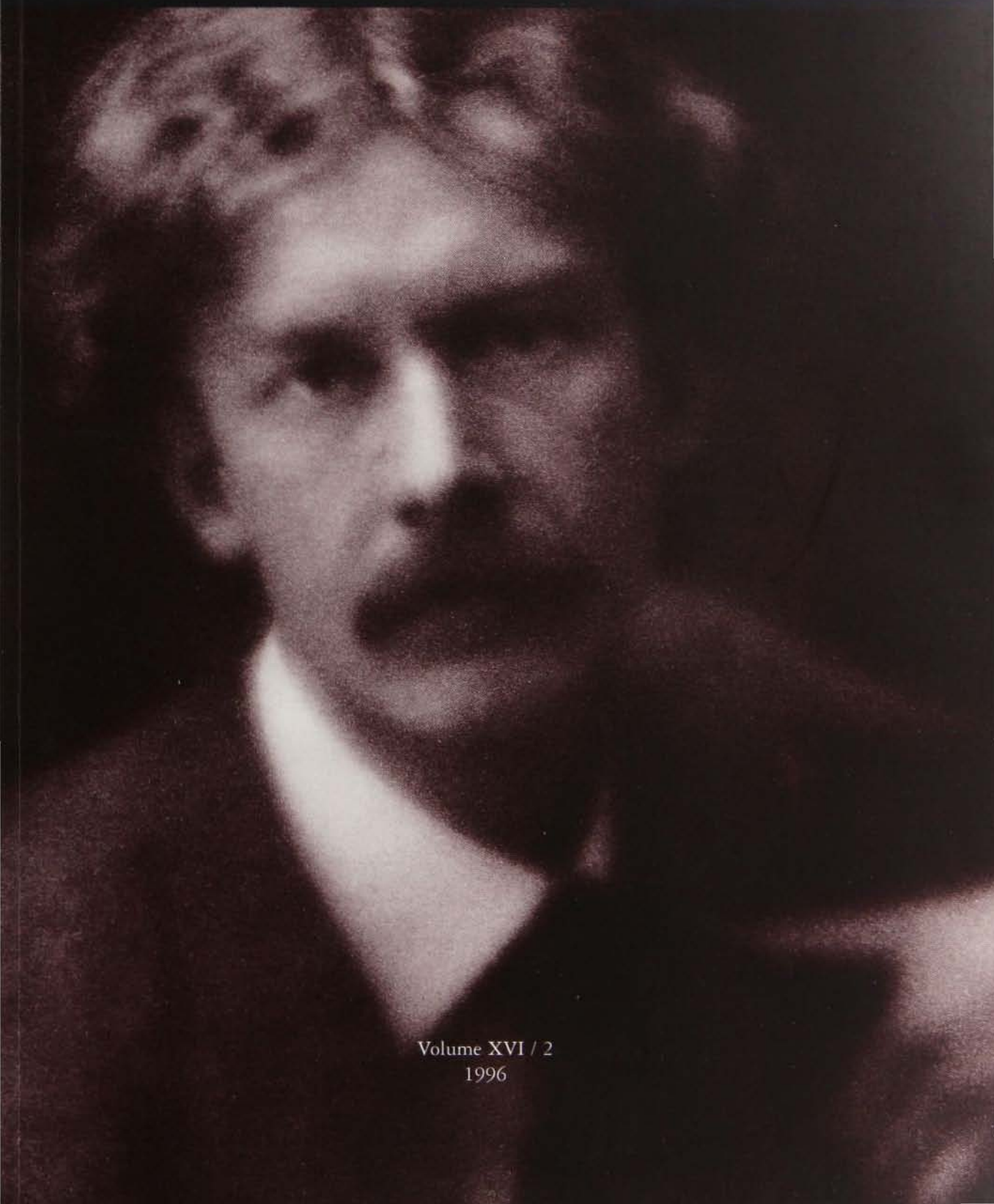


THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Volume XVI / 2
1996

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 XVII / 2
1996

Adresse / Address:

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

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:

25 \$ pour un an / per year
(30 \$ US à l'étranger / outside Canada)
14 \$ le numéro / per single copy
(18 \$ 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), de la Canadian Magazine Publishers Association, de l'Association canadienne des revues savantes et de la Conference of Historical Journals.

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

Cette revue est répertoriée dans les index suivants:

This publication is listed in the following indices:

Architectural Periodicals Index (England)
Art Bibliographies (England)
Art Index (New York, U.S.A.)
Arts and Humanities Citation Index (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Canadian Almanac and Directory (Toronto, Ont.)
Canadian Business Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Literary and Essay Index (Annan, Ont.)
Canadian Magazine Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Periodical Index (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)
Current Contents / Arts & Humanities (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Historical Abstracts and America (Santa Barbara, U.S.A.)
IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.)
IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.)
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 par l'*Annales* lui-même 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.

Mise en page / Layout and Design:
Pierre Leduc

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi MacEachern

Translation:
Élise Bonnette, Kim Gauvin

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:
Sydney Carter, Self-Portait 1907

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

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

Denis Martin, Musée du Québec, Québec

Luc Noppen, Université Laval, Québec

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Jean-René Ostiguy, Banque nationale du Canada, Montréal

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal

Luce Vermette, Parcs Canada / Parks Canada, Ottawa

Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XVII /2 1996

ARTICLES

- David Calvin Strong 6 PHOTOGRAPHY INTO ART
Sidney Carter's Contribution to Pictorialism
- 23 Résumé
- Esther Trépanier 28 NATIONALISME ET MODERNITÉ
La réception critique du Groupe des Sept dans la presse
montréalaise des années vingt
- 53 Résumé

SOURCES ET / AND DOCUMENTS

- Joanne Chagnon 58 LE PORTRAIT DE SIR JAMES HENRY CRAIG
PAR LEVI STEVENS
- 63 Résumé

COMPTES RENDUS / REVIEWS

- Brian Foss 64 Carol Lowrey, with essays by: Laurier Lacroix and
Robert Stacey *Visions of Light and Air: Canadian
Impressionism, 1885-1920*

AVIS AUX AUTEURS

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

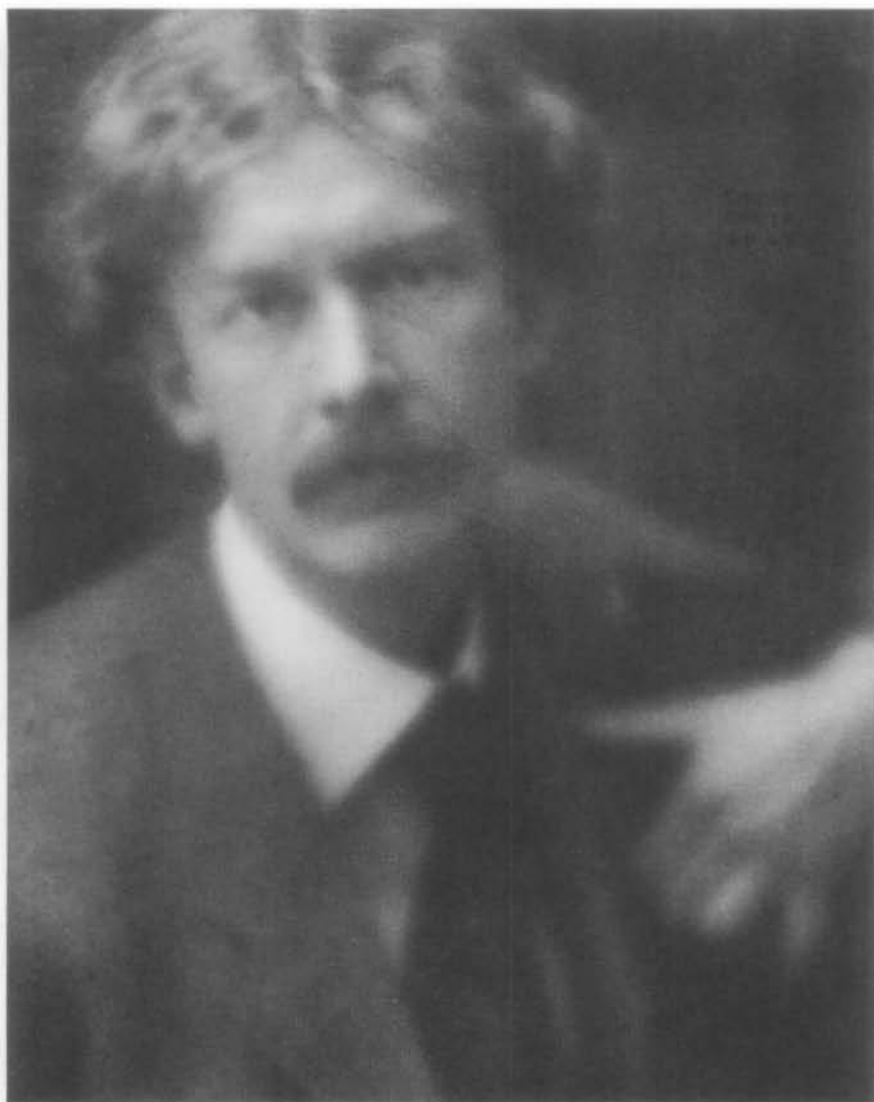


fig.1 Sidney Carter, Self-Portrait, 1907,
gelatine silver, National Archives
of Canada. (Photo: National
Archives of Canada, neg. no.
PA112016)

PHOTOGRAPHY INTO ART

Sidney Carter's Contribution to Pictorialism

By the end of the 19th century, a handful of photographers had begun to fight for a new status for photography, arguing that the medium had its "own canons of art, range, and practice."¹ The battle for public opinion was already well underway when the Pictorialist Sidney Carter (1880-1956) successfully mounted an impressive international exhibition of photography at the Art Association of Montreal in late 1907. This was conceived as one more salvo in photography's long campaign to breach the walls of the art museum, and constituted an early manifestation of modernism in Montréal.

The Pictorialist movement emerged in western Europe shortly before the turn of the century; it soon spread to North America and eventually to much of the industrialized world.² It took the unprecedented (and for some, the perverse and heretical) step of subverting the medium's positivist roots, suppressing the photograph's capacity for detailed information in favour of effect and literary allusiveness. For the first time, photography was promoted on an international scale as a medium capable of self-conscious artistic expression, able to stir in the sensitive viewer as great and profound a range of ideas and aesthetic emotions as any other medium. Pictorialism's ascendancy in Canada, particularly during the Laurier years (1896-1911), coincided with the relative decline of British influence and the rise of the United States as the new world power. Carter was not simply a recipient of various influences, but an active participant in the construction and transmission of Pictorialism. Those Canadians who participated in this movement did so because it struck a sympathetic chord which went beyond simply a common aesthetic. They also shared affinities of class, race and cultural background.

Sidney Carter was born on February 18, 1880, into a solidly middle-class Toronto family with some artistic leanings. His father, William Carter (d.1919), was an "importer" and apparently something of a collector, as he left "many beautiful *objets d'art*, furniture and paintings, etc." to Sidney.³ His uncle, with whom he had some contact when he moved to Montréal, was the watercolourist Henry Thomas Carter (1850-1931) who exhibited work with the British Water-Colour Society and the Royal Canadian Academy.⁴

Sidney Carter's first major exhibition success occurred outside of Canada, with the acceptance of two prints at the *Fourth Philadelphia Photographic Salon* (November 18 to December 14, 1901). The *Philadelphia Photographic Salon*, a product of the joint efforts of the Philadelphia Photographic Society and the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, marked the beginning of a new epoch in

the history of American photography.⁵ Adopting the Salon model meant that the jury selected works solely for their artistic merit and that prizes were no longer awarded. Perhaps most significantly, this marked the first time that a major fine arts museum collaborated in an exhibition of art photography in North America.

Exhibitions frequently became the contentious focal points of arguments over the best strategy for promoting the "cause." Those photographers who pushed the fine-art status of photography most aggressively sought out prestigious venues such as art museums and galleries and some lobbied for artistic photography to be exhibited alongside paintings. In fact, many leading American photographers boycotted the *Exposition Universelle de 1900*, as a protest against photography's exclusion from the *Grand Palais des Beaux-Arts*.⁶

At about the time of his participation in the Philadelphia exhibition, Carter became involved in the Toronto Camera Club, organized as the Toronto Amateur Photographic Association in March 1888 and renamed in 1891. It was the pre-eminent club in Canada by virtue of its size, longevity, international ties and influence. The early members were solidly middle-class anglo-Canadians and included, as one Toronto daily noted in 1892, some "100 of the most prominent of Toronto's citizens."⁷ There was an essential conservatism and corporatism about the Toronto Camera Club (hereafter, the TCC) which surpassed that of most other clubs, and contributed to its stability and, ultimately, its longevity. However, this also made it slow to respond to demands for change from within and from outside the organization. A fundamental tension existed between "advancing the cause" and the kind of conservative inertia that characterized many gentlemen's clubs of the period.

Since the TCC so dominated the Toronto amateur photography scene, it was quite natural that an ambitious young photographer like Sidney Carter soon gravitated toward this well-established centre. Exactly when he joined is unknown, but his presence as a member was first recorded at the annual general meeting in November 1901, when he was 21 years old. The Salon model had proved successful elsewhere and before long Carter and the more progressive elements of the TCC began lobbying for the replacement of the annual club exhibitions with a Salon.

The TCC's "First Salon" (1903) trumpeted its artistic credentials, beginning with a jury that included the painters Charles MacDonald Manley (1855-1924, RCA, OSA) and George Agnew Reid (1860-1947, RCA, OSA). Perhaps the most exciting element of the Salon for Carter and the other Toronto Pictorialists was the fact that the Salon replaced the prize-giving exhibition, clearing the way for a loan exhibition of prints from Alfred Stieglitz's recently-formed Photo-Secession. The small but impressive selection (made by Stieglitz, not the jury) represented the work of the leading American Pictorialists and members of the Photo-Secession: Stieglitz, Edward Steichen, Clarence White, Gertrude Käsebier, Frank Eugene

and Alvin Langdon Coburn. It is unknown when, or from whom, the invitation to the Photo-Secession came, but it is likely that Carter was actively involved in securing the loan.⁸ His divided loyalties became evident during 1903, when he was elected to the Photo-Secession - becoming, at the age of 23, one of the youngest photographers and the first of only two Canadians ever to be accorded this honour.⁹

Stieglitz and the Photo-Secession were crucial to Carter's early development as a Pictorialist. Stieglitz, through his photographs, writings and those three great institutions of the Pictorialist movement - the Photo-Secession, the Little Galleries (later 291), and *Camera Work* - galvanized a generation of Pictorialists.¹⁰ Carter's personal contact with Stieglitz, spanning at least a quarter-century, provided him with an ideal, inspired his move away from the TCC and assisted his entry into a much larger photographic network which included many of the leading photographers of the day.

Carter took another important step away from the Toronto Camera Club by participating in the inaugural exhibition of the Arts and Crafts Society of Canada (Toronto, April 1904). The following year he spearheaded the formation of the Studio Club, a small, élite group of disaffected members of the TCC. They first exhibited as a body at the second exhibition of the Canadian Society of Applied Art (renamed from the previous year's Arts and Crafts Society of Canada) in December 1905. Photography's "fatal facility" (Stieglitz) had unleashed hordes of "button-pushers," who had contributed to a general decline of the craft of photography. Many Canadian Pictorialists found the reformist spirit and aesthetics of the Arts and Crafts movement a comfortable corollary to their own beliefs.¹¹ They too were struggling to overcome the imperatives of the machine and to reintroduce subjective vision and the craft of printmaking to the medium. Both movements challenged art's traditional hierarchy and the notion of a necessary superiority of the Fine Arts over the Applied Arts as well as encouraging craftsmanship and the appreciation of beauty in a wide range of areas. While Pictorialism is conventionally seen as photography's struggle for acceptance as a fine art, more recent commentators have also situated Pictorialism within the renewed interest in the applied arts.¹² It was in part this growing popular interest and familiarity with the Arts and Crafts that created a cultural climate that was increasingly receptive to the "new" photography. François-Marc Gagnon has identified the Arts and Crafts movement, Japonisme and, to a lesser extent, Art Nouveau, as the principal aesthetic currents in turn-of-the-century Montréal.¹³

When the bank in which Carter was employed failed in November 1906 he no longer had anything tying him to Toronto and promptly decided to try his luck in Montréal. The Montréal which attracted Carter was Canada's economic and cultural metropolis: a cosmopolitan centre which benefited from both its position within the British Empire and its proximity to American capital and

markets. However, its economic vitality did not necessarily translate into great cultural dividends. After just six months in Montréal (having moved from the West Coast in 1905), Carter's friend and eventual business partner Harold Mortimer-Lamb complained that the "life of Eastern Canada is so imbued with the spirit of commercialism that there is no room for anything else."¹⁴ Carter's reasons for moving to Montréal at the end of 1906 were primarily economic: to make a living as a professional portrait photographer with Mortimer-Lamb's assistance. Mortimer-Lamb was a respected mining engineer, whose move to Montréal had been prompted by his appointment as Secretary of the Canadian Mining Institute.¹⁵ Shortly after their partnership began, Mortimer-Lamb added the editorship of a mining journal to his other responsibilities, leaving him little time for a joint venture with Carter. It is difficult to know the particular dynamics of this partnership, but it would seem that Mortimer-Lamb was the likely bankroller, with Carter responsible for the day-to-day operations. Carter was unknown, having just arrived and with no particular contacts outside the photographic community, so he relied heavily on the friendship and influence of his Toronto mentor, James Mavor.¹⁶ Correspondence from Carter reveals that Mavor assisted the new venture by writing letters to McGill University academics such as Physics professor and Fellow of the Royal Society of Canada, John Cox, and members of prominent families such as Dr. W.H. Drummond and Charles Porteous, securing their support in promoting the studio. Carter thanked Mavor, adding: "Your letters have done more for us than anything we could possibly have done for ourselves."¹⁷

Professional portraiture was a relatively new activity for the leading Pictorialists; in fact, Stieglitz had frequently slighted commercial photographers. The Pictorialists had privileged, above all, the notion of the sensitive, creative genius, liberated from all constraints, even the supposed limitations of the photographic process. That an artist's work should be exposed to the base imperatives of the marketplace was anathema to early Pictorialist ideals but that soon began to change. By the time of Carter's arrival in Montréal, H. Snowden Ward, the editor of *Photograms*, could write:

The cheap sneers at the work of the professional photographer, which still form a part of the stock-in-trade of the writer upon art and photography, are becoming quite out of date, in view of the immense improvement in professional work. Largely as a result of the 'amateurs' who have invaded the profession ... the old ideas of 'a pillar, a vase, and a curtain' as the ultimate possibility in pictorial portraiture, have been driven from the minds of all reasonably progressive professionals.¹⁸

Carter and Mortimer-Lamb needed another means of attracting potential clients. From the beginning they envisioned an enterprise that would combine their photographic skills with their love of the visual arts, in the form of a gallery. Carter recognized that exhibitions would greatly raise their business profile. Thus,

in December 1906, the Little Gallery was born in the heart of Montréal (16 McGill College Avenue, at St. Catherine Street). No doubt the name was a nod to Stieglitz's Little Galleries of the Photo-Secession which had opened the previous year at 291 Fifth Avenue.¹⁹ Carter and Mortimer-Lamb acted as agents for E.J. Van Wisselingh & Company, "dealers in paintings and etchings by modern masters," based in Amsterdam and London.²⁰ The Little Gallery did not limit itself to European masters; two weeks after its opening, Carter wrote excitedly about being approached by Charles Porteous, who had suggested they do an exhibition of paintings by Homer Watson (1855-1936).²¹

In the spring of 1907 Carter approached the Art Association of Montreal with an exhibition proposal, setting into motion an ambitious project to promote both Pictorialism and his own photographic activity in Montréal.²² Carter had probably been inspired by an Easter trip to New York, during which he had spent time with Alvin Langdon Coburn and Clarence White. He had studied Coburn's "remarkable work" in a solo exhibition at the Photo-Secession's Little Galleries, and remarked to Mavor on "the especially fine portraits of well-known people" such as Rodin, George Bernard Shaw and John Singer Sargent. He was also deeply impressed by Whistler's *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (c.1874), newly installed at the Metropolitan Museum and an icon for the Pictorialists.²³ Carter returned from New York with visions of an exhibition on a much larger and more impressive scale than anything that could be accommodated at the Little Gallery. He expressed his aspirations in a letter to Stieglitz: "This will be the opening exhibition of the season ... and will be largely attended and I am particularly anxious not to fall down on it, especially as some of the prominent people here are beginning to take an interest and I should like to overwhelmingly convince them."²⁴

Carter wished to demonstrate beyond any shadow of a doubt that the medium of photography, in the hands of an artist, was capable of the most exquisite results and therefore worthy of the attention and perhaps even the patronage of "prominent" Montrealers. On the afternoon of November 23, 1907, to the strains of orchestral music, five hundred of Montréal's cultural and business élite turned out for the private opening of the resulting international exhibition of pictorial photographs. It was held in the galleries of the Art Association of Montreal, the oldest and most prestigious art museum in the Dominion.²⁵ Carter had single-handedly solicited the support of the Art Association, gathered the prints, written the catalogue and hung the show.

