, may occur in more than one section. There is an index of proper names, but a subject index would also have been helpful for quick reference. If a word of caution needs to be sounded in the use of this book, it would be that in a complex age, full of contradictions, almost everything stated by a contemporary commentator can be qualified by referring to another. But the amount of primary material presented allows readers to draw their own conclusions on many topics. This is a book whose usefulness is unlikely to be superseded for years to come. The researcher can open it almost anywhere and be rewarded. It is a monumental work.

ELIZABETH COLLARD

Ottawa, Ontario

Notes

1 G.W. WHITEMAN, "The Victorian Revival," *The Antique Collector* (Aug. and Sept. 1936).

2 Peter FLOUD, "Furniture," *Connoisseur Period Guides: Early Victorian* (London, 1958), 35.

3 J.S. CURL, "Book Reviews," *Journal of the Royal Society of Arts* (Oct. 1987): 858.

4 Coysh's copies, with his name in each, are known to the writer, who had the information from one of Coysh's clients. The books were published in London c. 1889.

5 Edward T. JOY, *English Furniture 1800-1851* (London: Sotheby Parke Bernet Publ., 1977), 151.

MUSIC OF THE EYE

Architectural Drawings of Canada's
First City, 1822-1914

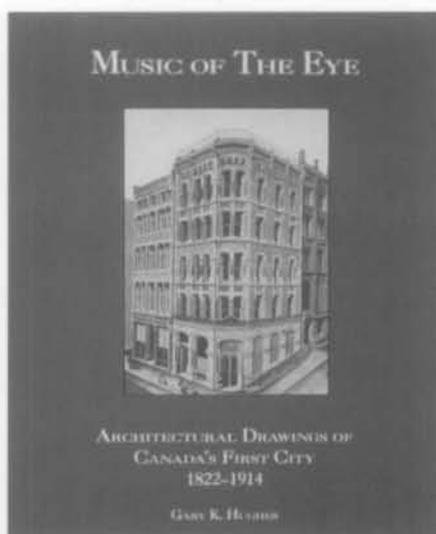
Gary K. HUGHES

The New Brunswick Museum and The
Royal Architectural Institute of
Canada, 1991

136 pp., 16 col., 71 b/w illus., \$19.95
(Version en française: *MUSIQUE
POUR LES YEUX: Dessins d'architecture
de la première ville canadienne, 1822-
1914*)

This investigation of Saint John's heritage in architectural drawings appears to have had five objectives: a discussion of the architectural drawings in their own right, as vehicles for representation; the role that these drawings played in the production of the resulting building - though by no means all were built; a history of the resulting buildings themselves; an architectural history of the city of Saint John as the collective result of all of these drawings and buildings; and an inventory of architects active in Saint John. These are all high and laudable objectives. *Music of the Eye* perhaps could be called a resounding success only in the last of these five categories, but it does a reasonable job of attaining all of them.

Since it is the drawings themselves that are the focus of the book, it seems a curious omission that there is no discussion of how so many of these drawings survived - or indeed, just how remarkable this group of draw-



ings is for Canadian cities. One would guess that for a city of its age and size, Saint John is particularly fortunate in its surviving architectural drawings, but the author does not help us in arriving at this conclusion. The reader learns of the circumstances of survival of these drawings only in selected instances, as in catalogue entry 5, an instance of an important drawing that was accidentally discovered (in the United States) only a decade ago. Many of the projects, and particularly the unexecuted ones, possibly came to The New Brunswick Museum or to the Provincial Archives of New Brunswick from the family archives of the architect or the estates of the patrons, whether built or not. A few are from the National Archives of Canada.

Mr. Hughes begins with a useful and intelligent discussion of the draw-

ings as a group, defining what types of drawings are found in it, and giving the main lines of evolution in drafting techniques. There is much to learn here, although I would have preferred the discussion of the drawings to have been detached from a more commonplace discussion of the style of the buildings. For the most part, the style of the buildings and the style of the drawings are two separate issues, and conjoining them here produces less rather than more than the sum of their parts.