The exhibition presented an international "who's who" of Pictorialism to the Montréal public including Americans Stieglitz, Steichen, White, Käsebier and Coburn; A. Horsley Hinton and Frederick Evans, from England; Austria's Heinrich Kühn and the Hofmeister brothers; and Robert Demachy and Constant Puyo of France. As a devoted Photo-Secessionist, Carter looked to Stieglitz who

believed that too much energy had been "directed towards organizations, rather than towards broad and universal ideals."²⁶ Similarly, Carter produced this exhibition by himself, independent of any camera club and made it strictly invitation-al: no jury and no hanging committee. He directed the exhibition not at photographers, but at a wider "art-loving" public, and later recalled that there was "no other suitable gallery in Canada in which such an Exhibition could be creditably shown."²⁷ The Photo-Secession had described its own audience in similar terms: "While the cultured public naturally includes some photographers, it is rather to the connoisseur than to the mere camerist that the Photo-Secession endeavors to appeal."²⁸

It was to this broader audience that the Montréal catalogue also appealed and the short introduction is infused with the strategy of validation through association. Carter evidently considered "the Art movement in photography" sufficiently mature to be the subject of a historical overview, in which he dated Pictorialism's beginnings to around 1890, with the notable exception of David Octavius Hill (1802-70), whom Carter credited as being "the father of pictorial photography."²⁹

Britain's Linked Ring and the Photo-Secession were cited as crucial factors in "the advance of the movement," but the latter was "broader in its aims and international in its scope," and the consistently high standards of its exhibitions had "*compelled* recognition of the photographic medium, and ... fully substantiated its claims." Carter further advanced these claims by quoting one of the great cultural luminaries of the day, George Bernard Shaw. His essay "The Unmechanicalness of Photography," first published in *The Amateur Photographer* in 1902, was also excerpted in the catalogue to an exhibition of photographs at the New English Art Club in 1907, but it is most likely that Carter had read it in his copy of *Camera Work* 14 (April 1906).³⁰ Carter cited Shaw's pronouncement: "The truth is that neither a photograph nor a painting is necessarily 'artistic'; nor does anybody who knows the A B C of criticism suppose that Fine Art refers to the processes by which works of Fine Art are produced, instead of to certain qualities of the product."³¹ Carter exercised caution in selecting this uncharacteristically reasonable and restrained sentence from an otherwise incendiary article. He prudently avoided repeating the article's central conceit which proceeded, via an exemplary bit of Shavian subversion, to demonstrate that it was not the camera but "the hand of the painter that is incurably mechanical."

The introduction's most puzzling sentence is a simple acknowledgment thanking Stieglitz for permission to reprint an essay from *Camera Work* 2 (April 1903) written by the eminent Belgian symbolist writer Maurice Maeterlinck. No extant copy of Carter's catalogue contains the essay, nor is it apparent that any pages have been removed. There is no explanation in the catalogue, no insert and no mention of the missing Maeterlinck essay in any of the exhibition reviews or in

Carter's own published account of the exhibition. This is not the catalogue's only peculiar omission: there is no reference whatsoever to the phantom "Photo-Club of Canada," which the title page claims as the exhibition's organizer. Carter solved these two mysteries in a letter to Stieglitz, written just days after the opening of the exhibition:

A word of explanation as to the "Photo-Club of Canada." This is a myth and inserted as a scapegoat on the suggestion of the chicken-livered Secretary of the Art Association. This individual is also responsible for the gumming down of the Maeterlinck essay in the catalogue. He did this without consulting me as there was a general howl from the painter-members of the Association and he had nothing to lose in antagonizing me.³²

This bit of subterfuge was so skillfully performed that the missing essay can only be revealed by backlighting the pages and discovering that the catalogue's second sheet is actually made up of two sheets. The essay was printed on the recto of what was originally the third sheet.

Carter had thus intended Maeterlinck's essay to be prominently positioned at the very beginning of the catalogue. It was a pivotal text, considered so precious that *Camera Work* had gone to the trouble of publishing Maeterlinck's handwritten letter in facsimile, in its original French, followed by Sadakichi Hartmann's translation. Despite Stieglitz's haughty claims that photographers alone should judge photography, he and other photographers were quick to enlist any support coming from the cultural élite outside of photography. Like Shaw's essay, Maeterlinck's soon became a key text which struck a chord among Pictorialists and it was reprinted frequently over the years.³³ What heartened the Pictorialists and scandalised the Art Association's "painter-members" was Maeterlinck's belief that he was witnessing in Pictorialism the beginnings of an "important evolution" in art. New technologies were revolutionizing all spheres of human activity, but artists, in their "superannuated pride," had chosen to ignore "the modern voice." Until recently photography had not progressed beyond mere transcriptions of the visible world, "but to-day it seems that thought has found a fissure through which to penetrate the mystery of this anonymous force, invade it, subjugate it, animate it, and compel it to say such things as have not yet been said in all the realm of chiaroscuro, of grace, of beauty and of truth." No wonder certain members of the Art Association felt compelled to pre-empt this threat to painting's authority.³⁴

The catalogue listed 279 works, by 56 exhibitors, from seven countries.³⁵ Besides Carter and Mortimer-Lamb, only two other Montrealers exhibited, B.B. Pinkerton and the unknown "Mrs. C. Lambert." A high proportion of the photographers were affiliated with secessionist societies: there were 16 Photo-Secessionists (13 of the 17 Americans) and 26 members of the Linked Ring. Several of the leading American photographers belonged to both groups. Carter and J.P. Hodgins were Canada's only Photo-Secessionists and both had been

founding members of the now-defunct *Studio Club*, as were Mortimer-Lamb and Arthur Goss.

Carter and Mortimer-Lamb were the best-represented Pictorialists. By far the majority of Carter's 33 prints were either portraits or portrait studies, mixed with a few figure studies. The remarks on the medium show Carter's clear preference, in his more mature work, for the platinum process - which he had declared "the choice among the Pictorialists."³⁶ Like many Pictorialists, Carter's early experiments in which prints were heavily manipulated (most evident in the gum bichromates), were now replaced by a less interventionist approach. The radical, even "painterly," handwork evident in the use of many "control" processes in turn-of-the-century Pictorialism was giving way, particularly among members of the American school (with which Carter was consistently identified), to a more uniquely photographic aesthetic. However, this did not mean that Pictorialists were deserting the poetic for the prosaic, the mysteries of *effet* for the crisp delineation of the topographic.

Carter's portraits of distinguished sitters received much attention. They included the eminent Torontonians James Mavor; George A. Reid, then President of the Royal Canadian Academy; Byron Edmund Walker, President of the Bank of Commerce; and the Montrealers Dr. W.H. and Lady Julia Drummond and Dr. Francis J. Shepherd, Dean of Medicine at McGill University and President of the Art Association. There were two portraits of Rudyard Kipling which had been made on his recent visit to Montréal. Another well-known subject, certainly to members of the Art Association, was the popular American painter Alexis Fournier (1865-1948).³⁷ Last, but not least, Carter exhibited a self-portrait, which presented to the Montréal audience a vision of the young, romantic "long-hair" - an image beautifully rendered in platinum (fig.1). The editor of *Photograms of the Year 1907* had already used Carter's "dreamy sensitive *Self-Portrait*" to introduce a section which contrasted two different schools of portraiture: the more "popular" traditional type exemplified by an Australian image "praised as 'so clear,'" and the approach typified by a print by the Canadian Pictorialist A.A. Gleason which was "at least as good a portrait of all that interests one in the sitter, and is much more pleasing to the picture-lover."³⁸ In short, a good portrait went beyond the anecdotal or a more or less faithful rendering of the particularities of physiognomy, and aspired to a higher pictorial purpose.

Contemporary accounts of the Art Association exhibition indicate that it was exceptionally well received. Press coverage struck all the right notes and the tone and similarity of remarks suggest that Carter successfully communicated his own point of view to journalists. Advance notices, which began to appear two weeks before the opening, proclaimed the exhibition's international scope and the "new" and "unconventional" nature of the pictures. The "splendid results," rather than the process, distinguished the work. The fine-print aesthetic promoted by

the Pictorialists emphasized the unique expressiveness of each work and diminished the sense of photographic automatism. Bourgeois insecurities regarding the artistic status of the prints were quelled by reports that one exhibitor, Robert Demachy, had recently been recognized by New York's Metropolitan Museum, which had acquired a print "at a price a painter might be glad to receive for his work."³⁹

After the opening, reviews continued the appreciative tone: one headline declared the exhibition "A Revelation of What Can Be Done With the Camera," and Japanese and Symbolist influences on the "new movement" were discussed. The quality of the installation, including the fact that the gallery walls had been recovered with "a neutral toned burlap," was also mentioned. Carter's ideas on presentation had no doubt been informed by his regular trips to the Photo-Secession galleries in New York.⁴⁰ Most important, the prints were not viewed and discussed in the usual vocabulary of photography. *The Montreal Star* declared that: "In art it marks a distinct departure in Montreal."⁴¹ The artistic "influences," especially Japanese, and the "symbolism" that could be seen in "modern" painting were also noted. Unlike vernacular photographs, these images rewarded "careful study," and one photographer's landscapes were considered reminiscent of the work of Constable. A number of pictures were sold.

The press also noted the "large attendance at the Art Gallery," a fact borne out by statistics later published in the Art Association's *Annual Report*. With 1,373 visitors, Carter's exhibition surpassed many others at the Art Association, despite only a two-week run. Attendance figures even exceeded those for the Association's 30th Loan Exhibition, *Pictures by Rembrandt and the Great Dutch Painters of the XVII Century*, which had had a three-week run the previous year.⁴² Art Association exhibitions did not pull in a very broad cross-section of people, but as Carter remarked, they did attract "the right kind of people" - an important consideration for both Carter's prospects as a portrait photographer and the "cause" of Pictorialism.

Unfortunately the exhibition did not translate into a business bonanza for the Little Gallery. There were simply not sufficient numbers of the Montréal establishment willing to patronize a young upstart; even the President of the Art Association, Dr. Shepherd, whom Carter photographed for the exhibition, continued to favour the by-now quite traditional portraits of the Notman Studio, as the reproductions in his biography attest. Perhaps Montrealers were not yet ready to place themselves in the hands of the "dreamy sensitive" young man in *Self-Portrait*. Carter still had not committed himself to staying in the city and appears to have kept his options in Toronto open. In February 1907 he told Stieglitz of his intention to stay in Montréal just "long enough to work up a clientele and then to make Toronto my headquarters."⁴³ But in May, Carter informed Mavor that he and Mortimer-Lamb had only recently decided to remain in Montréal, and that

prospects were "brighter": "Within the last few weeks we have done some quite interesting work for people who can appreciate it and who can and probably will be of the greatest assistance to us in making our work known among the right people."⁴⁴

However, difficulties in Mortimer-Lamb's personal life and his mining association responsibilities soon combined to make the partnership untenable. In January 1908 a dejected Carter wrote: "I commenced the new year discontinuing my partnership with Lamb. This was unsatisfactory almost from the first. I feel at times that I must give up the struggle. I have met with so little encouragement."⁴⁵ Without Mortimer-Lamb and, perhaps more critically, without his financial backing, the Little Gallery's days were numbered. Carter was forced to take an office job with the Canadian Pacific Railway, but pleaded with Stieglitz to find him a position with a New York art dealer: "I don't think I can stand the C.P.R. much longer."⁴⁶ Nothing materialized in New York, but Carter was soon in his element when he was taken on by Montréal's foremost art gallery, William Scott & Sons, in early January 1909.⁴⁷

Carter's photographic activities slowed after he began working for Scott & Sons, and his few submissions to exhibitions tended to be recycled images. In 1909 he wrote: "There is little incentive to work in Montreal, and beyond some portraits of somewhat uninteresting people I have accomplished nothing. The notice announcing the [London] Salon came the other day - I haven't decided whether I will send anything - if I do it will probably be some old stuff I have over there."⁴⁸ Nonetheless, even the "old stuff" continued to attract enthusiastic comment, as was demonstrated by a review of an exhibition of work by "colonial workers" sponsored by the London-based *Amateur Photographer & Photographic News* in July and August 1909. Carter was mentioned along with a handful of photographers including Mortimer-Lamb, as demonstrating "to the stay-at-home Britisher that photographers in the colonies are as alive to the possibilities of the camera as a means of artistic expression as they are in this country." Interestingly, although the reviewer referred to the "colonial characteristics" of work from various countries (India, South Africa, Hong Kong, etc.), Carter's and Mortimer-Lamb's work was seen as part of the American School, which the writer described as being "characterised by freshness of outlook and breadth of treatment that stamps it with a quality that compels attention."⁴⁹ Carter was not alone in experiencing a certain *ennui*. Soon after the Art Association exhibition, Pictorialism as a movement reached its nadir and then began to fragment or, perhaps in a more positive light, ceased to be the preserve of certain groups or "schools;" and artistic photography became a more varied, distinctly personal means of expression. As artistic and even experimental photography began to appear in ever-wider spheres (the popular press, advertising, portraiture), the almost messianic fervour with which many of the Pictorialists had fought their battles began to fade. The once-

formidable obstacles to the acceptance of photography as a legitimate means of personal, artistic expression had begun to crumble. The attempt to hold together increasingly heterogeneous styles and a shifting sea of attitudes and philosophical differences, began to fail. There were too few photographers in Canada or elsewhere willing to sustain such an élitist movement for long.

Carter appears to have had few exhibitions in Montréal, except for a three-man exhibition at the Art Association's new galleries on Sherbrooke Street, from October 15 to November 4, 1913. The fact that he collaborated on this exhibition with the partners of a professional portrait studio - Walter Mackenzie and Fenwick Cutten - indicates how far he had moved from the purely artistic use of photography. By 1916, Carter was once again operating his own art gallery, which included studio space allowing him to return to professional portraiture.⁵⁰ It is difficult to assess Carter's professional portrait work as most of it likely resides in private hands. The known portraits in the Carter collection are very probably special commissions, or friends, as in the case of subjects such as James Wilson Morrice, or individuals who Carter pursued because of his admiration for them, such as John Singer Sargent. Carter's photograph of Sargent was exhibited at the London Salon in 1921 and reproduced in *Vanity Fair* in 1924.

Carter was also a well-known figure in the cultural life of Montréal and in 1912 he was a founding member of the Arts Club. He cultivated strong ties with the Art Association of Montreal over the years, first appearing in the *Annual Report* as a lender to an unspecified exhibition in 1919; the following year he donated a "Mezzo-tint of Mrs. Hartley by Marchi, after the painting by Sir Joshua Reynolds." Over the next three-and-a-half decades until his death in 1956, Carter frequently appears as a donor or lender, and on his death a special fund was set up in his memory. During his lifetime he was particularly known as a specialist in Oriental antiquities, and was frequently consulted by the Art Association's first Curator of Decorative Arts, F. Cleveland Morgan.⁵¹

As a dealer, Carter handled an eclectic range of art, though he was especially known for his fine Oriental items. When he moved his gallery to the Arts Club building on Victoria Street (just east of McGill College Avenue, and north of Saint Catherine) in 1937, Robert Ayre wrote of the "treasures of paintings, prints and Chinese ceramics." Ayre cited a Homer Watson, Barbizon paintings (by Dupré, Troyon, and Monticelli), "exquisite Japanese prints of the 18th century," as well as figures from the Ming and T'ang Dynasties.⁵² The question arises as to why Carter's activities as an art dealer are not better known, though he evidently sold many works to a wide range of private individuals and to major public institutions such as the National Gallery of Canada and the Art Association of Montreal. Anecdotal evidence gathered from a wide range of sources including his children and artists such as Campbell Tinning, André Biéler and Edwin Holgate seems to agree on one point: while they respected Carter, they observed on numerous occa-

sions that he was "more interested in surrounding himself with beautiful things than in making a profit selling them."⁵³ Carter died at the Montreal General Hospital on March 27, 1956. Obituaries described his gallery, which he operated until 1954, as "a meeting place for artists, poets, collectors and connoisseurs."⁵⁴ His "judgment in the fields of painting and decorative arts ... [was] widely recognized," but by this time, few people even knew of his earlier prominence as one of Canada's pre-eminent Pictorialists.

The Pictorialist movement operated substantially and significantly in the social and political sphere. The struggles and the cleavages that afflicted photographic organizations at the turn of the century went beyond aesthetic differences. Pictorialists achieved their goal - the acceptance of photography as a legitimate medium of artistic expression - when they broke out of the narrowly-circumscribed arena of the camera clubs. Like other Canadian Pictorialists such as Harold Mortimer-Lamb, M.O. Hammond, Arthur Goss, and John Vanderpant, Sidney Carter actively participated in and contributed to, the wider cultural community.⁵⁵

DAVID CALVIN STRONG
Montréal

Notes

1 E.C. LAMBERT, "Judging Photographs," *British Journal of Photography* 43 (25 Sept. 1896): 615, rpt. in Peter BUNNELL, ed. *A Photographic Vision: Pictorial Photography, 1889-1923* (Salt Lake City: Peregrine Smith, 1980), 46.

2 Looking to such varied sources as the Pre-Raphaelites, Symbolism, the Arts and Crafts Movement, and Japonisme, Pictorialism can be seen as another expression of *fin de siècle* Aestheticism. This essay distinguishes between the generic term *pictorial photography*, and *Pictorialism*, a particular art-historical phenomenon. Initially, "pictorial" was taken from the general lexicon and applied to any photographic practice directed at creating an artistic "picture." Only in the 1890's did the word begin to develop a more specialized meaning and, on top of its earlier use as an adjective for an object (that is, a photograph), was added social activity or movement. The Pictorialists themselves clearly distinguished different styles or "schools" within the movement, so the haphazard (and not uncommon) retrospective labeling of work as being in a "pictorialist style" lacks precision. The "straight" - "pictorial" polarity favoured in much historical writing may be attractively simple shorthand, but it is ultimately false and misleading. Looking at Pictorialism as a movement acknowledges both the heterogeneity of the images produced and the increasingly politicized nature of amateur photography during this period.

3 William Carter appears in *The Toronto Business Directory* of 1897 as a "Commission Merchant and Manufacturer's Agent" on Bay Street. Sidney Carter's son, Duncan Carter, described his grandfather as an "importer." The "objets d'art" quote is taken from the written recollections of Sidney Carter's daughter, Betty McTavish, in April 1979; a typescript copy is in the "Sidney Carter, Photographer File," National Archives of Canada. Mrs. McTavish recalled that the items were of suf-

ficient quality to be displayed at the Art Association of Montreal (although she could not remember whether they were loaned or donated to the institution). Beginning in 1919, the Association's *Annual Reports* list Carter as a lender. The National Archives' *Sidney Carter Collection* represents the largest (some 400 items) and most important deposit of Carter's prints.

4 Evelyn de R. MCMANN, *Royal Canadian Academy of Arts: Exhibitions and Members, 1880-1979* (Toronto: University of Toronto Press, 1981), 65.

5 The 1898 jury included Alfred Stieglitz and the highly-esteemed painter William Chase (1849-1916), and the exhibition attracted leading photographers (and future Photo-Secessionists), resulting in "the most remarkable photographic display ever shown to an American public." Joseph T. KEILEY, "The Philadelphia Salon," *Camera Notes* 2.3 (January 1899), rpt. in Bunnell, *A Photographic Vision*, 96.