Turning to the catalogue entries themselves, they too contain a great deal of useful information, but they might well have been more forceful had a consistent methodological approach been adopted. Catalogue entry 6, for example, begins with a long discussion of the history of the Congregational church of Saint John as an institution, and it makes only glancing references to a design by John Cunningham that in the end was not built. In other instances, such as catalogue entry 8, a facade elevation for a private dwelling, the discussion focuses on both the drawing - which happens not to have been executed - and on the typology of Saint John houses of the period. Both interesting topics, but possibly of greater utility to the reader had they been less intermingled. In almost all the catalogue entries, for example, one has to look very closely indeed to find out whether a building

resulted from the drawing in question, and even more closely to see if the building survives.

One of the most valuable aspects of the book are the biographies of the dozen architects who give structure to the selection of drawings. These appear to have been carefully crafted, even though the architects themselves are not a remarkable lot. All of Saint John's architects worked in the architectural styles one would expect them to be using in the appropriate decades. The architects were also essentially conventional in their rendering techniques. Entry 21, for example, a finely wrought commercial front of 1877, is precisely the high Victorian Gothic design that one would expect for the date in any major North American city, and the same could be said of its rendering technique. We are told that the store was in fact built in this manner, although unfortunately there is no photograph to document it.

One would be most interested in knowing whether or not this representative sampling is exceptional for a provincial capital such as Saint John. Did Saint John have a more active architectural colony than comparable cities? Was the status of the architect particularly high in Saint John? Or was it the high status of the act of building that has created such an extensive legacy of Victorian drawings in the city? My guess is that Saint John is in fact slightly richer than average in

its remaining drawings, although ironically, the number of surviving buildings from the drawings in this book is no more than a handful.

The ultimate question of such a book is how does it advance the history of architecture? The exhibition undoubtedly had the effect of raising the consciousness of Saint John inhabitants to the built environment they have or once had. Even though nearly all the drawings are just from two institutions, nonetheless the exhibition performed the useful function of making a coherent group of otherwise isolated documents. In addition, Saint John now has a thorough study of forty-two of its core buildings, and the catalogue itself will serve as a basic document for the preservation of the city's architectural heritage. Quite a set of accomplishments for an ambitious exhibition.

FRANKLIN TOKER
Henry Clay Frick Fine Arts
Department
University of Pittsburgh

UNE TRADITION
DOCUMENTAIRE AU QUÉBEC?
QUELLE TRADITION?
QUEL DOCUMENTAIRE?

Aspects de la photographie
québécoise et canadienne

Serge ALLAIRE

*Vox Populi, Le Mois de la Photo à
Montréal, septembre 1993*

16 p., 11 illus. n/b, 5,00 \$

En déclarant son intention «d'affiner la lecture de la petite histoire de la photographie» (p.3) québécoise, celle des décennies soixante et soixante-dix, Serge Allaire affiche d'emblée la difficulté de l'entreprise. Est-il pertinent de s'interroger sur *la* tradition documentaire? «Quel intérêt y a-t-il à s'interroger sur les modalités d'*une* tradition documentaire au Québec?» (p.2), L'utilisation de ces deux articles, *la* défini et *une* indéfini, met en cause la nature même du projet. Peut-on modaliser de façon définitive la question du documentaire photographique québécois récent? L'intérêt soulevé par toute réflexion sur ce sujet sera tributaire des réponses et des propos qu'on y apportera. Quant à la pertinence, elle s'impose pour tout historien dont la fonction est précisément de se consacrer à ce genre d'exercice.

Serge Allaire est historien de l'art. Depuis quelques années, la photographie occupe une bonne part de ses champs d'investigation, surtout du point de vue de l'historiographie.



Ainsi, dans un texte publié dans le cadre du *Mois de la Photo*, s'interroge-t-il sur la justesse historique de quelques récents discours relatifs à une éventuelle tradition photographique documentaire québécoise. Son intervention accompagnait alors une exposition dont il a assuré la production, où onze photographes montréalais montraient une partie de leur production documentaire des années soixante-dix: Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau, Alain Chagnon, Serge Clément, Charles Gagnon, Pierre Gaudard, Clara Gutsche, Brian Merrett, David Miller, Michel St-Jean et Gabor Szilasi.