6 Robert Demachy, France's most renowned and internationally respected Pictorialist, questioned the wisdom of the American action, as it deprived the public of a broad cross-section of art photography. Demachy also wondered about the ability of the public to properly digest a large photographic exhibit alongside an overwhelming show of paintings: "Qu'aurions-nous à espérer d'un public ébloui de couleur et saturé de chefs-d'oeuvre - production choisie de dix ans de travail des premiers artistes de l'univers. Regarderait-on seulement nos photographies? Et si on les regardait?" He noted that the prints and drawings received scant attention, hung together with paintings. Robert DEMACHY, "La Photographie Pictoriale dans les Sections Etrangères," in C. Klary, ed., *La Photographie d'art à l'Exposition Universelle de 1900* (Paris: Gauthier-Villars, 1900), rpt. in Peter Bunnell, ed., *The Universal Exposition of 1900* (New York: Arno, 1979), 79-80.

7 "Toronto Camera Club: Those Who Were Successful at the Yearly Exhibition," *World* (19 May 1892): n.p. *Scrapbook*. Toronto Camera Club collection, Manuscript Division, National Archives of Canada, Vol. 10, file 2.

8 *The Photo-Secession* 2 (April 1903): n.p. The Photo-Secession promoted itself and demonstrated its successes through carefully chosen and selectively lent loan exhibitions.

9 The precise timing of Carter's election and the circumstances precipitating it are unknown, but he first appears as an associate member in *The Photo-Secession* newsletter dated October 1903. Since the previous issue was dated April 1903, his election presumably occurred sometime during that six-month period. The timing suggests the possibility that Carter's election was prompted by his efforts to encourage the loan exhibition. Correspondence between Stieglitz and Carter must have begun by this time, but letters only survive from 1906 onwards.

10 *Camera Work*, which Stieglitz founded in 1902 and edited throughout its 15-year run, set standards for fine reproduction (principally through the photogravure process) which have never been surpassed. The Little Galleries (renamed 291) exhibited the work of the Pictorialists, and introduced North America to the work of European modernists such as Matisse, Rodin, Toulouse-Lautrec and Picasso, well before the Armory Show of 1913.

11 "Through the 1880s and 1890s, references to William Morris and his followers appeared in Canadian journals, which closely followed cultural developments in England and were certainly aware of Morris and his influence on the Arts and Crafts movement in Europe and North America.... Contemporary accounts emphasized above all his achievements as a designer and reformer of the arts. It is in this role that his impact was most strongly felt in Canada." Rosalind PEPALL, "Under the Spell of Morris: A Canadian Perspective," in Katharine A. Lochnan, Douglas E. Schoenherr, and Carol Silver, eds., *The Earthly Paradise: Arts and Crafts By William Morris and His Circle from Canadian Collections* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1993), 19.

12 Several American photographers were active participants in the Arts and Crafts movement: one of the founders of the first Arts and Crafts society in the United States (Rochester 1897) was the photographer John E. Dumont. The Boston Pictorialist F. Holland Day knew William Morris and fashioned his own literary publishing venture (Copeland and Day) after the Kelmscott Press. In the

fullest treatment to date, Christian Peterson considers the many "philosophical and interpersonal links" between the creators of the "photograph beautiful" and the Arts and Crafts movement in the United States. Christian A. PETERSON, "American Arts and Crafts: The Photograph Beautiful 1895-1915," *History of Photography* 16.3 (Autumn 1992): 189-234.

13 François-Marc GAGNON, "La fin d'une époque," *La fin d'une époque: Montréal 1880-1914 / The End of an Era: Montreal 1880-1914*, essays by François-Marc Gagnon, John Bland, and Elizabeth Collard (Montreal: McCord Museum, 1977), 6.

14 Harold MORTIMER-LAMB, "Pictorial Photography in Canada," *Photograms of the Year 1905* (London), 82.

15 I am indebted to Ariane Isler-de Jongh for much of my information on Mortimer-Lamb.

16 Carter likely became acquainted with James Mavor (1854-1925) - "a pivotal figure in the group of Morris followers in Toronto" - when Carter became involved with the Arts and Crafts Society of Canada. The quote is taken from PEPALL, "Under the Spell of Morris," 27. Mavor held the Chair of Political Economy and Constitutional History at the University of Toronto for over 30 years. He was one of the principal lobbyists for an art gallery in Toronto, was a close friend of several artists including Edmund Morris, Horatio Walker and Homer Watson, and was acquainted with European cultural figures such as Oscar Wilde, W.B. Yeats, and Max Beerbohm. He wrote an article on the sculptor Walter Allward (whom Carter photographed) for *The Year Book of Canadian Art* (1913), and his autobiography contains chapters on William Van Horne, John Ruskin and William Morris.

17 Sidney Carter to James Mavor, 3 Dec. 1906, James Mavor Papers, Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto (hereafter JMP).

18 H. Snowden WARD, "Photograms of the Year 1907," *Photograms of the Year 1907*, 27.

19 As Christian Peterson has noted, the name was "suggestive of its intimacy and domestic personality," and very much in keeping with Arts and Crafts ideals. PETERSON, "American Arts and Crafts: The Photograph Beautiful 1895-1915," 211.

20 It is not known how contact with Van Wisselingh was established, but it seems likely that Mavor was involved. Just a week after opening, Carter wrote to Mavor: "The Van Wisselinghs have been very decent to us. They have left with us about twenty important paintings including a Corot, W[illem] Maris, three Monticellis..." Carter to Mavor, 3 Dec. 1906, JMP.

21 Carter to Mavor, 16 Dec. 1906, JMP.

22 By this time Mortimer-Lamb was pretty much out of the picture; besides his many professional obligations, he had recently spent time in hospital suffering from nervous exhaustion and shortly thereafter his young daughter died.

23 Carter to Mavor, 8 May 1907, JMP. The Pictorialists appreciated Whistler's modernist sensibility, particularly his explorations of colour harmony, and his rejection of Victorian narrative painting. Undoubtedly, many were also impressed by Whistler's reputation as a spirited and often controversial champion of art for art's sake.

24 Carter to Alfred Stieglitz, 22 Oct. 1907, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (hereafter YCAL).

25 *Exhibition of Pictorial Photographs Arranged by the Photo-Club of Canada and Held in the Galleries of the Art Association of Montreal, 23rd November to 7th December, 1907*. The exhibition was rediscovered and reported by Andrew BIRRELL, in Greenhill and Birrell, *Canadian Photography: 1839-1920* (Toronto: Coach House, 1979), 129; and subsequently mentioned in Lilly Koltun, ed., *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940* (Markham, Ont.: Fitzhenry & Whiteside, 1984), 44. The AAM was subsequently renamed the Montreal Museum of Fine Arts.

26 Alfred STIEGLITZ, "Some of the Reasons," in Bayley, ed., *The Complete Photographer*

(1906), rptd. in *History of Photography* 15.2 (Summer 1991): 87-88.

27 Sidney CARTER, "Pictorial Photography in Canada," *Photograms of the Year 1908*, 80.

28 "Photo-Secession Notes," *Camera Work* 14 (April 1906): 47.

29 As was common at the time, no mention is made of Hill's collaborator, Robert Adamson, who was considered little more than a technical assistant. Hill's work had been praised by "painter-artists" (inferring that "photographer-artists" were simply another, equally valid, subset of artists), including the English neo-classical painter and sculptor Frederic Leighton, John Singer Sargent, and "the great Whistler himself."

30 In the wake of critical debate surrounding the Photo-Secession's inaugural exhibition at the Little Galleries, Stieglitz had reprinted the essay in order to re-address the "ancient conundrum, whether the medium of photography can serve to give expression to a temperament."

31 George Bernard SHAW, "The Unmechanicalness of Photography," *Camera Work* 14 (April 1906): 18-25; rptd from *The Amateur Photographer* (9 Oct. 1902). Carter slightly misquoted the text in the catalogue.

32 Carter to Stieglitz, 26 Nov. 1907, YCAL. This charge does not appear to have been made public - certainly not in exhibition reviews, nor in Carter's subsequent discussion of the exhibition in *Photograms of the Year 1908*. The "chicken-livered secretary" was lawyer-turned-watercolourist John Bethune Abbott, the first curator of the Art Gallery and the son of a former Canadian prime minister.

33 Hartmann discussed it in *Camera Work* 4 (October 1903), and *Camera Work* reprinted Maeterlinck's essay for the special Steichen Supplement in April 1906, and again in *Camera Work* 37 (January 1912). The essay was republished in the Paris-based *Cahiers d'aujourd'hui* (December 1912), as "Sur la photographie," and in Harold MORTIMER-LAMB, "Photography as a Means of Artistic Expression," *The Canadian Magazine* 39.1 (May 1912): 35-46. The catalogue of the Toronto Camera Club's 15th Salon (May 1918) also reprinted the essay.

34 A question may be posed as to why Maeterlinck's text, but not Shaw's equally incendiary remarks, were deleted. Shaw had already achieved a certain celebrity status, even amongst the ranks of the anglo-protestant elite that made up the AAM. Maeterlinck, on the other hand, would have been much less familiar, and was likely viewed as a purveyor of continental symbolist decadence - in short, someone quite alien to the average member of the Art Association. There was also the practical consideration that Maeterlinck's text was confined to one page and was the exclusive item on that page, faced by a blank page at the beginning of the catalogue, so that it would not be missed.

35 Even though the numbering only goes up to 277, there are actually 279 works listed, as two works were assigned half-numbers. It should be noted that perhaps as many as 75 works were photogravures printed on Japanese tissue, from *Camera Work*. Neither Carter nor Stieglitz considered these exquisite prints "reproductions," but Carter was well aware (as a letter to Stieglitz indicates) that this could be perceived by an unsophisticated viewer as a potentially weak link in the exhibition. For an excellent introduction to the aesthetics of photogravure, and a consideration of the question of the medium's simultaneous status as "print," "reproduction," and "original," see Estelle JUSSIM, "Technology or Aesthetics: Alfred Stieglitz and Photogravure," *History of Photography* 3.1 (January 1979): 81-92.

36 Sidney Carter, in MORTIMER-LAMB, "Pictorial Photography in Canada," *Photograms of the Year 1906*, 12.

37 Rena Neumann COEN, *Alexis Jean Fournier, the Last American Barbizon* (St. Paul: Minnesota Historical Society Press, 1985). No print in the National Archives collection has been identified as Fournier, although there are several that bear a resemblance to contemporary photographs of him and warrant further study.

38 WARD, "Photograms of the Year 1907," *Photograms of the Year 1907*, 27. Carter's Self-

Portrait seems to have struck a chord, as it was shown at the London Salon in October 1907, was reproduced in *Photograms of the Year 1907*, and a print (now at the J. Paul Getty Museum) was acquired by at least one leading American Pictorialist and Photo-Secessionist, George H. Seeley.

39 Advance notices and reviews were found in an Art Association of Montreal scrapbook: A.A.M.: 1903-1929, Archives, Montreal Museum of Fine Arts.

40 Carter's attention to exhibition design is evident in comments which appeared in a letter written to Stieglitz several days after the opening. He reported covering the walls with "raw burlap which looks extremely well," and described the manner in which he presented photogravures from *Camera Work*, most of which were "mounted uniformly on 14 x 18 Japanese cream paper." Evidently the installation was far from leisurely, as the walls were not redecorated until the Tuesday preceding the Saturday afternoon opening. Carter added, "I had no one to help me either in this or any other detail." Carter to Stieglitz, 26 Nov. 1907, YCAL.

41 "Pictorial Photography Exhibition," *The Montreal Star*, 23 Nov. 1907, 5.

42 Seventeenth-century Dutch painting (and its revival, the Hague School) enjoyed a particular vogue amongst collectors in turn-of-the-century Montréal, yet the Rembrandt exhibition attracted just 1,102 visitors. *Art Association of Montreal: Forty-Sixth Report*, 6, 32.

43 Carter to Stieglitz, 6 Feb. 1907, YCAL. *The Toronto City Directory* for 1908 (for which information was gathered in 1907) lists Carter as an "artist" and gives his parents' address as his residence.

44 Carter to Mavor, 8 May 1907, JMP.

45 Carter to Stieglitz, 21 Jan. 1908, YCAL.

46 Carter to Stieglitz, 15 Jan. 1909, YCAL.

47 Elizabeth Collard describes the firm as a purveyor of new ideas about art: "Scott's was to Montreal what Liberty's was to London." Elizabeth COLLARD, "The Decorative Arts," *La fin d'une époque*, 16. Scott & Sons were the Canadian agents for Morris & Company.

48 Carter to Elizabeth Buehrmann, 2 July 1909, Elizabeth Buehrmann Papers, Rare Books and Manuscripts Division, New York Public Library.

49 [A.J. Anderson], "The Exhibition of Pictorial Photographs by Colonial Workers at the 'A.P.' Little Gallery." *Amateur Photographer & Photographic News* (13 July 1909): 36. Carter and Mortimer-Lamb also exhibited at the "Second Exhibition of Colonial Photographs" in July 1910. The fact that Carter could be represented in an exhibition of colonial photography in London, while being considered a member of the American School (by both Europeans and North Americans) is emblematic of the peculiar position of photography in Canada at this time. The "permeable" border between Canada and the United States meant that, from a quite early stage of his development as a photographer, Carter's activities and allegiances as a Pictorialist were directed along a North-South axis.

50 This date comes from correspondence between Carter and Eric Brown, Director of the National Gallery, which begins in 1916 and gives Carter's studio address as 344 Dorchester Street West. Correspondence File 211-C, National Gallery of Canada Archives.

51 I am indebted to Ruth Jackson, the former Curator of Decorative Arts at the Montreal Museum of Fine Arts, for her memories in this regard. Carter also delivered a lecture entitled "The Art of the Orient" at the St. James Literary Society, of which he was a member, 15 Jan. 1914. "List of Papers and Debates Presented Before The St. James Literary Society 1898-99 to 1954-55" (MG 3009), McGill University Archives.

52 Carter's Arts and Crafts ideals were much in evidence; he was designing lamp shades for some Chinese bowls, "in keeping with their essential Chinese character." Robert AYRE, "Sidney Carter Moves," *The Gazette* (Montréal), 22 May 1937, 20.

53 The quote is taken from typescript notes written by Carter's daughter Betty McTavish, in

April 1979. "Sidney Carter, Photographer File," National Archives of Canada. I am indebted to Susan Avon for alerting me to remarks by Biéler and Holgate. The artist Campbell Tinning's reminiscences are contained in an interview conducted by Lilly Koltun, on 5 March 1979 (Acc. 1979-70, C2405, National Archives of Canada).

54 "Sidney Carter Dies at 76," *The Montreal Star*, 29 March 1956, 22; and "Sydney [*sic*] Carter," *The Gazette* (Montréal), 29 March 1956, 29.

55 See Lilly KOLTUN, ed., *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940* (Markham, Ont.: Fitzhenry & Whiteside, 1984); Charles C. HILL, *John Vanderpant: Photographs* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1976); Victor L. RUSSELL, and Linda G. PRICE, *Arthur S. Goss, City Photographer: Works by Toronto's Official Photographer, 1911-1940* (Toronto: City of Toronto Archives, 1980); and Maia-Mari SUTNIK, *Photographs by Charles Macnamara and M.O. Hammond: Pictorial Expressions in Landscape and Portrait*, with essays by Janet Dewan, and Martin Hunter (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1989).

Résumé

DE LA PHOTOGRAPHIE À L'ART

Sidney Carter et la montée du «pictorialisme»

À la fin du XIX^e siècle, une poignée de photographes avaient commencé à se battre pour faire admettre la photographie au rang des arts. Ce médium avait, disaient-ils, «ses propres canons en art, ses possibilités et sa pratique». Le combat pour l'opinion publique était déjà engagé à l'époque où le pictorialiste Sidney Carter (1880-1956) faisait grande impression avec l'exposition internationale de photographies qu'il avait montée à l'*Art Association of Montreal*, vers la fin de 1907. Cela devait être une salve de plus dans le long siège pour ouvrir une brèche dans la forteresse des galeries d'art et des musées, et une des premières manifestations du modernisme à Montréal. L'examen de cette exposition et de son contexte permet de voir quelles furent les conditions historiques, les institutions, et les rapports personnels qui ont rendu possibles la création et la promotion de cet art.

Le mouvement pictorialiste, né en Europe de l'Ouest peu de temps avant le tournant du siècle, s'étendit très vite en Amérique du Nord, pour atteindre éventuellement une grande partie du monde industrialisé. Au regard de sources aussi diverses que le préraphaélisme, le symbolisme, les arts et métiers et le japonisme, le pictorialisme peut être vu comme une manifestation de plus de l'esthétisme fin de siècle. Dans une démarche sans précédent (et pour certains, perverse et hérétique) le pictorialisme avait détourné les sources réalistes de la photographie, occultant sa capacité de transmettre des informations précises, au profit de la recherche d'effets et d'allusions littéraires. Pour la première fois, la photogra-

phie était reconnue sur le plan international comme moyen d'expression artistique consciente, aussi capable que les autres arts de susciter chez le spectateur sensible un large registre d'idées et d'émotions esthétiques.

Carter n'était pas un simple récepteur d'influences diverses, mais un participant actif dans la construction et la transmission du pictorialisme. C'est à l'extérieur du Canada qu'il connut son premier grand succès d'exposition, lorsque deux de ses épreuves furent acceptées au quatrième Salon de la photographie de Philadelphie, en 1901. Ce Salon marquait la première collaboration d'un important musée d'art à une exposition de photographie artistique en Amérique du Nord. Vers la même époque, Carter participait aux activités du *Toronto Camera Club*, le premier au Canada en raison de son importance, de ses liens internationaux et de son influence. Il y régnait une tension fondamentale entre ceux qui voulaient «faire avancer la cause» et l'espèce d'inertie conservatrice caractéristique de plusieurs clubs de gentlemen de cette période. L'exemple du Salon avait été suivi avec succès ailleurs. Aussi, avant longtemps, Carter et les éléments les plus progressistes du TCC firent pression pour avoir leur propre Salon.

Le premier Salon du *Toronto Camera Club*, en 1903, ouvrit la voie à une exposition d'épreuves prêtées par le groupe *Photo-Secession* récemment formé par Alfred Stieglitz. La sélection, petite mais impressionnante, faite par Stieglitz représentait le travail des plus grands pictorialistes américains, membres de *Photo-Secession*: Stieglitz, Edward Steichen, Clarence White, Gertrude Käsebier et Alvin Langdon Coburn. En 1903, il devint évident que Carter se trouvait dans une situation ambivalente, alors qu'il avait été élu président de *Photo-Secession*, le premier des deux Canadiens qui devaient recevoir cet honneur. Par ses photographies, ses écrits et les trois grandes institutions du mouvement pictorialiste - *Photo-Secession*, *Little Galleries* (plus tard «291») et *Camera Work* - Stieglitz galvanisait toute une génération de pictorialistes. Les contacts personnels que Carter entretint avec Stieglitz, pendant au moins un quart de siècle, lui transmirent un idéal et lui facilitèrent l'accès à un réseau photographique beaucoup plus vaste. Carter participa aussi à l'exposition inaugurale de l'*Arts and Crafts Society of Canada* (Toronto, avril 1904). L'année suivante, il fut à l'origine du *Studio Club*, petit groupe d'élite formé de membres déçus du TCC. Ils exposèrent ensemble lors de la deuxième exposition de la Société en décembre 1905.

Lorsque la banque où Carter était employé fit faillite, en novembre 1906, il déménagea à Montréal, alors métropole économique et culturelle du Canada. Il y ouvrit un studio professionnel de photographe portraitiste, avec l'aide de Harold Mortimer-Lamb, ingénieur des mines, pictorialiste et bailleur de fonds de l'entreprise. L'entreprise qu'ils avaient imaginée était une galerie où seraient associés leur talent de photographe et leur amour des arts visuels. Ils croyaient aussi que des expositions rehausseraient grandement leur prestige. C'est ainsi que naquit la *Little Gallery*, au 16 de l'avenue McGill College, au coeur de Montréal.

Au printemps 1907, Carter proposa à l'*Art Association of Montreal* de tenir une exposition et mit en oeuvre un ambitieux projet pour promouvoir la cause du pictorialisme et, non par hasard, ses propres activités de photographe à Montréal. Il souhaitait démontrer que, entre les mains d'un artiste, la photographie pouvait donner des oeuvres d'une grande sensibilité, dignes de l'attention et du patronage de Montréalais éminents. L'exposition ouvrit le 23 novembre 1907, dans les galeries de l'*Art Association of Montreal*, le musée d'art le plus ancien et le plus prestigieux du dominion. Carter avait, à lui seul, sollicité l'appui de l'*Art Association*, réuni les épreuves, écrit le catalogue et fait l'accrochage.

Cette exposition présentait aux Montréalais un véritable répertoire du pictorialisme: des États-Unis, Stieglitz, Steichen, White, Käsebier et Coburn; d'Angleterre, A. Horsley Hinton et Frederick Evans; d'Autriche, Heinrich Kühn et les frères Hofmeister; et de France, Robert Demachy et Constant Puyo. Carter destinait son exposition non pas aux photographes, mais à un public plus large d'amateurs d'art. À l'appui de ses affirmations, le catalogue citait une des lumières de l'époque, George Bernard Shaw: «En vérité, ni une photographie ni un tableau ne sont nécessairement «artistiques»; quiconque connaît l'abc de la critique ne peut supposer que le terme beaux-arts désigne les moyens employés pour produire les oeuvres d'art plutôt que certaines qualités du produit.»

Dans la phrase la plus étrange de l'introduction, Carter remercie Stieglitz d'avoir autorisé l'utilisation d'un essai de l'auteur symboliste belge, Maurice Maeterlinck. Et pourtant, aucun exemplaire existant du catalogue ne contient cet essai. Ce n'est pas la seule omission insolite du catalogue: on n'y trouve aucune référence au *Photo-Club of Canada*, qui était, d'après la page titre, l'organisateur de l'exposition. Carter lui-même a donné la réponse à ces deux énigmes dans une lettre à Stieglitz: «Un mot d'explication concernant le *Photo-Club of Canada*. Il s'agit d'une pure invention pour servir d'excuse, à la suggestion du secrétaire de l'*Art Association*, un poltron. C'est le même individu qui a fait retirer du catalogue l'essai de Maeterlinck. Il l'a fait sans me consulter, devant les hauts cris des peintres membres de l'*Association*, parce qu'il n'avait rien à perdre en me contrariant.» Le texte de Maeterlinck a été souvent utilisé par les pictorialistes, trop heureux de tout appui venant de l'élite culturelle extérieure au milieu de la photographie. Ce qui les encourageait, et scandalisait les «peintres membres de l'*Association*», c'était que Maeterlinck voyait dans le pictorialisme les débuts d'une importante évolution des beaux-arts, évolution qui faisait appel aux nouvelles technologies afin de faire entendre «la voix moderne». Alors que la photographie conventionnelle n'allait pas au-delà de la simple transcription du monde visible, Maeterlinck voyait dans le pictorialisme un nouveau moyen d'expression créatrice.

Le catalogue énumérait 279 oeuvres de 56 exposants représentant sept pays. Un grand nombre de ces photographes étaient associés à des sociétés dissidentes. La plupart des épreuves de Carter étaient soit des portraits, soit des études de por-

traits utilisant le procédé au platine. La «main du peintre», évidente au début du pictorialisme, cédait le pas, particulièrement chez les membres de l'école américaine (à laquelle Carter était souvent identifié), à une esthétique plus spécifiquement photographique.

Des comptes rendus de l'époque indiquent que l'exposition fut exceptionnellement bien accueillie. Les affiches faisaient état de l'envergure internationale de l'exposition et du caractère «nouveau» et «non-conformiste» des oeuvres. Celles-ci se distinguaient davantage par leurs «résultats splendides» que par le procédé. Pour faire taire les doutes que pouvait avoir la bourgeoisie, concernant la valeur artistique des épreuves, on rapportait qu'un des exposants, Robert Demachy, avait récemment vendu une épreuve au *Metropolitan Museum* de New York pour une somme importante. Les commentaires élogieux se poursuivirent après l'ouverture: un titre proclamait que l'exposition était «la révélation de ce qu'on peut faire avec un appareil-photo». On discutait des influences japonaise et symboliste. La presse notait le grand nombre de visiteurs, supérieur à celui de plusieurs expositions de l'*Art Association*, y compris celle d'oeuvres de Rembrandt et de grands maîtres hollandais du XVII^e siècle. *The Montreal Star* déclarait: «Il s'agit d'une nouvelle orientation en art, à Montréal.»

Les portraits qu'avait faits Carter de personnages connus reçurent beaucoup d'attention. Ils représentaient, entre autres, George A. Reid, alors président de la *Royal Canadian Academy*, Byron Edmund Walker (1848-1924, fait chevalier en 1910), président de la Banque de commerce, et, de Montréal, le Dr W.H. et lady Julia Drummond et le Dr Francis J. Shepherd, doyen de la faculté de médecine de l'Université McGill et président de l'*Art Association*. Il y avait deux portraits de Rudyard Kipling, faits lors d'une visite récente à Montréal. Carter exposait aussi un auto-portrait, montrant au public montréalais l'image d'un jeune homme romantique aux longs cheveux — image admirablement rendue sur papier au platine (fig.1).

Malheureusement, l'exposition ne donna pas à la *Little Gallery* de résultats commerciaux importants; trop peu de membres de la bonne société montréalaise étaient prêts à patronner un jeune blanc-bec. Même le président de l'*Art Association*, le Dr Shepherd, continuait à préférer le *Notman Studio*, compétent mais devenu très conventionnel. Des complications dans la vie personnelle et professionnelle de Mortimer-Lamb rendirent bientôt leur association intenable et elle fut dissoute en 1907. Après avoir travaillé quelque temps pour le *Canadian Pacific Railway*, Carter fut engagé, en janvier 1909, par le principal marchand d'art de Montréal, William Scott & Sons. Ses activités photographiques ralentirent, bien qu'il ait continué d'exposer au Salon, à l'occasion.

Peu après l'exposition de l'*Art Association*, le pictorialisme, en tant que mouvement, connut son nadir et commença à se fragmenter. Il cessa d'être la chasse gardée de certains groupes ou «écoles». La photographie d'art se mua en un moyen

d'expression plus varié et plus nettement personnel. Alors que la photographie artistique et expérimentale étendait son champ d'action (presse populaire, publicité, portrait), la ferveur quasi messianique déployée par les pictorialistes dans leurs premiers combats commença à s'estomper; les obstacles, jadis formidables, qui s'opposaient à la reconnaissance de la photographie comme moyen légitime d'expression artistique et personnelle commençaient à s'écrouler.

En 1916, Carter dirigeait de nouveau sa propre galerie d'art qui comprenait un studio pour le portrait professionnel. Il est difficile d'évaluer ses portraits professionnels, car ils sont pour la plupart propriété privée. Les portraits connus proviennent probablement de commandes ou d'amis, comme dans le cas de James Wilson Morrice, ou de personnalités que Carter admirait et recherchait, tel John Singer Sargent.

En dehors du milieu de la photographie, Carter était une personnalité bien connue de la vie culturelle à Montréal. Membre fondateur du *Arts Club*, en 1912, il donnait et prêtait souvent à l'*Art Association of Montreal*. Il était un spécialiste des antiquités orientales et F. Cleveland Morgan, premier conservateur des arts décoratifs de l'*Art Association*, le consultait régulièrement. En tant que marchand d'art, Carter disposait d'un choix éclectique d'oeuvres qu'il vendait à un vaste réseau de collectionneurs privés et à d'importantes institutions publiques, telles la *National Gallery of Canada* et l'*Art Association of Montreal*.

Carter est décédé le 27 mars 1956. Les notices nécrologiques parlaient de son studio, qu'il a dirigé jusqu'en 1954, comme d'un «lieu de rencontre pour les artistes, les poètes, les collectionneurs et les amateurs d'art», mais peu de gens se rappelaient encore son renom passé en tant qu'un des plus célèbres pictorialistes du Canada.

Traduction: Élise Bonnette



fig.1 Académie royale des arts du Canada, 1927,
n° 123. Arthur Lismer, *Les îles heureuses* /
The Happy Isles, 1924, huile sur toile,
78 x 98 cm, coll. Université de Saskatchewan.
(Photo: Université de Saskatchewan)

NATIONALISME ET MODERNITÉ

La réception critique du Groupe des Sept dans
la presse montréalaise francophone des années vingt

À lire les textes du critique Samuel Morgan-Powell, du *Montreal Daily Star*, la liste des exposants principaux aux divers «Salons» de l'*Art Association of Montreal* et les propos de certains membres du Groupe des Sept, à y joindre les multiples déclarations intempestives du directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, Charles Maillard, on pourrait avoir l'impression qu'en effet, comme le fait remarquer Charles C. Hill dans le catalogue qui accompagne l'exposition qu'il a organisée sur le Groupe des Sept, «les académiciens et leurs partisans dominent les arts visuels dans la métropole¹», dans les années vingt, et que les «associés montréalais» du groupe ont bien besoin de l'appui de leurs collègues de Toronto. Cela dit, sans nier l'importance des tendances conservatrices sur la scène artistique montréalaise, il faut préciser que le portrait demanderait à être nuancé, d'autant plus qu'il y a aussi à Montréal un milieu culturel autre, celui des intellectuels canadiens-français, qui est loin d'être totalement unifié sous une même idéologie. Si les tendances conservatrices, voire clérico-nationalistes, y sont fortes, il n'en demeure pas moins qu'elles sont aussi contestées par des groupes d'écrivains, de critiques (et, plus rarement, d'artistes) ouverts à une certaine modernité. S'y manifestent aussi des intellectuels, universitaires et hommes de science qui prennent position en faveur de la nécessaire modernisation du système d'éducation, qui militent pour l'ouverture d'écoles devant assurer une formation technique et artistique adaptée aux besoins d'une société moderne et qui réclament l'amélioration des modes de diffusion de l'art et de la culture. Autant de facteurs propices à assurer l'amélioration de la vie «nationale». Pensons aux figures d'Édouard Montpetit, d'Athanase David, mais aussi aux intellectuels qui gravitent autour de l'Arche, de l'École littéraire de Montréal, du *Nigog*, de *La Revue moderne*, etc.

Le présent article ne prétend pas dresser un portrait de ce milieu, ni même de celui de la critique d'art qui, bien que manquant de régularité et parfois de professionnalisme, ne s'en manifestait pas moins dans les quotidiens (*Le Devoir*, *La Presse*), les hebdomadaires (*Le Canada*, *La Patrie*) et les revues mensuelles (*La Revue populaire*, *La Revue moderne*, *La Revue nationale*), etc². Nous nous contenterons plutôt d'apporter un complément, et, espérons-le, quelques nuances à la minutieuse analyse que fait C.C. Hill de l'entreprise du Groupe des Sept, en tentant de cerner la perception qu'a la critique francophone de ce groupe et la réception qu'elle a faite aux œuvres des artistes identifiés à ce groupe, à travers les

quelques centaines de textes publiés de la fin des années dix au début des années trente.

L'art national et l'identité nationale

Sur la scène littéraire et, dans une moindre mesure, artistique, les années dix et vingt voient se multiplier au Québec les prises de positions pour ou contre le nationalisme en art, associé ou théorisé souvent sous les notions de «terroir» ou de «régionalisme». Cependant, le type de nationalisme implicite à ces débats est celui de la société francophone catholique, circonscrite principalement à l'intérieur des frontières de la province de Québec. Nombre d'analyses ont déjà abordé cette question de la querelle des «exotiques» associés à «l'internationalisme» et des tenants du terroir, mais, puisque nous voulons examiner ici la définition même du nationalisme en art, rappelons que, dans tous les cas, c'est le rapport à la culture française qui est en jeu. Si les tenants du terroir veulent valoriser les caractéristiques de la «race» canadienne-française dont ils auraient soi-disant hérité du Régime français³, c'est aussi au nom de leur affiliation à la culture française que ses opposants prennent position contre le terroir. La presse québécoise fait écho à ces débats. Les exemples sont nombreux. Prenons, à titre d'exemple, le compte rendu que fait Roger Maillet dans *La Revue moderne* du 15 février 1920, de la conférence de Victor Barbeau à l'Alliance Française. Le «régionalisme intégral» qui prône que «hors le terroir (il n'y a) point de salut» ne constitue pas seulement un «embargo sur la pensée et l'écriture» soutient V. Barbeau, mais, qui plus est, «le régionalisme se déclare l'ennemi ouvert de tout ce qui est Français de France». On se doute bien que Barbeau se réfère à tout ce qui est en fait mis à l'index dans la culture moderne française. Un autre article de *La Revue moderne*, publié dans la section «Livres et Revues» (15 janvier 1920), discute de la parution de la revue *Le Terroir* et se demande quel mal y aurait-il à être «exotique». Les «auteurs français modernes», rappelle l'auteur, n'ont pas «démérité à ce point en chantant l'Orient et ses splendeurs? C'est très bien au «terroir» qui entend justifier son titre [...] de ne parler que du chez nous — *ce chez nous que, d'ailleurs, il borne au pays du Québec et qui, à notre avis, s'étend bien au-delà...* ⁴».

Plusieurs constatations s'imposent ici qu'il est important de faire comme préalable à une réflexion sur le rapport de la scène artistique francophone au Groupe des Sept. D'une part, il faut rappeler que l'importance du rapport à la France et l'affirmation du caractère francophone caractérisent tout le milieu intellectuel canadien-français, quelles que soient ses positions, «régionalistes» ou «internationalistes», conservatrices ou modernes. Si le nationalisme du Groupe des Sept passe par une critique du «colonialisme» régnant dans le goût des collectionneurs et par un rejet, plus verbal que pictural d'ailleurs, de «l'influence européenne», ce rejet n'a pas cours au Québec. En effet, pour les Canadiens français, la figure du «colonisateur» n'est pas la même que pour les Canadiens

anglais. Pour les francophones, c'est tout l'univers anglo-saxon qui y est associé et le lien à la France, que ce soit celle de la tradition catholique, celle du Régime français ou, au contraire, celle de la République et de la culture moderne, demeure essentiel pour fonder, nourrir, l'affirmation de leur spécificité. Par ailleurs, on aura aussi noté que le chroniqueur de la section «Livres et Revues» de *La Revue moderne* s'insurge également contre le régionalisme du *Terroir* parce qu'il restreint au seul «pays de Québec» ce qui est couvert par le vocable «chez nous». Il semble bien qu'il y ait ici une reconnaissance du «territoire national» comme allant au-delà des frontières provinciales. Toutefois, il n'est guère étonnant que le chroniqueur d'une revue libérale comme *La Revue moderne* insiste sur une identification canadienne qui aille au-delà du seul Québec. En effet, avant les années soixante, le caractère conservateur que revêt le nationalisme québécois dominant au niveau social, culturel, et religieux est tel que ses opposants sont presque toujours implicitement fédéralistes. Cela dit, il est important de se rappeler que, pour la critique francophone, quel que soit son point de vue esthétique, le rapport à la culture et à l'art français demeure fondamental. La dénonciation du «colonialisme culturel» tel que l'entend le Groupe des Sept ne peut pas trouver un écho équivalent chez les francophones, d'autant plus que ce colonialisme est associé par les Sept aux goûts des collectionneurs qui sont surtout anglophones. Or, pour les critiques canadiens-français, l'enjeu semble plutôt être de créer un milieu d'amateurs et de collectionneurs canadiens-français.

Cela dit, il n'en demeure pas moins que, si l'on étudie l'ensemble du corpus de la critique d'art montréalaise francophone, les notions «d'artistes canadiens», «d'art canadien» demeurent ambiguës. Nous tenterons donc de cerner cette ambiguïté.

Nous avons fait débiter notre étude en 1915, et il est manifeste que la dernière moitié des années dix voit s'intensifier les réflexions sur la nécessité d'un art national. *Le Devoir*, dont on connaît les positions nationalistes, fait particulièrement écho à ces préoccupations. «...Ernest Bilodeau, dans sa couverture du «Salon d'automne» (l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada est ainsi nommée par la critique, de même que l'exposition du printemps de l'*Art Association* est appelée «Salon du printemps»), déplore que seuls quelques tableaux représentent «l'atmosphère canadienne» et que les «évocations variées du pays et de la vie canadienne-française sont quelque peu perdues dans l'ensemble de l'exposition.» (Il est d'avis qu'il faudrait peut-être les rassembler dans une même salle.)

Afin de créer entre nos artistes un courant d'émulation plus marqué en ce sens et de rendre plus grande et plus variée la production des travaux consacrés à illustrer et souligner, pour ainsi dire, les beautés du pays canadien auprès desquelles nous avons le défaut de passer trop facilement sans les regarder. (*Le Devoir*, 16 novembre 1916)

On le constate, ce texte n'établit pas de distinction claire entre «le pays canadien» et la «vie canadienne-française». Cependant, quand on le voit citer les œuvres de Coburn aussi bien que celles de Clarence Gagnon et d'Ozias Leduc, on se demande si les représentants de cet «art canadien» ne sont pas d'abord les peintres qui peignent le Québec et qui, anglophones comme francophones, sont associés par plusieurs (comme nous le verrons plus loin) au régionalisme.

Bilodeau reviendra à quelques reprises sur l'importance d'encourager les artistes qui représentent «les beautés du pays canadien⁵». On notera au passage que, dans ses textes, le terme utilisé est l'adjectif «canadien» et est toujours accolé aux mots «nature», «beautés», «vie». Le mot *Canada* n'est pas employé et peut-être faut-il rappeler (et se demander jusqu'à quel point cela intervient ici) que le vocable de «canadiens» avait été traditionnellement utilisé par les francophones pour identifier les seuls Canadiens français.

Dans *Le Devoir* (un texte anonyme du 25 janvier 1919), toujours, on encourage le lecteur à aller voir l'exposition d'Émile Vézina; «doublement même car l'artiste n'est point un exotique, c'est un enfant de chez nous [...]». Un texte signé «Le Passant» (*Le Devoir*, 21 mars 1919) souligne l'importance des paysagistes au Salon du printemps, notamment ceux qui dépeignent «la bonne terre canadienne» et souhaite un accroissement de ce type d'œuvres:

Ce qui nous fait plaisir [...] c'est la note prédominante de ces œuvres: les artistes ont étudié la terre et les choses de chez nous. Sans doute quelques toiles reproduisent des scènes exotiques et il en est d'exquises, mais il nous semble que c'est là presque du conventionnel, il nous faut à un salon des vues de France, de Suisse ou d'Italie [...] Ce que nous ne voyons pas ailleurs ou bien rarement, ce sont des scènes de la vie canadienne.

L'auteur cite, à titre d'exemples positifs, aussi bien les œuvres de Coburn, d'Hébert, de Horne Russel que celles de Suzor-Coté. Toutefois, quand il ajoute qu'une «petite partie des exposants seulement sont des *canadiens*», on se demande s'il entend par là les seuls Canadiens français? La question se pose d'autant plus qu'il ajoute que «le catalogue est en anglais» mais que «les œuvres des *Canadiens français* y sont cependant indiquées en français».

Cette affirmation pas toujours explicite en faveur d'une différenciation entre les artistes francophones et les autres se confirme de manière plus nette dans d'autres textes. Ainsi, on trouve dans *La Patrie* du 16 juillet 1921 des échos de l'existence d'un mouvement nationaliste qui milite en faveur de la création d'institutions culturelles francophones. Ce texte porte un titre et un sous-titre révélateurs: «Au lieu de se manger entre eux nos artistes devraient se grouper» — «Il serait alors possible d'avoir notre salon à nous, nos auditions lyriques et faire aussi l'éducation si nécessaire de la masse». L'auteur anonyme⁶ nous fait part de l'existence d'un mouvement en vue d'organiser un salon exclusivement consacré «aux artistes de notre nationalité et de notre langue, avec vernissage en règle, comme la chose se



fig.2 Académie royale des arts du Canada, 1922, n° 138. J.E.H. MacDonald, *Jeune Canada / Young Canada*, 1922, huile sur toile, 52 x 66 cm, coll. Galerie Robert McLaughlin, Oshawa, Ontario. (Photo: Galerie Robert McLaughlin)

fait à Paris». On y reconnaît que nos peintres de talent exposent aux divers salons de la Galerie des arts (l'*Art Association*) mais «leurs envois se trouvent noyés dans la masse des artistes de l'autre langue».