Fort de ces exemples, Serge Allaire s'appuie sur leur thématique commune, la ville, afin de démontrer que la tradition documentaire pho-

tographique québécoise, jusqu'ici essentiellement présentée sous le couvert nationaliste, peut s'envisager autrement. La qualité incontestable du travail de l'historien aura été de faire, peut-être pour la première fois, une synthèse de plusieurs projets photographiques montréalais, tout en traçant fort bien l'éventail des préoccupations nombreuses et variées qui les caractérisent. De cette manière, il a cherché à court-circuiter toute velléité de limiter l'interprétation du documentaire photographique québécois à sa dimension socio-politique. Pour ce faire, Serge Allaire énumère une série de projets photographiques montréalais qu'il situe dans leurs dimensions propres. Afin de les intégrer à une problématique relative à une tradition documentaire qui serait spécifique au Québec, il examine d'abord avec une certaine sévérité ce qui a déjà été écrit sur le sujet.

Allaire prend ses distances vis-à-vis ce qui semble être le leitmotiv affiché notamment par Pierre Dessureault (1979;1988) et Serge Jonqué (1990) quant au(x) fondement(s) d'une pratique documentaire au cours des années soixante et soixante-dix, soit le contexte socio-politique qui régnait alors, et dont le mot *nationalisme* résumerait l'essentiel. L'auteur dénonce cette interprétation réductrice et propose d'autres voies d'appréciation, en affichant nettement sa volonté de «penser autrement les articu-

lations d'une tradition documentaire» (p.4).

Bien que les intentions de l'auteur soient tout à fait louables, ses propos ne nous semblent pas traduire adéquatement les textes qu'il a choisi de commenter; à certains égards, l'historien paraît succomber aux tentations réductrices qu'il vilipende par ailleurs chez ses interlocuteurs.

À ceux-ci, il reproche, notamment une «méconnaissance des pratiques de la photographie québécoise de la décennie soixante» (p.5). Allaire ne se contente pas de proposer une lecture plus fine de cette problématique, mais encore il veut le faire par une analyse plus rigoureuse (p.14) et sérieuse (p.4). Nous entendons discuter sa proposition telle que présentée, alors que, encadré différemment, son apport historiographique nous apparaîtra pertinent.

Après avoir posé les limites de son entreprise, notamment en regard du contexte actuel qui n'autorise plus aussi facilement l'investigation des traditions et des pratiques artistiques spécifiques, sans compter la perte des prototypes inhérente à l'éclatement post-moderne, l'auteur aborde son objet en résumant, pour le reconsidérer, le «discours qui, depuis la fin des années 70 fonde l'existence d'une tradition documentaire comme essentiellement vouée à la quête d'une image de l'homme québécois» (p.3).

Allaire rappelle que, pour Pierre Dessureault, la tradition du documen-

taire québécois remonté aux travaux des Szilasi et Gaudard, à la fin des années soixante, ainsi que du travail des photographes associés aux groupes Photo-Cell, GPP ou GAP. On a ainsi appelé ce moment «la période constitutive -1971 à 1976 - du documentaire québécois qui tient lieu, depuis, de fondement à la tradition» (p.3). Ce serait, croyons-nous, se contenter de bien peu et contempler alors une tradition bien jeune. À cet égard, Serge Jongué, parlant de cette même période, préfère parler d'école plutôt que de *tradition*. Ce terme nous paraît convenir davantage, car la notion de tradition suppose une certaine ancienneté.

Sur le «mythe fondateur», lié aux travaux de Szilasi et de Gaudard, Allaire ne s'étend pas trop, sinon pour suggérer de remonter un peu plus avant, soit chez le Michel St-Jean des années cinquante et soixante. Il s'attaque plutôt aux présumées prétentions des Dessureault et Jongué quant aux fondements essentiellement nationalistes qui formeraient le *substratum* de la pratique d'alors.