L'ambiguïté quant aux artistes que l'on identifie comme canadiens perdue au long des années vingt, tout au moins au sein de la presse plus nationaliste. Ainsi, Léo-Paul Desrosiers, dans *Le Devoir* du 25 octobre 1923, rend compte de sa visite au musée Victoria à Ottawa. Après avoir souligné la présence d'artistes européens (Monet, Degas, Decamps, Puvis de Chavannes, ceux de l'école de Barbizon, etc.) il ajoute: «[...] heureusement pour nous, dans cette collection, on n'a pas oublié les *peintres canadiens*». Et l'auteur d'énumérer les Suzor-Coré, Gagnon, Franchère, autant d'artistes francophones. On est en droit de se demander si le concept de peintres «canadiens» tel qu'il l'entend inclut aussi des anglophones, car il commence le paragraphe suivant par ces mots: «Plusieurs peintres anglais ont aussi reçu les honneurs de la Galerie nationale». Et de citer les Tom Thomson, Varley, O'Brien, Jeffreys, etc. À notre avis, ces différences de formulation ne sont pas accidentelles, pas plus qu'elles ne relèvent de la seule recherche de «synonymes» pour «embellir» l'écriture. Elles recouvrent bien, fusse inconsciemment, une réelle ambivalence dans la perception de ce qui est «canadien», ambivalence qui se fonde sur la complexité même de la situation politique, géographique, culturelle et historique du Canada.

On ne s'étonnera pas non plus des réactions que suscite l'exposition de Wembley en 1924. Alors que les académiciens et leurs partisans, toutes langues confondues, dénoncent l'importance prise par les artistes du Groupe des Sept parmi les exposants (C.C. Hill a bien documenté cet aspect), un critique francophone, faisant écho à ces débats, souligne que «les peintres *canadiens-français* (sont) en droit de se plaindre, car deux ou trois seulement d'entre eux réussirent à faire accepter leurs toiles». Il y voit une confirmation du parti pris des organisateurs de l'exposition «artistique *canadienne* contre *nos* artistes» dans le fait que le catalogue ne reproduit «qu'une seule œuvre *canadienne-française*». Enfin l'auteur s'en prend aussi au Groupe des Sept, dont il dénonce les procédés⁷ formels, et ajoute que d'autres artistes «interprètent de façon intéressante *notre vie nationale*. Nos peintres canadiens-français, pour la plupart entrent dans cette dernière catégorie». Ce texte, publié dans *La Presse* du 27 août 1924, est le fait du «chroniqueur d'Ottawa», qui signe sous le pseudonyme de «Pierre». Sa position quant à l'art national et/ou à «la vie nationale» n'exclut pas, les dernières phrases citées le confirment, les artistes autres que francophones. Toutefois, l'accent est mis sur ce qu'il juge comme de la discrimination à l'égard des francophones; ce que confirme un autre texte qu'il signe sur «La foire de Wembley» (*La Presse*, 5 novembre 1924) où il écrit: «Pour nous, Canadiens-français, nous n'avons pas à nous louer d'un pavillon canadien d'où notre langue fut exclue [...]». Ainsi, au Québec, il semble bien que l'opposition aux choix des organisateurs de l'exposition de Wembley ne repose

pas uniquement sur celle des «académiciens». Elle a aussi une saveur plus «nationaliste».

La critique journalistique francophone a insisté, tout au long des années dix et vingt, sur l'art comme facteur de civilisation, aidée en cela par les très nombreuses conférences d'intellectuels comme Édouard Montpetit et Athanase David. La problématique de la nécessité d'un «art canadien» a aussi été présente dans les débats tout au long de la décennie. Toutefois, c'est la nature même de ce qui est «canadien» qui pose problème. Au Québec, ce que l'on identifie sous le vocable de «régionalisme» n'est pas sans être associé par plusieurs au nationalisme. Dans le domaine des arts, cependant, il regroupe aussi bien des artistes francophones qu'anglophones. De plus, il se manifeste à travers diverses approches formelles, certaines plus académiques, mais d'autres témoignant d'une ouverture à des procédés plus modernes. C'est sans doute ce qui permet à Jean Chauvin d'écrire, dans un article sur Holgate:

[Comme] presque tous les peintres, anglais et français, Holgate est nettement régionaliste. L'expression de tous ces artistes se ressent toutefois des enseignements reçus à l'étranger, de l'influence de l'École de Paris notamment. Qu'on se garde bien, à ce propos, d'établir un parallèle entre le régionalisme en art et le régionalisme en littérature. Le premier n'a rien de l'étroitesse et du jansénisme du second⁸.

Si la position de Chauvin dénote une ouverture propre à son approche critique⁹ il n'en demeure pas moins que, pour plusieurs intervenants francophones, c'est au niveau «provincial» que se définissent d'abord les questions de culture. En témoigne encore cette affirmation qu'on peut lire dans *La Presse* du 5 avril 1928. L'auteur en effet, après avoir déploré que dans notre pays encore jeune les arts soient négligés au profit des forces économiques, rappelle que le gouvernement devrait pourtant tenir compte «de ce facteur de civilisation et de culture» qu'est l'art. Il reprend ainsi un thème qui a été abondamment traité dans les journaux francophones depuis des années, mais ajoute toutefois ce commentaire: «C'est tout particulièrement aux gouvernements provinciaux qu'il appartient d'encourager de façon efficace littérateurs et artistes [...]».

Le Groupe des Sept et l'identité nationale

Dans ce contexte, on peut se demander quelle sera la réception par les francophones du Groupe des Sept en tant que peintres qui se veulent porteurs du projet nationaliste en art. Reconnait-on dans leur entreprise un art national auquel les francophones pourraient s'identifier? La question se pose et nous la distinguerons d'un autre aspect de la réception des œuvres du groupe, à savoir la réaction des critiques à leur modernité artistique que nous aborderons plus loin.

De prime abord, il faut souligner qu'avant 1928 la critique francophone identifie surtout ces artistes par leur appartenance à la ville de Toronto. Déjà en

1916, avant même la première exposition du Groupe des Sept, un article de *La Patrie* du 18 novembre note la présence plus importante, au Salon de l'Académie royale des arts du Canada, du «Groupe des artistes de Toronto», sans préciser de nom cependant. Soulignant la participation de A.Y Jackson au Salon de l'Académie royale des arts du Canada toujours, mais en 1922, Albert Laberge, dans *La Presse* du 22 novembre, mentionne que Jackson était «autrefois de cette ville, et maintenant de Toronto». Encore en 1925, *La Presse* du 23 novembre titre son article sur l'exposition de l'Académie à l'Art Association: «Toiles remarquables par les peintres de Toronto» et cite parmi les plus importants «peintres de Toronto» présents les Loveroff, Jackson, MacDonald, Beatty, Bridgen, Casson et autres Torontois qui, on le constate, n'appartiennent pas tous au Groupe des Sept. Dans son article sur l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada de l'automne 1927 (figs.1 et 3) (*La Presse* du 25 novembre), Laberge, qui défend chaudement l'audace et la hardiesse des procédés des peintres du Groupe des Sept, les identifie cependant sous les vocables de «Groupe de Toronto» ou «peintres de Toronto». Jean Dufresne (*La Patrie*, 28 novembre 1927) loue, pour sa part, les paysages personnels et puissants de Jackson qu'il identifie sous les termes de «peintre ontarien». Il semble donc que la distinction Montréal/Toronto, qui s'affirmera encore plus dans les années trente, est, dans le contexte des débats sur l'art moderne, déjà présente dans les écrits des années vingt. En fait, cette distinction est aussi cohérente avec les ambiguïtés mêmes que nous avons notées précédemment quant à la définition de la notion «d'artistes canadiens».

Cela dit, les commentaires sur ces peintres de Toronto indiquent que l'on reconnaît qu'eux aussi dépeignent «notre» pays, mais dans ses aspects les plus frustrés. Les paysages de Jackson, note le critique (sans doute Albert Laberge) de *La Presse* du 23 novembre 1915 «montrent l'âpre, frustré et rude nature du Canada. Le n° 114, *Winter Night* nous fait voir l'horreur glacée des nuits d'hiver». Pierre Boucier, qui couvre le «Salon d'automne» (Académie royale des arts du Canada) pour *La Revue nationale* (organe de la Société Saint Jean-Baptiste) de janvier 1921, mentionne l'apport de «Lismer de Toronto, [...] un autre puissant réaliste, un autre peintre de la rude et neuve contrée que nous habitons». Cette «contrée que nous habitons» semble cependant aux yeux du critique moins agréable que celle représentée dans *La bénédiction des érables* de Suzor-Coté, dans *Paysans traversant le pont de glace*, Québec de Clarence Gagnon, dans *La journée du bon vieux temps* de Massicotte, œuvres sur lesquelles il s'attache plus longuement dans son texte. On le mesure bien quand il décrit par ailleurs *Tempête sur un lac glacé* et *L'hiver dans la baie Géorgienne* de Jackson, en des termes qui mettent l'accent sur la violence des éléments de ce pays «habité par le vent», de cette région du silence et de la solitude infinie». M. Jackson, ajoute-t-il, qui «pendant quatre ans, a combattu en France pour la civilisation semble, dans sa peinture, vouloir s'éloigner le plus possible de la civilisation et nous présenter la nature sous son aspect le plus sauvage et le plus



fig. 3 Académie royale des arts du Canada, 1927,
n° 83. Lawren S. Harris, *Village ontarien sur
la colline / Ontario Hill Town*, 1926, huile
sur toile, 85 x 101 cm, coll. University College,
Université de Toronto. (Photo: University of
Toronto)

farouche». C'est donc à une *région* canadienne, plus sauvage, moins «civilisée» qu'est associée la peinture du Groupe des Sept. Elle est bien reconnue comme une partie de la «contrée que nous habitons» mais celle qui suscite d'abord l'adhésion et la reconnaissance est celle, plus domestiquée, du territoire rural québécois ou des paysages qui l'avoisinent telle que la dépeignent les artistes régionalistes du Québec qu'ils soient, précisons-le, anglophones ou francophones. Ainsi, pour ne citer que cet exemple, le critique voit dans Cullen un peintre dont la valeur est égale à celle de Suzor-Coté. Pourrait-on avancer que le Groupe des Sept est considéré comme canadien au sens où il incarne un régionalisme illustrant un aspect autre du Canada?

Toutes ces dimensions sont en tout cas présentes dans l'ouvrage *Ateliers*¹⁰ que publie en 1928 Jean Chauvin, directeur de *La Revue populaire*, et critique d'art dans ses pages. Rappelons qu'*Ateliers* est en grande partie constitué des entrevues que Chauvin avait menées auprès d'artistes dit «canadiens», mais en fait essentiellement québécois (des deux langues), entrevues qui avaient été publiées dans *La Revue populaire* en 1927. À la plupart d'entre eux il avait demandé de se prononcer sur l'art du Groupe des Sept et, dans son ouvrage, il élargit sa réflexion sur la contribution de ce groupe. *Ateliers* constituant un important témoignage sur l'opinion qu'avaient du Groupe des Sept certains artistes québécois, il convient de s'y attacher un peu. Peut-être faut-il aussi faire remarquer, au passage, que c'est à partir de 1928, année de la publication d'*Ateliers*, que s'impose dans la presse francophone le terme même de *Groupe des Sept*. Auparavant, les artistes de ce groupe étaient identifiés, on l'a dit, au «Groupe de Toronto» ou, beaucoup plus rarement, au «*Group of Seven*».

D'entrée de jeu, Chauvin associe l'art du Groupe des Sept à «l'art moderne qui a triomphé à l'étranger et dans notre province d'*Ontario*» (p.7). On se doute que l'opinion des artistes concernant le groupe dépend de leurs propres positions esthétiques. Ainsi, rapporte Chauvin, Horatio Walker trouve qu'ils donnent une image «fausse, lugubre du Canada» (p.81). «Coburn, pour sa part, juge leur art trop original, trop excentrique et violent», (p.135) «Perrigard note qu'ils ne représentent pas tout l'art canadien, que l'élément décoratif prend trop d'importance, que leur manière est scandinave» (p.184-187) et ainsi de suite¹¹. Rien là qui ne ressemble à tous les commentaires que l'on fait à travers le Canada sur les œuvres du groupe. En fait, ce qui nous intéresse plus particulièrement c'est la position de Chauvin lui-même. Dans sa conclusion, il dénonce le piètre état du milieu de l'art au Québec, le mauvais goût régnant, la pauvreté de la critique, le manque de collectionneurs, le manque d'appui aux artistes d'ici, etc. Si ces idées sont similaires à celles déjà émises par le Groupe des Sept, il faut bien se garder cependant de voir dans leur expression par Chauvin une *influence* de celles du groupe. En effet, elles circulaient aussi largement chez les intellectuels canadiens-français et on les trouve exprimées en

toutes lettres dans *Le Nigog* en 1918¹². Chauvin, ne l'oublions pas, était lié à ces cercles intellectuels et ami des collaborateurs du *Nigog*. Toutefois, Chauvin reconnaît au groupe le travail d'animation qui en fait un modèle. En effet, affirme Chauvin, si le milieu et la critique sont si pauvres, c'est peut-être aussi de la faute des artistes:

[...] insoucieux [...] de prendre position [...] de collaborer aux revues et aux journaux, d'instruire le public par des conférences, comme font les peintres de Toronto, ceux notamment du Groupe des Sept, d'aider à la création et à la diffusion des œuvres d'art, et, par tous ces moyens, de multiplier le nombre des amateurs, de stimuler l'activité des acheteurs. (p.243)

C'est donc comme modèle d'organisation, d'implication dans le milieu, plus que comme modèle pictural, que Chauvin souligne l'apport principal du groupe. En effet, Chauvin, qui a un préjugé favorable pour l'art moderne, en particulier tel qu'il s'exprime chez certains paysagistes canadiens, ne considère pas le Groupe des Sept comme une «avant-garde», mais comme un égal d'autres artistes œuvrant dans le même sens. Ainsi, il voit dans Marc-Aurèle Fortin un «coloriste éclatant, dru, brutal» et affirme que ses toiles ont du charme et une valeur décorative vérifiable. Il ajoute: «Il peint comme certains du Groupe des Sept, dans le même esprit. Ceux-là ont plus de science, mais sûrement pas plus de saveur¹³». Ailleurs, il souligne qu'il faut considérer Clarence Gagnon¹⁴ comme un «fondateur de notre école moderne du paysage défendue par le Groupe des Sept à Toronto, et à Montréal, par ceux-là qui formèrent avec lui l'ancien Beaver Hall Group» (p.210). C'est également dans le chapitre qu'il consacre à Edwin Holgate qu'il développe la position que nous avons citée plus haut en faveur d'un régionalisme moderne, ouvert à l'École de Paris.

En conclusion de cette section, on pourrait avancer, concernant la réception par la critique francophone de la volonté du Groupe des Sept d'incarner un «art national», que les positions exprimées sont multiples. Bien qu'identifiés la plupart du temps à Toronto, on reconnaît que les artistes de ce groupe peignent aussi un aspect du Canada, mais celui d'une autre région. François-Marc Gagnon avait d'ailleurs souligné la différence des conceptions du territoire qui animaient les artistes québécois francophones par rapport à ceux du Groupe des Sept¹⁵. Toutefois, il est évident qu'entre aussi en jeu une différenciation sur la base d'un régionalisme qui distingue les artistes du Québec de ceux du Groupe des Sept, et qui pose implicitement que les premiers revendiquent le titre d'artistes produisant un «art canadien» au même titre que les seconds. Certes, ce régionalisme pourrait sembler conforme au programme même du Groupe des Sept, puisque C.C. Hill nous rappelle que A.Y. Jackson, élu président de ce groupe montréalais, déclare, en 1921, au journaliste de *La Presse* Albert Laberge: «Je voudrais que chaque artiste s'attache à peindre, à décrire, à exprimer la région qu'il habite. À Toronto nous sommes sept ou huit qui nous sommes efforcés de représenter le

nord de l'Ontario. Je voudrais qu'ici l'on fasse la même chose pour le Québec et que l'on s'efforce de rendre ses paysages, son aspect, sa physionomie, son âme¹⁶. Toutefois, il faut bien souligner qu'au Québec, les artistes n'avaient pas attendu les directives de Jackson pour ce faire. Le régionalisme était à l'ordre du jour, en peinture comme en littérature, depuis quelques décennies déjà! Et, comme au Québec francophone le régionalisme ne se pose pas indépendamment de la question d'un art national, ce n'est pas avec le Groupe des Sept qu'apparaît dans cette province, pour paraphraser le sous-titre du catalogue de C.C. Hill, «l'émergence d'un art national». Qui plus est, cette question, à l'aube des années vingt, avait déjà suscité chez certains une opposition qui s'exprimait sur la base d'une ouverture à «l'universel¹⁷» et à des formes plus «modernes» d'art (au sein du *Nigog* notamment). Toutefois, comme la question du régionalisme et du nationalisme en art contient implicitement la question du rapport à la modernité, du rapport à des procédés formels novateurs, c'est à partir de ce point de vue, plus encore que de celui du nationalisme, que l'étude des positions de la critique francophone à l'égard du Groupe des Sept est intéressante.

Le Groupe des Sept et la modernité artistique

La lecture des journaux francophones de la période 1915-1930 montre que la critique adopte souvent un point de vue assez conservateur à l'égard des audaces de l'art moderne, ce qui correspond, il faut bien le dire, aux tendances artistiques dominantes au sein des expositions.

L'Académisme, on le sait, pèse encore d'un poids assez considérable dans la formation des artistes. Toutefois, hormis quelques exceptions, il n'y a pas de point de vue purement académique qui s'exprime au sein de la critique. Celle-ci est ouverte aux tendances plus réalistes influencées notamment par l'École de Barbizon, influence qui n'est pas, au Québec, associée à une attitude de «colonisés» comme le posent les théoriciens du Groupe des Sept. Le symbolisme est aussi un courant apprécié durant la période 1915-1920¹⁸. Les œuvres d'Alfred Laliberté, d'Ozias Leduc mais aussi et surtout celles, plus mièvres, de Charles de Belle sont régulièrement citées par la critique. Une ouverture certaine à l'impressionnisme caractérise aussi la réflexion critique. Mais cet «impressionnisme» reconnu se définit surtout par sa palette vive, sa «belle lumière» et ne s'attaque pas à l'intégrité de la représentation perspectiviste ou à ce que l'on qualifie à l'époque de «lisibilité». À ce propos, une belle unanimité règne pour reconnaître en Maurice Cullen, Suzor-Coté et Clarence Gagnon des maîtres incontestés de la peinture au Québec. Présentant les multiples avantages d'être à la fois régionalistes (toutes tendances confondues), d'être «modernes», sans être avant-gardistes, ces artistes se concilient tous les critiques.

Par ailleurs, des positions virulentes s'expriment aussi contre l'art moderniste. Les «ismes» sont alors utilisés d'abondance sans réelle compréhension de

ce qu'ils recouvrent. Cependant, certains critiques se distinguent par leur ouverture à une certaine modernité et surtout par leur sensibilité particulière à l'évolution des problématiques artistiques dans le milieu montréalais. Albert Laberge, Jean Chauvin et Henri Girard sont de ceux-là.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la réception des œuvres qu'exposent les peintres du Groupe des Sept à Montréal, réception dont nous retracerons les grandes lignes dans leur ordre chronologique, ce qui permettra d'en suivre les transformations.

Bien avant la création «officielle» du groupe, le critique d'art de *La Presse*, qu'on sait être en règle générale Albert Laberge, même s'il ne signe pas ses textes avant 1923, se montre favorable aux œuvres d'artistes comme Robinson et Jackson. Ainsi, le 30 janvier 1915, à propos d'un tableau de ce dernier, *Maple and Pine*, il écrit «qu'il s'agit là d'un des plus remarquables (tableaux) exposés par un artiste canadien ces quinze dernières années». Jackson, précise-t-il «n'a pas cherché à faire quelque chose de joli, de soigné. Il s'est efforcé de rendre une impression. Sans souci du détail, avec une force, une sincérité et une simplicité rare [...]». Lors de sa critique sur l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada (*La Presse*, le 20 novembre 1915), il qualifie l'exposition d'inégale mais, parmi les «joyaux» qu'il y voit, se trouvent les œuvres de Robinson et Jackson (à côté des œuvres de Belle, Rosaire, Fortin, Gagnon, Brymner et quelques autres, ce qui témoigne tout de même de l'éclectisme de ses goûts). Lors du «Salon du printemps» de 1916 (*La Presse*, 25 mars) il déplore d'entrée de jeu l'absence de Jackson, Hewton, Robinson et Clapp. Pour fins de comparaison, soulignons que le peintre Henri Fabien, qui fait à l'occasion office de critique d'art dans *Le Devoir* et dont les positions sont plus conservatrices, témoigne de plus de réserve à l'égard du travail de ces artistes. Sa critique sur le Salon du printemps de 1915 (*Le Devoir*, 12 avril), indique qu'il trouve «bien peinte» une œuvre de Jackson. Il ajoute toutefois ce commentaire plus ambigu sur Robinson qui, écrit-il «semble s'acheminer vers le post-impressionnisme» notamment dans une scène de neige où «tout semble artificiel et voulu». À l'occasion du Salon du printemps de 1916 (celui-là même d'où nombre de peintres sont absents), Fabien fait ce commentaire, malgré tout assez positif, sur les peintres de la «jeune école» qui démontre «un progrès constant et une virilité parfois étonnante». Ces paysagistes, souligne Fabien, ont une palette plus claire, plus colorée «leur technique est en général plus large, plus simple, quelquefois un peu trop simplifiée, mais accusant presque toujours des tempéraments sincèrement novateurs» (*Le Devoir*, 24 mars 1916).

Au cours des années vingt cependant, s'expriment des positions plus tranchées contre l'art moderne. Toutefois, parmi les premières œuvres «canadiennes» qui, au début des années vingt, suscitent la réaction indignée des critiques conservateurs, se trouvent les œuvres d'artistes montréalais, en fait des femmes gravitant autour du Groupe du Beaver Hall¹⁹ et de l'École d'art de l'Art

Association (Nora Collyer, Mabel Lockerby, Mabel May, Hortense Douglas, Benedicta (*sic*) Mount, etc.)²⁰. Leurs tableaux, des portraits aux couleurs audacieuses si l'on en croit la critique, étaient, semble-t-il, regroupés sur un même mur pour l'accrochage du Salon du printemps de 1922. Du côté de la critique anglophone, Morgan-Powell, fidèle à lui-même, s'insurge contre cette «véritable révolution» chez les étudiants dont témoignent «ces portraits aux couleurs vives sur des fonds ahurissants» et constate que l'on a baptisé «le mur jazz» le mur où ils sont accrochés²¹. Pour sa part, Laberge reprend, mais positivement cette fois, la métaphore du jazz, afin de présenter ces œuvres qu'il déclare être «les plus ravissantes choses du Salon». Il décrit avec enthousiasme les «couleurs claironnantes» qui «éclatent comme les accents des trompettes [...]». L'impression que donnent ces couleurs est celle d'un jazz qui, avec emportement, avec furie éparpillerait ses notes les plus sonores, les plus bruyantes, les plus aiguës». (*La Presse*, 22 mars 1922) Mais visiblement, si Laberge n'a rien contre la «furie» en peinture, ce n'est pas le cas de son confrère du *Devoir*, Paul Dupré qui, le 27 mars 1922, dénonce la «cacophonie assez assourdissante» de ces «travaux d'élèves» dont «l'orgie de couleurs criardes, posées uniformément, à la manière des peintres en bâtiments» ne fait pas «honneur à l'École»! Morgan-Powell n'est pas le seul, on le constate «à sonner l'alarme quant à l'influence pernicieuse des modernistes». (Hill, p.130)

Le ton est donné pour la réception des œuvres que présentera l'automne suivant le Groupe des Sept (...) à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada à l'*Art Association* (fig.2). Le journal *Le Canada* (article non signé, 17 novembre 1922) annonce: «L'École futuriste a donné des preuves de son existence, et nous avons remarqué plusieurs croûtes qu'on peut aussi bien regarder dans un sens que dans l'autre sans rien y comprendre [...]». Si l'auteur n'identifie aucun des «membres» de cette soi-disant école futuriste, l'enthousiasme que manifeste le même jour le critique de *La Presse* pour les œuvres des Harris, Lismer, MacDonald, Jackson et autres nous permet de croire qu'il s'agit là de quelques membres de cette «école». Le commentaire de Laberge est dithyrambique et indique aussi de sa part une adhésion ou tout au moins une grande compréhension des fondements idéologiques aussi bien qu'esthétiques du Groupe des Sept. Son discours reprend tous les éléments que l'on retrouve dans celui des partisans du groupe. Tout y est: la sincérité, la virilité, le retour aux origines mythiques de «l'homo canadiensis», la maîtrise de la nature associée à celle de la peinture, l'effet de puissance que l'on espère induire de cette démarche, etc. Cet extrait de son article, bien qu'un peu long, vaut la peine d'être cité, car une telle fidélité, chez un francophone, à l'image que le groupe projetait est assez rare (et tient peut-être du fait que Laberge aimait à se lier avec les artistes et reproduisait souvent dans ses textes leur point de vue):

Les artistes de 1922, ou du moins une bonne partie d'entre eux, semblent avoir l'âme et le goût des pionniers de notre pays, des hardis découvreurs et voyageurs qui les premiers ont exploré le Canada [...]. La nature sauvage,

fruste, primitive, voilà ce que nos artistes se sont attachés à peindre [...]. Le paysage idyllique, romantique, sentimental est tombé en désuétude [...]. L'artiste d'aujourd'hui n'est pas un rêveur [...]. Il nous donne plutôt l'impression d'un robuste lutteur qui s'attaque à la nature elle-même, et qui combat corps à corps avec elle, qui veut non l'interpréter mais la mâter, la terrasser, la jeter nue sur sa toile. Et c'est une extraordinaire impression de force, de puissance que nous donnent les œuvres de ces maîtres qui ont nom Lawren Harris, Arthur Lismer, J.-E. H. Macdonald (*sic*), Alex Jackson, Albert Robinson et quelques autres. Ces artistes que l'on pourrait qualifier de surhommes de la peinture sont allés chercher les sujets de leurs tableaux dans les régions les plus sauvages et les plus désolées du Canada. Ils ne cherchent pas à nous émouvoir [...] ils semblent vouloir nous étonner par leur force. Ils veulent faire grand et puissant.

En fait, ces réactions aux œuvres du groupe, présentées au «Salon d'automne» de 1922²², donne le ton pour la décennie. Ainsi, Laberge soulignera régulièrement les contributions positives des artistes du groupe, pendant que d'autres s'en prendront, au contraire, à leurs «fumisteries». Ne rappelons, à titre d'exemple, que les réactions de certains critiques aux œuvres du groupe présentées à Montréal à l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada de l'automne 1927 (figs.1 et 3). J. René de Cotret s'étonne, dans *Le Canada* (25 novembre 1927), d'une salle où règne un «fouillis de toiles futuristes et impressionnistes» réalisées par des «révolutionnaires» dont Harris, auquel il reconnaît toutefois une «excellente perspective». Néanmoins, il apprécie, malgré des couleurs un peu voyantes, le tableau «Contrée Solitaire» (en fait *Terre solennelle*) de MacDonald. De même, le critique du *Devoir*, Paul Saint-Yves, déplore «l'accumulation plus nombreuse que jamais d'œuvres futuristes lorsque cette école est en recul en France et ailleurs». Heureusement, souligne-t-il, ici, elle se limite au paysage («Le Salon d'automne», 25 novembre 1927)²³. Quant à Laberge, il se livre dans *La Presse* du 25 novembre 1927 à un fort beau plaidoyer en faveur de l'art moderne et du droit des artistes «de rendre les choses différemment de leurs prédécesseurs», alors que le critique de *La Patrie* (28 novembre 1927) Jean Dufresne, après un appel en faveur d'une innovation qui fasse preuve néanmoins de «mesure et de bon goût», souligne positivement l'apport de Jackson et de MacDonald²⁴. (fig.4) À la fin de la décennie, Jean Chauvin fait les interventions que l'on sait en faveur du Groupe des Sept. Évidemment, ses positions, comme le ton général de ses critiques, sont moins laudatives et plus analytiques que celle de Laberge, ce qui est loin d'être un tort.

Mais dès 1925, et cela ira en s'accroissant à partir de 1929, la fraction de la critique francophone qui s'était montrée favorable à l'art du Groupe des Sept, parce qu'il représentait un art novateur, audacieux, commence à se montrer préoccupée par un phénomène, celui des «imitateurs», danger qui vient avec le succès et risque de transformer en «recette», en «formule» un art qui au départ innovait.

Ainsi, alors qu'il a toujours reçu favorablement les œuvres d'Anne Savage, Laberge note, à propos du paysage (n° 196) que cette artiste présente au «Salon d'automne» de 1925, qu'il «se ressent trop fort de l'influence de M. Alex Jackson [...] et il reste malgré tout une imitation». Savage a un «beau talent» elle l'a prouvé. «Qu'elle reste donc elle-même: cela suffira. Elle n'a nul besoin d'imiter personne, même un maître comme A. Jackson» (*La Presse*, le 23 novembre 1925). Laberge revient, en décembre de la même année, sur cette question de «l'imitation» (*La Presse*, 15 décembre 1925), en rappelant que si Jackson «a été le premier de nos artistes à nous montrer notre pays sous cet aspect [sans fard et sans enjolivement] [...] il a trouvé depuis quelques années de nombreux imitateurs».

Jean Chauvin se montre aussi préoccupé par cette question de la «recette», de la «formule» qu'il avait déjà effleurée dans *Ateliers*²⁵. En effet, dans un texte qu'il publie dans *La Revue populaire* de juin 1929, il déclare, à propos du Salon du printemps, que celui-ci n'apporte rien de nouveau. «Nos peintres, écrit-il, paraissent avoir l'inspiration courte. Chacun ayant trouvé sa petite formule de paysage québécois ne veut plus en sortir. Tous les autres genres ont été abandonnés [...]. Aussi nos peintres en viennent-ils à s'imiter eux-mêmes». Mais ce danger ne menace pas que la scène artistique québécoise car Chauvin ajoute aussi:

Mais qu'advient-il bientôt de tous ceux qui se sont mis à la remorque du Groupe des Sept? Car il faut bien admettre que les peintres de l'Ontario ont maintenant créé un poncif — d'une facilité inouïe. Les maîtres de ce mouvement restent grands, mais les peintres qui les imitent font de l'imitation, ou de la contrefaçon, ou du plagiat tout pur, c'est indiscutable.

Quant à Henri Girard, qui commence sa «carrière» de critique d'art dans *La Revue moderne* à la fin des années vingt et qui la poursuivra tout au long des années trente dans *Le Canada*, pour devenir une des figures les plus articulées de l'expression d'une première modernité sur la scène artistique montréalaise, il est vrai qu'il accueille avec enthousiasme l'exposition du Groupe des Sept à Montréal. Il voit dans l'œuvre des Sept l'expression d'un art moderne ordonné et organisé, et souligne que chacun, partisan ou opposant, s'est rendu aux salles de l'exposition avec «le secret désir d'y trouver des arguments pour ou contre l'Art Moderne» («Les 'Sept' à Montréal», *La Revue moderne*, août 1930²⁶). Toutefois, c'est bien dans l'optique de sa réflexion sur la modernité que Girard considère les œuvres du Groupe des Sept, une modernité qui, selon les termes qu'il emploie dans un texte publié dans *La Revue moderne* de mai 1929, «recherche de nouvelles équations des valeurs plastiques», ce qui l'amène à déclarer que les artistes créateurs «ne sont pas légion au Canada». Or, la même année, dans un article paru dans le numéro de juillet de la même revue, Girard se demandait s'il n'était pas temps que «nos artistes délaissent un peu le paysage». En août, il s'insurgeait contre les imitateurs qui font du «Tom Thomson, du Cullen, du Holgate» et, en novembre, il prenait à partie ce «préjugé dont il faut se débarrasser», celui d'un «art national», affirmant



fig.4 *Exhibition of Contemporary Canadian Painting*,
A.A.M., 1928, n° 35. Arthur Lismer, *Le moulin*,
Québec / *The Mill, Quebec*, 1925, huile sur toile,
82 x 102 cm, Musée des beaux-arts du Canada,
Ottawa. (Photo: Musée des beaux-arts du Canada)

que «l'art n'a pas de patrie», rejoignant ainsi la position de ceux qui, au Québec, affirmaient depuis la fin des années dix que l'art devait être «humain» avant d'être «national», que le domaine de l'art et de la pensée relève de «l'universel²⁷». Si Girard s'intéresse à la modernité des Sept, il souligne aussi celle de Fortin, Savage, Smith, Palardy, Nicol, Lemieux et autres et, dès 1929, d'Alexander Bercovitch. Plusieurs de ces artistes préfigurent les tendances modernes qui allaient s'illustrer sur la scène montréalaise dans les années trente.

Dans le même ordre d'idées, rappelons aussi que c'est dès 1927, dans *La Presse* du 8 octobre, que Laberge souligne le caractère si personnel des œuvres de John Lyman exposées chez Johnson. En fait, les textes de la fin de la décennie de Laberge, de Chauvin mais plus encore de Girard, annoncent l'élargissement des réflexions sur la modernité en art et sur les conséquences néfastes du nationalisme dans l'établissement de poncifs, réflexions que de trop rares intervenants avaient déjà amorcées dans les années dix à Montréal. L'expression de cette modernité valorisant la démarche de création originale traquera toute imitation, tout poncif. Mais, qui plus est, cette modernité, après avoir réclamé de nouveaux sujets en peinture, dont des sujets urbains ou représentant la figure humaine, sujets plus propices à exprimer la «réalité» contemporaine de l'artiste, en viendra surtout à considérer que le sujet est en fait un élément secondaire dans l'œuvre. La production de nombreux artistes montréalais qui orientent leur travail en ce sens, va, dès le début des années trente, nourrir les réflexions des critiques montréalais modernes. Le Groupe des Sept, qui n'avait jamais eu l'apanage sur la scène artistique montréalaise francophone de concrétiser les aspirations à un art national, n'allait pas non plus conserver celui d'avoir incarné la modernité. D'abord, il avait dû, dans les années vingt, partager cette reconnaissance de modernité avec d'autres artistes, notamment les femmes du *Beaver Hall Group*, mais aussi les Fortin, Hébert, Gagnon, Cullen, Coté et autres. De plus, durant les années trente, à Montréal, la modernité est associée surtout à ces jeunes artistes qui, dirions-nous pour paraphraser le critique montréalais Robert Ayre, sont plus intéressés à «se confronter à la peinture qu'à la géographie». Dans cet ordre d'idées nous pourrions aussi citer abondamment John Lyman, dont on connaît les positions et le rôle dans la formation de la Société d'art contemporain.

Le Groupe des Sept a peut-être représenté la «tradition moderne» pour le Canada anglais dans les années vingt. Mais, à Montréal, le milieu francophone a compté des intellectuels qui ont réfléchi, avant Toronto et surtout indépendamment de Toronto, sur le nécessaire avènement d'une culture moderne et sur la complexité du rapport qu'il y a entre nationalisme et modernité. Quand les œuvres du Groupe des Sept ont commencé à être exposées à Montréal, elles ont pu être reconnues pour leur audace et leur modernité par certains critiques. Mais le groupe n'a pas défini la nature des débats sur cette modernité dans le milieu francophone, d'autant plus que celle-ci était déjà présente dans les débats sur la ques-

tion du «terroir». On pourrait aussi, malgré l'influence que le groupe a pu avoir sur celui du Beaver Hall (et dont il faudrait peut-être analyser plus à fond l'exakte portée), se poser la question de son influence réelle sur le développement de la modernité dans le milieu anglo-montréalais, influence qui n'est peut-être pas aussi grande que le laisse entendre le récent catalogue sur le Groupe des Sept. Ainsi, les artistes de la communauté juive, ceux qui se retrouvent au sein de l'*Eastern Group of Painters* ou de la Société d'art contemporain ne font-ils vraiment, comme le prétend C.C. Hill, que «reformuler plus radicalement les idées du groupe»? (p.265) Les «idées» du groupe concernant l'importance de l'art dans la vie, la nécessaire démocratisation de l'art, les réformes de l'éducation artistique, la fonction civilisatrice de l'art, etc. ne lui sont pas spécifiques. Elles sont propres à toute société occidentale qui atteint un certain stade de développement. Au sein de l'intelligentsia francophone se sont posées aussi les questions de la professionnalisation du milieu de l'art, du développement des institutions d'éducation artistique, du développement d'un marché, d'un réseau de collectionneurs, etc. Le Groupe des Sept a, pour sa part, véhiculé ces idées dans une province centrale, relativement prospère, où la conjoncture favorisait l'émergence d'un nationalisme canadien-anglais dans lequel pouvait se reconnaître aussi bien la gauche intellectuelle qu'une certaine bourgeoisie nationale. On ne peut non plus ignorer l'adéquation qui s'est faite entre leur projet et le rôle centralisateur que tenait la Galerie nationale du Canada. Par ailleurs, si on en exclut la dimension nationaliste, les idées du groupe sur l'art et la vie, l'art et la société avaient leurs sources théoriques chez des penseurs britanniques et américains qu'ont lus également les critiques et artistes de la génération suivante. Ne sont-ce pas plutôt ces théoriciens étrangers qui constituent la source commune des réflexions et du groupe et des artistes de la génération suivante? En ce sens, il est loin d'être évident que les artistes montréalais n'auraient fait que «reformuler les idées du groupe».

Ce n'est pas non plus leur approche picturale qui a déterminé le portrait de la modernité artistique à Montréal dans les années trente, bien au contraire. Car si leur approche avait été «révolutionnaire» en son temps²⁸, tous le reconnaissent, si plusieurs ont maintenu des liens d'amitié avec les artistes du Groupe des Sept, la nouvelle génération des «modernes montréalais» fait reposer sa démarche sur des postulats plus critiques, plus «formalistes» — comme le soulignent, entre autres, de nombreux articles de John Lyman et de Robert Ayre. C'est d'ailleurs ce critique, pourtant anglophone, pourtant d'origine manitobaine mais surtout d'allégeance moderne, qui écrira, au terme d'une réflexion sur l'art canadien:

[The Group of Seven] was centred on Toronto and for years it looked as if Toronto were the hub of Canadian painting. Toronto, you might say, made the most noise. But with Brymner, Morrice and Lyman for influences²⁹, Montreal has long had a powerful modern tradition of its own [...]³⁰

Et si Ayre ne parle même pas dans ce texte de la «tradition moderne fran-

cophone» antérieure à Pellan et à Borduas, il ajoute ce commentaire qui démontre bien que, si la différenciation entre la «tradition moderne montréalaise» et la «tradition moderne torontoise» s'était incarnée dans une histoire passée, le présent et l'avenir risquaient de l'accentuer. Il ajoute en effet:

[...] and with the rise of men like Alfred Pellan, Stanley Cosgrove, Paul-Émile Borduas and Jacques de Tonnancour, and their followers, it might be said that the center of gravity has moved to Montreal. This is natural enough where you consider the shift in emphasis from Canadian painting to painting for its own sake [...]. Montreal is much less provincial than Toronto and the spirit that made the School of Paris, unrestricted by any national sentiment, is at home there.

Dans tous les cas, les textes de Robert Ayre, auxquels il faudrait ajouter aussi ceux de John Lyman, témoignent tout au moins d'une chose: la nette distinction entre Montréal et Toronto n'était pas sur la scène artistique montréalaise qu'une vue de l'esprit des seuls intervenants francophones!