Pour Serge Jongué, cette tradition - qu'il nomme «école» - remonte à l'expérience de Disraeli en 1972, «date de la première documentation d'envergure d'un milieu donné par la jeune photographie québécoise» (1990:43), une documentation par ailleurs marquée par la naïveté, la spontanéité et le manque d'expérience (M. Campeau; 1975: 8). Poser Disraeli

comme archétype du documentaire photographique québécois réduit, pour Serge Allaire, «la complexité des conditions qui président à l'explosion de la photographie documentaire...» (p.5). En cela, l'auteur a raison de prôner ainsi une vision à la fois globale et plurielle des choses. Il aura tort par ailleurs, croyons-nous, d'imputer à Dessureault et à Jongué la conception monolithique d'une photographie essentiellement nationaliste qui ne nous apparaît pas pertinente quant aux textes cités par l'auteur.

S'il est exact que Dessureault écrit que le documentaire «s'inscrit dans le mouvement d'affirmation nationale qui imprimait sa marque à toute l'époque» (1988:67), il ajoute aussi que «les territoires à explorer sont légion» (1988:67) et relativise ainsi le paradigme nationaliste pour l'ouvrir à différentes mises en forme. De même Serge Jongué, qui parle d'un «renouveau culturel... multiforme» (1990:53) et qui insiste, sans négliger pour autant l'idéologie nationaliste, sur la diversité des pratiques photographiques d'alors (1990:53), suit précisément la démarche proposée par Serge Allaire qui, en l'occurrence, n'innove pas. Il n'en demeure pas moins, et voilà sans doute la grande qualité de son travail, qu'il a réussi à tracer le portrait d'une pratique documentaire par ailleurs non pas québécoise, mais bel et bien, et spécifiquement, d'origine montréalaise.

Serge Allaire fustige donc la dimension nationaliste qui n'a pas l'évidence que lui prêtent les discours (p.7) ce qui, on l'on vu, mérite quelques nuances. Le parcours de l'auteur est, à cet égard, éloquent. En début de texte, il oppose carrément le nationalisme monolithique à «l'enchevêtrement des forces sociales en présence» (p.4); plus loin, même vocabulaire où la question nationale dominante «s'enchevêtre dans l'ensemble des forces en présence» (p.7), alors que quelques lignes plus tard, ce sont ces mêmes forces, sous forme d'engagements divers, qui seront «enchevêtrées à la question nationale» (p.8). D'une certaine manière, Allaire s'avère plus radical que Dessureault qui se contentait de parler «d'inscription» du nationalisme, plutôt que «d'enchevêtrement».

Le trajet même proposé par l'écriture d'Allaire indique que le nationalisme et la pratique documentaire des années soixante et soixante-dix sont liés. Loin «d'hypostasier» cette relation, Dessureault et Jongué la relativisent également; leur approche sera cependant plus générale. À cet égard, Allaire sera plus précis, ciblant davantage, au cours des années soixante-dix, une pratique montréalaise et un seul thème: la ville. En ce sens et pour cette raison, parler d'école, à la façon de Serge Jongué, nous apparaît plus pertinent.

Quant à la tradition, Dessureault, faute de mieux, la situe du côté

des Américains (1988:67) et Jongué, plutôt chez les Européens, surtout Français (1990:43). Personne, et voilà peut-être une erreur commune, ne pense à une tradition locale qui remonterait avant 1950, par exemple chez un Pierre Gustave Joly de Lotbinière qui, dès 1839, photographiait l'Égypte pour l'éditeur parisien Lerebours, ou encore chez Napoléon-Alexandre Comeau qui, en 1898, publiait une vingtaine de photographies documentaires sur le Labrador et Anticosti. S'il y a une tradition documentaire, elle appartient à l'histoire de la photographie occidentale que l'on a peu interrogée ici; quant à sa partie québécoise, elle remonte aux origines même de l'apparition publique de la photographie, en 1839.