ESTHER TRÉPANIÉ

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Charles C. HILL, *Le Groupe des Sept, L'émergence d'un art national*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995, p.252-253.
- 2 Ajoutons aussi que l'on trouve, à l'occasion, des textes sur l'art dans des journaux ou périodiques moins connus, par exemple de *Le Matin*, hebdomadaire «politique et littéraire», publié de 1921 à 1926. De nombreux ouvrages ont été publiés sur la conjoncture sociale et intellectuelle au Québec durant les décennies dix, vingt, trente et quarante qui donnent un portrait plus nuancé et plus riche que celui qui avait établi que le Québec n'était qu'une société conservatrice. On ne saurait les énumérer ici, mais tout au moins le lecteur pourra-t-il, pour avoir une idée plus précise du milieu artistique montréalais des années 1915-1930, se référer aux textes du catalogue paru en 1996 sous la direction de Laurier LACROIX *Peindre à Montréal 1915-1930, les peintres de la montée St-Michel et leurs contemporains* (Galerie UQAM et Musée du Québec). Il pourra aussi consulter l'ouvrage collectif paru sous la direction de Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.
- 3 Soi-disant, car le Régime français, les historiens l'ont démontré, se caractérisait plus par le commerce, notamment de la fourrure, que par une économie rurale.
- 4 On trouvera tout au long du texte certains mots ou formulations soulignés à l'intérieur des citations; il faut préciser que c'est toujours nous qui soulignons.
- 5 C'est le cas, selon lui, de l'exposition des femmes artistes R. Mount, C. Fauteux et B. Le Moyne: «[...] tout l'avenir est à ces jeunes personnes qui ne font, pour ainsi dire, qu'entrer dans la carrière et ont déjà réussi à s'y distinguer, en rendant hommage aux beautés multiples et changeantes du pays canadien [...]» Ernest BILODEAU, «A Saint-Sulpice», *Le Devoir*, 18 décembre 1916.
- 6 Avant 1923 les critiques d'art, si l'on fait exception de celles du *Le Devoir*, n'étaient que rarement signées. Ce n'est qu'après cette date que des noms ou des pseudonymes apparaissent plus régulièrement.
- 7 «Pierre» les compte parmi les «faiseurs» qui «ne songent qu'à épater le «bourgeois» par des amas de couleur (*sic*) indescritibles, à croire qu'ils ne sont que des peintres en bâtiments». (*La Presse*, 27 août 1924). On se référera également, pour des commentaires sur la nature de la participation canadienne à ces expositions internationales et les problèmes qu'elle soulève, aux «Lettres de Paris» de Henri Letondal, «La jeune peinture canadienne en France» et «L'art canadien devant le public parisien», *La Patrie* du 5 mai et du 11 juin 1927, écrites à l'occasion de l'exposition du Jeu de Paume.
- 8 Jean CHAUVIN, «À l'atelier d'Edwin Holgate», *La Revue populaire*, février 1927, p.7-9, texte repris dans *Ateliers*.
- 9 Voir Esther TRÉPANIÉ, «Deux portraits de la critique d'art des années vingt, Albert Laberge et Jean Chauvin», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, no 2, 1989, p.141-173. Il faut préciser que lors de la rédaction de cet article, la connaissance que nous avions du corpus des critiques d'art publiées au début des années vingt était plus limitée. Il faudra donc lire en complément aux pages 141-147, les textes relatifs à la critique dans le catalogue *Peindre à Montréal*, *op. cit.*
- 10 Jean CHAUVIN, *Ateliers, Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Toronto, Montréal et New York, Louis Carrier et Cie, Les Éditions du Mercure, 1928.
- 11 Des comptes rendus parus suite à la publication d'*Ateliers* abordent aussi la question du Groupe des Sept. Voir Louis DELIGNY (pseudonyme de O. Maurault) «Bibliographie», *Le Canada*, 11 avril 1929 (tiré de *La Revue dominicaine* de février 1929) où l'auteur souligne les reproches adressés au groupe par les artistes, dont M. Cullen qui «n'admet pas qu'on déforme la nature», «qu'on ensanglante les arbres comme si l'on y avait accroché des entrailles d'animaux toutes fraîches».

12 Sur cette question, voir, entre autres, Esther TRÉPANIÉ, «Un Nigog lancé dans la mare des arts plastiques», *Le Nigog*, tome VII, Archives des Lettres canadiennes, Montréal, Fides, 1987, p.240-267, mais particulièrement les pages 253 à 257. Au début du chapitre 5 de son catalogue, C.C. Hill résume le programme du Groupe des Sept: «développer un art canadien libéré de l'académisme dont le pays s'enorgueillisse et qui reçoive l'appui financier des collectionneurs; conscientiser les Canadiens à la présence de l'art dans tous les aspects de la vie; réformer le système d'éducation afin de former dessinateurs et artisans à des emplois dans des industries qui manufacturent des produits typiquement canadiens dont les retombées économiques et sociales profiteraient à toute la société» (p.87). Somme toute, si l'on remplace «canadiens» par «canadiens-français», toutes ces idées circulaient dans le milieu francophone québécois des années dix et vingt. Il est vrai cependant qu'il ne s'est pas trouvé dans la société francophone de groupe pour les incarner de manière continue.

13 Jean CHAUVIN, «Chez le peintre Marc-Aurèle Fortin», *La Revue populaire*, septembre 1927, p.7.

14 Gagnon qui lui-même avait eu cette violente réaction face à la publication de l'ouvrage de E.-B. HOUSSEY, *A Canadian Art Movement* (1926): «Hors de la Secte des Sept point de Salut! Si l'on en croit Houssey, ces sept apôtres ont été les premiers à ouvrir des sentiers dans les bois, à peindre un pin, à semer des chiffons tachés de peinture au-delà des limites de la civilisation [...]». Et Gagnon de citer Cullen, Walker et lui-même qui peignaient le pays alors que L. Harris «en était encore à l'a b c du métier» (Cité par HILL, *op. cit.*, p.170).

15 François-Marc GAGNON, «La peinture des années trente au Québec», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, nos 1 et 2, 1976, p.2-20. Gagnon, plus récemment, a aussi montré que cet engouement pour la mise en valeur du terroir ne participe pas seulement d'une vision nostalgique et nationaliste du territoire, mais s'inscrit aussi dans une conception de la modernité qui se définit dans sa différenciation d'avec la tradition. À cette dimension se greffe toute la question du développement du tourisme, lequel repose sur la distinction entre la modernité (que l'on quitte) et la pré-modernité (que l'on visite), comme le souligne Gagnon. Le Groupe des Sept, appuyé en cela par le Canadien Pacifique et le Canadien National (voir HILL, *op. cit.*, p.177-189), s'inscrit en fait dans un tel courant. (Voir François-Marc GAGNON, *Clarence Gagnon*, Baie-Saint-Paul, Le Centre d'Exposition de Baie-Saint-Paul, 1992; *Charlevoix, Histoire d'art 1900-1940*, Baie-Saint-Paul, Le Centre d'Exposition de Baie-Saint-Paul, 1995; «A.Y. Jackson, régionaliste québécois?» (à paraître dans RACAR). Il faudrait également développer la réflexion sur la question du rapport entre «art paysan et populaire», art amérindien et modernité artistique. Jean Chauvin, d'ailleurs, soulevait cette question, en 1927, dans un article sur Edwin Holgate. En effet, faisant suite à un commentaire de ce dernier qui affirmait que l'art totémique l'avait inspiré, Chauvin rappelle l'importance de l'art nègre et polynésien «auquel des peintres modernes demandent le rajeunissement et le renouvellement de leur inspiration» et ajoute que l'art des Indiens constitue «autant de sujets d'étonnement pour un artiste moderne» (CHAUVIN, «À l'atelier d'Edwin Holgate», *loc. cit.*, p.8).

16 Cité par HILL, *op. cit.*, p.96.

17 Ceci sans soulever bien sûr le problème que pose le fait d'associer le Québec et son «âme» à ses seuls paysages et à une tradition rurale non seulement en voie de totale déstructuration, mais dont les produits se diffusent en fait désormais sur le marché touristique ou sont l'objet d'entreprises de type «muséal» (inventaires, recherches ethnographiques, constitution de collections, etc.). Un autre problème se pose également dans cette association du Québec au paysage rural: celui du rapport à la ville. Il y aurait beaucoup à dire sur le rapport du Groupe des Sept à l'espace urbain. De plus, il faut rappeler que, dans les années vingt, un certain nombre de femmes proches du *Beaver Hall Group* peignaient, à l'occasion, la ville. Dans les années trente, la représentation de la ville s'inscrit à l'intérieur de la démarche de certains artistes associés à la modernité artistique montréalaise de cette décennie (les Marian Scott, Philip Surrey et plusieurs artistes de la communauté juive). Enfin, il ne faut pas oublier que, dès 1924, le peintre Adrien Hébert se consacre à un type de représentation de la ville et du port de Montréal qui est identifié par la critique de l'époque comme une expression particulière de notre modernité. Voir Esther TRÉPANIÉ, «Sens et limites de la modernité chez Adrien Hébert et ses cri-

tiques», *Adrien Hébert* (Pierre L'Allier, dir.), Québec, Musée du Québec, 1993, p.85-102.

18 À ce propos peut-être convient-il de rappeler que le Groupe des Sept participe lui aussi d'une certaine tendance du symbolisme qui s'est exprimée dans les pays d'Europe du Nord et aux États-Unis. Considérée de ce point de vue, l'entreprise du Groupe des Sept, malgré son nationalisme, s'inscrit véritablement dans un courant international. Voir Roald NASGAARD, *The Mystic North, Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1984.

19 Laberge écrit à propos de l'exposition des artistes du Groupe du Beaver Hall que ce «club se compose des peintres les plus personnels, les plus enthousiastes et les mieux doués de la jeune génération» («Des artistes qui affirment de beaux dons», *La Presse*, 21 janvier 1922).

20 En consultant la liste des œuvres exposées à l'Exposition du printemps de l'Art Association, on réalise que ces femmes n'y présentaient pas uniquement des portraits. C'est le cas de Mabel May notamment. Quant à Mount (non pas «Benedicta» mais Rita) sur les quatre œuvres qu'elle y expose, une seule est un portrait. À cette liste s'ajoutaient sans doute les quatre portraits de Lilies Torrance-Newton (nos 214 à 217), celui de Prudence Heward (le n° 139) et deux portraits (nos 256 et 257) de Sarah Robertson. (Ref. Evelyn de R. MCMANN, *Montreal Museum of Fine Arts formerly Art Association of Montreal, Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1988.

21 Morgan-Powell cité par HILL, *op. cit.*, p.130.

22 À l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada de 1922, Lawren Harris expose *Beaver Swamp* (n° 91) et *Elevator Court Halifax* (n° 92); Lismér, *Island of Spruce, Algona* (n° 128) et *September Gale Georgian Bay* (n° 129); Jackson, *Entrance to Halifax Harbour* (n° 108) et *March Snow* (n° 110); MacDonald, *October Shower Gleam* (n° 136), *Mist fantasy Northland* (n° 137) et *Young Canada* (n° 205). Ref. Evelyn de R. McMANN *Royal Canadian Academy of Arts/Académie royale des arts du Canada, Exhibitions and members 1880-1979*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1981.

23 Dans *Le Devoir* du 30 mars 1927, le même Paul Saint-Yves se réjouissait aussi de ne plus trouver au Salon du printemps beaucoup de tableaux «aux couleurs criardes jetées pêle-mêle sur une toile et qu'on croirait être des œuvres de fous enragés [...]». C'est à peine si cette année, on trouve encore un semblant de cubisme dans un ou deux tableaux». L'ouverture à la modernité, on le constate, reste encore, à la fin de la décennie, limitée à quelques critiques.

24 À cette exposition de l'Académie royale des arts du Canada en 1927, on pouvait voir, entre autres, *October in Algona* (n° 92), *A Quebec Village* (n° 99) et *Winter in Quebec* (n° 100) de Jackson; *Mountain form* (n° 82) et *Ontario Hill Town* (n° 83) de L. Harris; *The Happy Isles* (n° 123), *Pine Georgian Bay* (n° 124) et quelques dessins de Lismér; *The Solemn Land* (n° 135) et *Near Mount Goodsir, Canadian Rockies* (n° 137) de MacDonald, etc. Un article non signé de *La Presse* (13 octobre 1928), mais dont le style et le ton attestent qu'il ne peut pas s'agir d'un texte de Laberge, s'en prend aux œuvres de Lismér, Harris, Jackson, MacDonald, mais aussi de Heward, Schaeffer et autres présentées à l'occasion d'une exposition qui n'est pas clairement identifiée. À propos des œuvres des artistes du groupe «dit de Toronto», l'auteur écrit qu'elles ne «manquent pas de frapper par leur coloris violent, leurs formes bizarres et parfois leur mauvais goût. Il faut néanmoins leur concéder une certaine puissance d'imagination». Ce texte a sans doute été rédigé à l'occasion de l'exposition «Exhibition of Contemporary Canadian Painting» qui se tient à l'Art Association of Montreal du 22 septembre au 14 octobre 1928. On peut y voir, entre autres, *Maison de mineurs, Glace Bay* (v. 1925) de L. Harris et *Le moulin, Québec*, 1925, de Lismér.

25 En fait, c'est en rendant compte des réactions de Horatio Walker au Groupe des Sept que Chauvin aborde cette question de la «formule», si bien qu'il est difficile de distinguer ce qui appartient à Walker et ce qui est propre à Chauvin quand il écrit: «Nous comprenons en outre très bien que Walker qui nous dit peindre à sa fantaisie sans méthode aucune, n'apprécie pas fort les recherches d'un groupe occupé à résoudre en formules les paysages canadiens». (*Ateliers*, p.81).

26 Hill reprend, en le citant plus longuement, ce texte de Girard en p.264-265 de son cata-

logue.

27 Évidemment, ce mouvement s'accompagne d'une plus grande ouverture aux œuvres modernes de l'École de Paris. Sur la scène ontarienne, Bertram Brooker développe des positions similaires comme en témoignent, entre autres, les pages 259-260 du catalogue de Hill. Le lecteur intéressé à une analyse plus systématique des particularités de la modernité, telle qu'elle s'exprime au Québec avant les années quarante, pourra se référer à notre thèse de doctorat, *Peinture et modernité au Québec: 1919-1939* (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, juin 1991), copie disponible à la bibliothèque des arts de l'UQAM.

28 Dans le seul contexte canadien bien entendu, car au niveau esthétique et stylistique il participe d'un mouvement plus large qui touche aussi bien l'Europe que les États-Unis.

29 Il faudrait aussi, pour respecter l'esprit du texte de Ayre, ajouter à cette nomenclature les artistes de cette génération des années trente qui refusent le romantisme du «North Wind» pour s'attaquer à la peinture.

30 Robert AYRE, «Observations on a Decade ... 1938-48. Recent developments in Canadian painting», *Journal-Royal Architecture Institute of Canada*, tome 25, n° 1, janvier 1948, p.10-14. Mais on se référera aussi aux nombreux articles que Ayre fera paraître dans les années trente, particulièrement dans le *Montreal Standard*, sur la jeune génération de Montréalais. Sur les sources théoriques et esthétiques communes aux anglophones, on se réfère aussi à Hélène Sicotte, *Walter Abell, Robert Ayre, Graham McInnes: aperçu de la perspective sociale dans la critique d'art canadienne entre 1935 et 1945*, mémoire de maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, décembre 1989.

NATIONALISM AND MODERNITY

The Critical Reception of the Group of Seven in the Montréal Francophone Press in the 1920's

At the beginning of the 1920's, conservative tendencies in the Montréal art and culture scene continued to dominate. However, there were certain French-Canadians - intellectuals, academics and scientists - who felt the necessity of modernizing Québec society. From the 1910's onwards, literary and artistic circles, notably those around the periodical *Le Nigog*, took a stance against nationalism and regionalism in art. Such a position in the domain of culture often coincided with a reconsideration of academicism and a certain openness to modernity.

This article does not analyze this situation as such, but rather examines nationalism and modernity through the reception of the work of the Group of Seven in Montréal art criticism published between 1915 and 1930 in daily newspapers (*Le Devoir*, *La Presse*); weekly publications (*Le Canada*, *La Patrie*); and monthly periodicals (*La Revue populaire*, *La Revue moderne*, *La Revue nationale*).

The first concern of this article is the question of the definition of national art in Québec at the beginning of the 1920's, while keeping in mind that in the Francophone cultural environment, the affinity with France and to French culture remains primary whatever position regarding nationalism is adopted. This is followed by an analysis of critical texts from 1915 that demonstrate the ambiguity that exists in the usage of terms such as "national" and "Canadian" when linked to artists and artistic production. However, as well, the phrase "by Canadian artists" is sometimes associated with only Francophone artists, while on other occasions it can include English-language artists, particularly those from Québec. Examples of such ambiguous usage are taken primarily from articles in *Le Devoir* and *La Patrie*. In 1924, the Wembley exhibition provided the opportunity for a writer in *La Presse* to comment on the under-representation of French-Canadian artists who, as the author emphasized, also interpret "our national existence" in their art. The concept of "Canadian art," is also not exempt from ambiguities; and to add to the complexity is the fact that in Québec, the word "regionalism" is often associated with the concept of national art. In effect, the geography of Québec established the essence of the "national territory" of Francophones just as it also inspired Anglophone artists. A study of the published criticism demonstrates that in the domain of the arts these words unite Québécois artists, francophone and anglophone alike. In addition, for some writers including Jean Chauvin (art critic,

Director of *La Revue populaire* and the author of *Ateliers*), regionalism in Québec does not exclude an openness to modernity, particularly the influence of the School of Paris, as he points out in an article on Holgate.

In light of these ambiguities is the question of the Francophone reception of the Group of Seven, and the Group's ability to present a national art with which Francophones could identify. This analysis of Québec critical writings demonstrates that prior to 1928, Francophone critics considered these artists principally in terms of their affiliation with Toronto. Numerous examples taken from *La Patrie* and from *La Presse* among others, also suggest that even before the Thirties, the Montréal/Toronto dichotomy was already apparent in the Montréal art scene.

As a result of studying critical texts, it is understood that these "Toronto painters" also depict "our" country, but in its most unpolished, uncouth and least "civilized" aspects in contrast to the pastoral landscape depicted by Suzor-Coté, Clarence Gagnon and others. Finally, it appears that the "Toronto painters" (or those from "Ontario" in certain articles) only paint one "region" of the "country that we inhabit;" and it is a different place from that presented in the work of Québec regionalists. It thus becomes evident from the critical writings that in the Francophone press, the Group of Seven is Canadian in so far as their work reflects regionalism, but one which illustrates another aspect of Canada.

The work of Jean Chauvin, *Ateliers* (1928) is an important document for the examination of the reception of the Group of Seven, because since its earliest appearance, the publication preferred the term "Groupe des Sept" to that of "Group de Toronto." *Ateliers* contained interviews by Chauvin with Québec artists, among others, on various subjects related to art, including the Group of Seven; as a result *Ateliers* constitutes a documentation of the attitudes of Québec artists on their Ontario colleagues. The variation of opinions in the interviews (rather negative on the part of Coburn, Walker, Perrigard and others), depends on the aesthetic position taken by each artist. Chauvin's own thoughts on the Group are of interest because he associated them with modern art and cited their beneficial work in his own attempt to develop an active and modern art milieu in Québec. It is important to keep in mind that the Group was not a major influence on Chauvin as many of his ideas were already circulating among French-Canadian thinkers and were also fully expressed, in 1918, in *Le Nigog* to which Chauvin was linked through intellectual circles and friends. Even if Chauvin acknowledged that the Group of Seven had contributed to the "triumph" of modern art in "our province of Ontario" (p.7), he did not consider the Group to be "avant-garde" but rather as the equivalent of Québec artists working in the same style, including Marc-Aurèle Fortin, the Beaver Hall Group and Clarence Gagnon, who he regarded as a founder of "our modern landscape school."

An analysis of Francophone critics' reception of the Group of Seven's desire to embody a "national art," suggests that a variety of positions coexisted.

While the Group was regarded as painting a different region of Canada, there is a different definition of regionalism that distinguishes the artists of Québec from the Group of Seven, although both claim they were producing "Canadian art." In 1921, A.Y. Jackson declared to a journalist at *La Presse* that he wished to see each artist paint the region that he inhabited and that the Group's efforts in Ontario could be replicated in Québec. It must be stressed, however, that the artists of Québec had not been waiting for Jackson's directive. Indeed, regionalism had been and continued to be the order of the day in painting as it was in literature for several decades. What is more, in Québec in the early 1920's, the question of nationalism and regionalism in art had already aroused opposition which was claiming that art extends to the "universal" and to more modern forms. Thus, the question of regionalism and of nationalism in art was not independent from that of modernity and innovative formal processes. It is from this perspective, more than from the point of nationalism, that the study of the Francophone critics' positions with regard to the Group of Seven is most interesting.

The second part of this article is concerned with the critics' reactions to the modernity of the Group of Seven. During the period between 1915-1930, Montréal Francophone critics were on the whole fairly conservative. Symbolism and Impressionism were accepted styles and the critics reacted rather virulently against modern and avant-garde art. Nevertheless three critics of the 1920's, Albert Laberge in *La Presse*, Jean Chauvin in *La Revue populaire* and Henri Girard in *La Revue moderne* distinguished themselves by their openness to modernity and their sensitivity to the evolution of the aesthetic problematics within the Montréal milieu.

It must also be emphasized that well before the official formation of the Group, Albert Laberge in *La Presse* had commented favourably on the works that Jackson exhibited at the A.A.M. Spring Exhibition and the Royal Canadian Academy shows presented at the Art Association of Montreal; however, the critics of *Le Devoir* were more reserved. During the 1920's, entrenched positions for or against modern art were often expressed in connection with exhibition of Canadian works; for example at the Spring show of 1922, the colourful portraits by women artists around the Beaver Hall Group and at the School of Art and Design of the A.A.M aroused intense reactions. While denounced by critics such as Morgan-Powell in *The Montreal Star* or Paul Dupré in *Le Devoir*, they were enthusiastically received by Laberge at *La Presse*. Such texts set the tone for the reception of work by the Group of Seven at the Royal Academy exhibition at the Art Association approximately 6 months later. While the critic of *Le Canada* saw their use of impasto as proof of the existence of an "École futuriste," Laberge in *La Presse*, sang their praises. This revived discussion of several of the ideological themes that the Group of Seven had developed for its own painting: sincerity,

virility, return to the mythic origins of Canadian man, mastery of nature as associated with that of painting, etc.