Lorsque Serge Allaire cherche à pluraliser la pratique photographique montréalaise, il a pleinement raison de le faire et y réussit assez bien. Toutefois, son texte aurait dû s'intituler autrement. Par exemple: «Une pratique documentaire à Montréal? Quelle pratique? Quel documentaire?», plutôt que le titre proposé qui fait référence à une éventuelle tradition québécoise dont on ne retrouve pas l'écho espéré au sein du texte. Il aurait fallu alors traiter des pratiques dites régionales, remonter le cours du temps un peu plus avant, et inclure notamment l'apport fondamental, pour la décennie traitée, du *Magazine Ovo* au sein même de cette pratique et de cette

tradition documentaires, et où, par ailleurs, nombre de réponses aux questions posées se retrouvent pour quiconque se donne la peine de chercher.

Entendu comme une présentation de l'école documentaire montréalaise des années soixante-dix, le texte de Serge Allaire s'enrichit soudainement de grandes qualités qui, sous d'autres prétentions, s'estompent quelque peu. Ainsi, l'école montréalaise des années soixante-dix apparaît finalement sous un jour jusqu'ici jamais dévoilé sous une forme synthétique. L'apport de l'auteur est à cet égard exemplaire; non pour avoir dénoncé de présumés excès chez certains confrères, mais bien plutôt pour avoir analysé de plus près une pluralité de pratiques dont d'autres avaient déjà entrevu les généralités. En ce sens, Allaire poursuit un travail déjà entamé. Il le fait en considérant le multiple sous le global déjà débroussaillé par d'autres (Dessureault, 1988; Jongué, 1990), un multiple par ailleurs ciblé dont Montréal sera la terre d'élection, à titre de ville. Sous cette rubrique, sa «dimension nord-américaine» (p.11), sa «trame urbaine» (p.11), «comme lieu d'investigation» (p.12), son apparition en «filigrane» (p.11), Allaire trace le portrait d'un moment photographique.

L'école documentaire montréalaise trouve ainsi son identité et fait montre d'un éclectisme sans doute étonnant pour qui se faisait une vision

monolithique caricaturée par le qualificatif *misérabilisme* souvent utilisé par certains détracteurs du documentaire. Au contraire, ce que nous propose Serge Allaire dans sa lecture de l'école montréalaise (p.8-13) démontre une grande diversité de pratiques; voilà la qualité principale de sa proposition par ailleurs appuyée de plusieurs photographies.

Dans ce contexte, Allaire a réussi à faire éclater un cadre à l'intérieur duquel la question du documentaire a déjà été formulée. Ainsi réussit-il à présenter une pratique documentaire comme lieu de tensions et de visions concurrentes (p.13).

Ce qu'il aura moins bien réussi toutefois, c'est de vouloir forcer l'identification de la pratique montréalaise des années soixante-dix à une éventuelle tradition documentaire québécoise dans son ensemble. Sous cette prétention, le travail de l'historien ne nous apparaît pas pertinent et succombe *ipso facto* au réductionnisme - sans parler d'impérialisme culturel - qu'il cherche à éviter par ailleurs.

Aucun des auteurs cités ne semble avoir songé à considérer l'effervescence du documentaire photographique québécois au cours des années soixante-dix en relation avec la question moderne; pourtant, ce qu'Allaire nous décrit, c'est un passage vers la modernité. Il est acquis que les années cinquante sont celles de l'avènement d'une photographie moderne en

Occident. Dans cette optique, les années soixante et soixante-dix seraient l'aboutissement de cette modernité, où des auteurs s'affichent comme sujets, en rupture avec une tradition monopolisée par les pouvoirs étatiques ou médiatiques, en attente de l'éclatement de toute structure prototypique, soit l'ère postmoderne.

Si l'on doit absolument satisfaire l'intelligibilité quant à la mise en place de paradigmes historiques, mieux vaut choisir des cadres de très grandes dimensions, ce qui permet d'y situer autant d'éléments qu'on y voudra, sans y voir quelque vérité que ce soit, sauf celle d'un regard, par ailleurs éphémère.

JEAN LAUZON

Étudiant au doctorat en sémiologie
Université du Québec à Montréal

AVIS AUX AUTEURS

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

1. Le texte doit être dactylographié à double interligne, sur feuilles simples numérotées à la suite. Il n'y a pas de restriction de longueur, mais celle-ci doit être appropriée au sujet traité. La rédaction utilise le traitement de texte Word, version 5.0 du Macintosh. L'auteur(e) pourra faire parvenir une copie de son texte sur son programme ainsi qu'une copie imprimée.
2. Les notes et références bibliographiques doivent être rédigées conformément aux exemples ci-après:
 - 1 John R. PORTER, «Antoine Plamondon (1804-1895) et le tableau religieux: perception et valorisation de la copie et de la composition», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1 (1984), p.4-5.
 - 2 C.W. HENDEL, *An Inquiry concerning human understanding with a supplement: An abstract of a Treatise of Human Nature, David Hume*, The Bobbs-Merrill Company Inc., Indianapolis, N.Y., 1955, p.27.

Veillez les vérifier avec soin car vous êtes responsables de leur exactitude.

3. Veuillez souligner ou écrire en *italiques* les titres d'oeuvres d'art cités dans le texte ou les notes.
4. Veuillez signer votre article, indiquer votre titre et le nom de l'établissement auquel vous êtes associé(e).
5. L'auteur(e) doit obtenir les autorisations nécessaires pour la reproduction de photos, de lettres personnelles, etc.
6. Les photos qui accompagnent les textes doivent être imprimées en noir et blanc, sur papier glacé de format 8" x 10". Veuillez, dans la mesure du possible, envoyer des photos originales et indiquer le nom du photographe et son lieu de résidence. N'envoyez pas de négatifs. Si vous utilisez des reproductions, veuillez en indiquer la source.
7. Les dessins doivent être exécutés à l'encre de Chine sur papier blanc.
8. Le nom de l'artiste, le titre de l'oeuvre, la date, le médium et le lieu doivent être clairement indiqués sur des étiquettes apposées au verso de chaque photo ou dessin.
9. Une liste des illustrations dûment numérotées doit être annexée au texte, s'il y a lieu.
10. Chaque article doit être accompagné d'un résumé d'environ 1,500 mots. Si le texte est accepté pour publication, les éditeurs se chargeront de la traduction du résumé.
11. Les éditeurs pourront apporter des modifications aux articles présentés. Les textes révisés seront ensuite soumis à l'approbation des auteur(e)s avant d'être publiés.
12. Dans le cas où un texte est publié, le manuscrit original est conservé. Seules les illustrations sont retournées à l'auteur(e).
13. Les textes non sollicités doivent être accompagnés de l'affranchissement suffisant pour le retour. Les éditeurs ne sont pas responsables des documents perdus ou endommagés.

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

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

1. All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively. Manuscripts may also be submitted on computer disk. Our Macintosh computer accepts Word, version 5.0. The length of the article is not limited but should be appropriate to the topic.
2. The form of footnotes and bibliographies should follow the examples of the current edition of *The Chicago Manual of Style*. Care must be taken in the citing of references, and the author must assume full responsibility for accurate footnotes and bibliography.
3. Indicate by underlining, the names of art works, titles of books, periodicals, etc. On computer disks font style *italics* is preferable.
4. Please sign the manuscript with your full name, title and the name of the institution with which you are associated.
5. Permission to reproduce photographs, personal letters, etc., must be obtained by the author prior to submission.
6. Photographs submitted should be 8" x 10" glossy prints in black and white only. Please retain negatives of the photographs in case of loss or damage. Photographs will be returned. Please submit original photographs whenever possible and indicate photographer's name and residential area. If reproductions are used, please cite source.
7. Drawings are to be done with india ink on white paper.
8. Clearly indicate the artist, title, date, medium, size and location on labels attached to the back of each photograph and drawing.
9. Submit a separate list of numbered illustrations to accompany the article whenever warranted.
10. A résumé of approximately 1500 words must accompany each article. Should the article be accepted for publication, the editors will then assume responsibility for translating the résumé.
11. The editors may make some changes to the manuscripts; revisions will be submitted to the author prior to publication.
12. If the manuscript is printed, the original copy will not be returned. However, photographs will be returned to the author.
13. Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.