Throughout the decade similar positions were expressed. Whereas Laberge would regularly emphasize the contributions of the artists of the Toronto Group at Montréal exhibitions, others in *Le Canada* and *Le Devoir* in particular, attacked their alleged "hoaxes" or "futurist works." At the end of the decade, Jean Chauvin and Henri Girard had joined the brief list of critics open to the modernity of the Group. Beginning in 1925, however, the critics who favoured the bold and innovative aspects of the Group of Seven's art, begin to appear preoccupied by the great following they had attracted. It seemed that the price of the Group's success was that their "new" approach was becoming a "recipe," or a "formula." For example, since 1925 Laberge had lamented that Jackson had "too many imitators."

This problem was a major concern at the end of the decade, particularly in the writings of Jean Chauvin who, in *La Revue populaire*, June 1929, attacked the large number of artists doing "imitation or forgery, or outright plagiarism" of the works of the Group of Seven. Similarly, Henri Girard, who appeared to be very favourable to the modernity of the Group, attacked those who produced their own Tom Thomsons, Cullens, and Holgates (*La Revue moderne*, August 1929). However as much as Girard defended the modernity of the Group of Seven, as well as that of Fortin, Savage, Smith, Palardy, Nicol, Lemieux, Bercovitch and others who claimed his attention at the end of the 1920's, he was nonetheless against nationalism in art. For Girard, art is universal. It is a position that he would maintain throughout the Thirties, as he would also support the modern artists of this decade. In fact, the positions of Laberge, Chauvin and, even more so Girard, particularly on the pernicious consequences of nationalism in the establishment of artistic conventions, adequately represents the nature of the debates on artistic modernity as defined in Montréal in the Thirties.

Thus, the Group of Seven, was never seen as being the only group to have aspirations for national art. Neither were they were recognized as the group responsible for "l'émergence d'un art national,"¹ nor were they regarded as the personification of modernity. In the 1920's, such recognition of modernity would have been shared with other artists, including the Beaver Hall Group as well as Fortin, Hébert, Gagnon, Cullen, Suzor-Coté among others. In the 1930's, the concept of modernity in Montréal was distinct from that of the Group of Seven. In 1948, Robert Ayre wrote that "Montreal has long had a powerful modern tradition of its own," beginning with Brymner, Morrice and Lyman, but also a contemporary "tradition" including Pellán, Borduas, Cosgrove, de Tonnancour and others which allowed Montréal to become (if it can be believed), "the centre of gravity." Ayre concluded his survey of the 1920's and especially the Thirties and Forties by stating: "Montreal is much less provincial than Toronto and the spirit that made the School of Paris, unrestricted by any national sentiment, is at home

here.” To this could be added the reflections of John Lyman on Canadian art. Both illustrate at least one thing: the distinction between Montréal and Toronto was anything but a fanciful idea on the part of Francophone critics.

Notes

- 1 According to the French sub-title of C.C. Hill's catalogue (MBAC, 1995).

Translation: Kim Gauvin

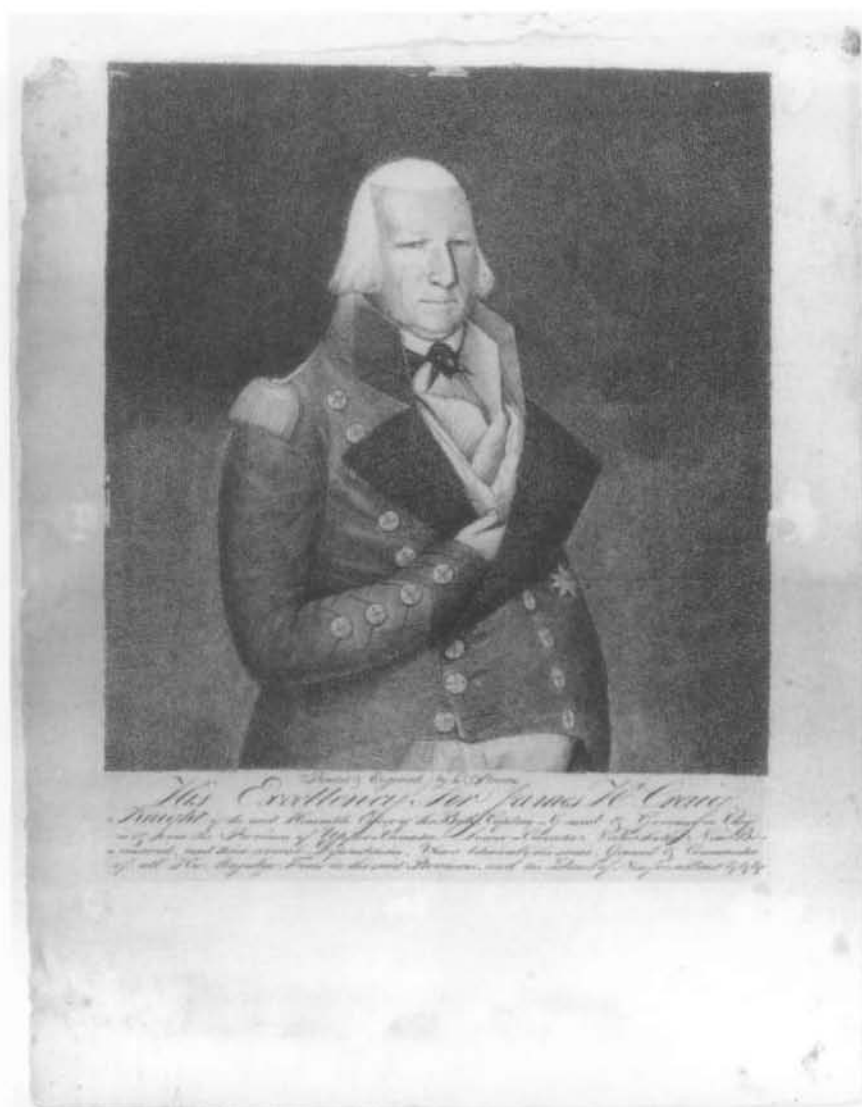


fig.1 Levi Stevens, His Excellency Sir James H. Craig, 1810, gravure au pointillé et à la ligne, image 19 X 17 cm, feuille 29 X 22 cm, coll. Musée de l'Amérique française, Québec (1993.15150). (Photo: Denis Chalifour)

Signé: (b.c., sous l'image) Painted & Engraved by L. Stevens

Lettre: His Excellency Sir James H. Craig, / Knight of the most Honorable Order of the Bath, Captain- General & Governor in Chief in & over the Provinces of Upper-Canada, Lower-Canada, Nova-Scotia, New-Br- / = unswick, and thier (sic) several Dependencies. Vice-Admiral of the same, General & Commander/ of all His Majestys Forces in the said Provinces, and the Island of Newfoundland &c &c &c

LE PORTRAIT DE SIR JAMES HENRY CRAIG

PAR LEVI STEVENS

La découverte de cette estampe de Levi Stevens (?-1832), représentant sir James Henry Craig, dans le fonds du Séminaire de Québec, illustre bien notre ignorance des collections de gravures des communautés religieuses de cette ville¹. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de mettre encore à jour des épreuves de certains tirages que l'on supposait complètement détruits. C'est le cas de ce portrait de Craig, publié en 1810, dont on a longtemps cru qu'aucun exemplaire n'était parvenu jusqu'à nous².

L'estampe de Stevens faisait partie de la bibliothèque que l'abbé Hospice-Anthelme Verreau (1828-1901) légua au Séminaire de Québec³. Elle est clairement indiquée dans le catalogue des «Cartes, Plans, Gravures» où le collectionneur répertoriait ses acquisitions⁴. Il s'agit en fait du second portrait de Craig détenu par l'abbé Verreau, qui en avait déjà listé un en identifiant simplement le personnage. Cette entrée correspond probablement à l'aquatinte de Gerritt Schipper (1770-1825) que l'on retrouve aussi dans le fonds du Séminaire et dont la provenance n'a pas encore été établie⁵. Quoi qu'il en soit, les deux gravures seront réunies, en 1908, par l'abbé Amédée-Edmond Gosselin (1863-1941) dans la galerie portant sur l'histoire du Canada qu'il installa dans la salle de lecture des prêtres⁶. Cette exposition, regroupant majoritairement des gravures, s'inscrivait dans le cadre des célébrations tenues à Québec pour commémorer le tricentenaire de la ville et le bicentenaire de la mort du premier évêque et fondateur du Séminaire: Mgr de Laval. Dans son «Catalogue des gravures canadiennes exposées à la salle de lecture», l'abbé Gosselin identifie clairement l'estampe de Stevens⁷. Il note la rareté de la pièce en plus d'établir les liens entre celle-ci et la campagne de souscription annoncée dans les journaux de l'époque. Du même coup, en se référant aux mêmes sources, il reconnaît dans la «gravure colorisée encadrée dans un octogone⁸» l'œuvre de Schipper.

La gravure de Stevens a été tout simplement oubliée depuis cette présentation. D'une part, il est évident que le fonds du Séminaire fut longtemps inaccessible, ce qui eut pour effet de réduire radicalement la diffusion des œuvres. D'autre part, Stevens demeure un artiste obscur, connu principalement par la gravure du duc de Kent qu'il réalisa pour le frontispice du *Mason's Manual* publié à Québec en 1818⁹. Le portrait de Craig confirme la présence de Stevens à Montréal en 1810, où il s'annonce comme miniaturiste et portraitiste, en 1815, et comme graveur et imprimeur sur planche de cuivre, en 1819¹⁰. Cet artiste de passage, qui voyagea dans le Haut et le Bas-Canada, a laissé peu de témoignages

d'une activité qui ne pouvait alors susciter la curiosité et entraîner des recherches assidues¹¹.

Une gravure de propagande

Sir James Henry Craig (1748-1812), gouverneur en chef de l'Amérique du Nord britannique de 1807 à 1811, a connu une fin de carrière houleuse et controversée au Bas-Canada¹². Son court mandat se caractérise par le climat de confrontation qu'il a entretenu dans la colonie, en soutenant le parti britannique contre le parti canadien. Si trois élections ont eu lieu durant son passage, la troisième campagne électorale retient ici l'attention¹³, car elle provoqua la commande d'un portrait du gouverneur à Levi Stevens. On se souviendra que la lutte farouche de Craig pour contrôler la colonie l'entraîne alors à impliquer directement le gouvernement dans la campagne. Dans ce contexte, les fonctionnaires avaient intérêt, s'ils voulaient conserver leurs postes et privilèges, à manifester clairement leur attachement au représentant de Londres¹⁴. L'ambiance est donc propice aux flatteries et aux serments de fidélité et les journaux de l'époque publient à maintes reprises des adresses présentées au gouverneur¹⁵. C'est dans ce climat de tension et de servilité que s'ouvre la souscription pour faire graver «Un Portrait fidèle de Son Excellence Sir James Henry Craig¹⁶». La première annonce paraît le 26 mars 1810 dans *La Gazette de Montréal*, soit neuf jours après la fermeture du *Canadien*. L'éditeur, un certain John D. Turnbull, s'engage à faire débiter le travail dès «[...] qu'il y aura un nombre de Souscripteurs suffisant pour remplir les dépenses [...]»¹⁷, la gravure devant être livrée vers le 1^{er} juillet. Au prix d'une guinée, l'occasion est belle de montrer son allégeance au gouverneur en s'inscrivant sur une liste de gens dévoués au point de vouloir posséder son portrait!

L'estampe sera toutefois livrée avec plusieurs mois de retard, car l'éditeur avait décidé de faire graver le portrait «[...] d'après une Ressemblance frappante de son Excellence, tirée en peinture par SKIPPPER [*sic*]¹⁸» sans demander l'autorisation de l'artiste. Le 26 avril, Gerritt Schipper réplique:

[...] je crois que la ressemblance en question est une Copie d'une Copie que j'ai vendue, et qui n'est point du tout suffisamment finie pour servir de modèle à une gravure. J'ai cru de mon devoir de dire ceci de cette entreprise, et je suis bien aise d'y désavouer toute participation qui a été inférée de la manière dont mon nom est introduit dans la Proposition¹⁹.

Dès lors, il annonce qu'il fera graver un portrait «[...] en couleurs par un des premiers graveurs à demi-teinte de Londres, d'après une ressemblance que j'ai tirée à cet effet et que j'ai maintenant en ma possession²⁰». Une nouvelle souscription pour un autre portrait de Craig commence donc²¹. Lorsque, finalement, *La Gazette de Québec* annonce l'arrivée d'Angleterre de l'aquatinte de Schipper, Craig a déjà quitté la colonie²²!

Les protestations de Schipper n'auront cependant pas réussi à faire annuler le

projet de Turnbull. Pour la première fois, un communiqué publié le 23 juillet signale l'engagement de Levi Stevens qui, dit-on, vient de compléter un portrait de Craig peint d'après modèle qu'il commence à graver²³. Dans le but d'éviter les malentendus, l'artiste signera d'ailleurs fièrement son œuvre d'un «Painted & Engraved by L. Stevens». Les souscripteurs devront toutefois attendre l'automne avant de pouvoir prendre possession de leur exemplaire²⁴.

Le *Sir James H. Craig* de Levi Stevens est donc le résultat de la première souscription publique, menée en pleine campagne électorale, pour faire imprimer une gravure destinée à rendre hommage à l'autorité en place. Stevens représente sobrement le gouverneur placé de trois-quarts sur un fond plutôt sombre, debout, en demi-figure, la main droite glissée dans l'ouverture de son habit. La simplicité de la tenue militaire du général - que l'absence de couleur rend presque terne - n'est rehaussée que par les fines épées dessinées sur chacun des boutons de l'uniforme. Même la décoration de Chevalier de l'ordre du Bain que portait Craig n'est pas identifiable, car elle est à peine esquissée et presque cachée par le large revers de l'habit. Peut-être était-ce la volonté du modèle de diffuser une image simple et paternelle, comme le suggère l'expression de son visage? C'est possible, mais il faut aussi convenir que Stevens éprouve des difficultés à rendre certains éléments. De fait, la gravure rend compte de plusieurs maladresses sur le plan de la perspective, du rendu anatomique et des proportions. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un des premiers portraits imprimés dans la colonie, un des rares témoignages visuels qu'il nous reste des mœurs électorales du début du XIX^e siècle.

JOANNE CHAGNON

Québec

L'auteur tient à remercier madame Micheline Fortin, technicienne à la documentation aux archives du Séminaire de Québec, pour son aide précieuse et souligner l'efficacité doublée de complicité de madame Pauline Grégoire, archiviste adjointe aux archives des collections du Musée, sans qui cet article n'aurait pu voir le jour.

Notes

1 C'est probablement à cause de leur inaccessibilité que ces collections avaient été mises de côté par Mary ALLODI lors de la préparation de son catalogue, *Les débuts de l'estampe au Canada - Vues et portraits*, Toronto, ROM, 1980, p.xvii.

2 *Ibid.*, et p.31; Philéas GAGNON, «Graveurs canadiens», *BRH* II, juin 1896, p.108; J. Russell HARPER, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1981, p.298 (réimpression de l'édition de 1970).

3 Sur la collection de gravures de l'abbé Verreau voir le mémoire de maîtrise de Denis MARTIN, *Les collections de gravures du Séminaire de Québec (Histoire et destins culturels)*, Université Laval, 1980, p.114 et suiv.

- 4 ASQ, *Fonds Verreau*, Registre 0276, sous la lettre C; *Ibid.*, p.169, ce document est retranscrit dans l'appendice A du mémoire de D. Martin.
- 5 Mary Allodi discute de cette œuvre dans: Musée du Québec, *La peinture au Québec 1820-1850: nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec et Les publications du Québec, 1991, p.185 (Reproduction); voir aussi Mary ALLODI, *Berczy*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p.305.
- 6 Sur l'exposition commémorative de 1908 voir MARTIN, *op. cit.*, p.147 à 160.
- 7 La gravure porte le numéro 95 au catalogue, ASQ, *Manuscrit 15*; *Ibid.*, p.233; ce document est retranscrit dans l'appendice K du mémoire de D. Martin.
- 8 *Ibid.* La gravure de Schipper porte le numéro 96 au catalogue.
- 9 ALLODI, *Les débuts de l'estampe...*, p.30-31.
- 10 *Canadian Courant and Montreal Advertiser*, 4 novembre 1815, 6 mars 1819.
- 11 Aux trois exemplaires de la gravure du duc de Kent retraçés par Mary Allodi dans *Les débuts de l'estampe...*, on peut ajouter une huile sur toile conservée par le Musée des beaux-arts de Montréal (1982.5). Le Musée McCord d'histoire canadienne détiendrait le plus grand nombre d'œuvres avec deux tableaux donnés à Stevens (MEL 985.162 et MEL 985.163) et deux autres qui lui sont attribués (M990.676.1 et M989X.76).
- 12 Pour une biographie de Craig, voir Jean-Pierre WALLOT, «Sir James Henry Craig», *Dictionnaire biographique du Canada*, University of Toronto Press et les Presses de l'Université Laval, vol. V, 1983, p.227-235.
- 13 Le 1^{er} mars 1810, Craig dissout le Parlement. Le 17, il fait saisir les presses du journal *Le Canadien* et emprisonner une vingtaine de personnes, dont Pierre-Stanislas Bédard, chef du parti canadien.
- 14 Pour J.-P. Wallot, cette élection «[...] ne peut qu'aviver davantage les controverses, d'autant plus que le gouvernement se lance à fond de train dans la campagne. Les fonctionnaires et les pensionnés du gouvernement signent des adresses de félicitations à Craig et doivent cabaler». *op. cit.*, p.232.
- 15 Celle des 671 signataires de l'Île d'Orléans va même jusqu'à approuver le bâillonnement du parti canadien par Craig: «Quoique nous puissions nous flatter que le souffle empoisonné de certains papiers séditieux, qui, depuis quelques années, circulent dans cette Province, ne nous ait pas affectés de son venin contagieux, nous ne pouvons cependant que remercier très humblement votre Excellence d'en avoir arrêté le cours funeste [...]». *La Gazette de Québec*, 5 avril 1810, p.3.
- 16 *La Gazette de Montréal*, 26 mars 1810, p.1. L'annonce sera reprise durant les mois d'avril et mai en plus d'être publiée dans *La Gazette de Québec* à partir du 29 mars.
- 17 *Ibid.*
- 18 *Ibid.* À partir du 5 avril *La Gazette de Québec* orthographiera correctement le nom de Schipper.
- 19 *La Gazette de Québec*, 26 avril 1810, p.3. Repris le 10 mai.
- 20 *Ibid.*
- 21 Schipper relancera la souscription le 31 mai dans *La Gazette de Québec*.
- 22 *La Gazette de Québec*, 4 juillet 1811. Craig s'est embarqué pour l'Angleterre à la fin juin.
- 23 «The portrait of his Excellency the Governor in Chief painted from the life, by Mr. Stevens (and now engraving by him) [...]», *La Gazette de Montréal*, 23 juillet 1810, supplément.
- 24 *La Gazette de Montréal*, 22 octobre 1810, p.3.

THE PORTRAIT OF SIR JAMES HENRY CRAIG BY LEVI STEVENS

The discovery of the Craig portrait by Levi Stevens (?-1832) in the archival collections of the Seminary of Québec provides an example of an engraving long thought to have been lost. The print was part of the library bequeathed by Abbot Hospice-Anthelme Verreau (1828-1901) to the Seminary. It was exhibited in 1908 in a presentation on the history of Canada held at the Seminary as part of Québec's 300th anniversary festivities. Afterwards, the Stevens' print was simply forgotten among the holdings of this collection which had been inaccessible for almost a century.

The portrait of Sir James Henry Craig (1748-1812), the controversial Governor-in-Chief of British North America from 1807 to 1811, was commissioned from Levi Stevens during the electoral campaign of 1810. For a second time, Craig had dissolved the Parliament of Lower-Canada in an attempt to put down the "Canadian Party." He directly implicated the government during the campaign, seized the presses of the newspaper *Le Canadien* and imprisoned approximately 20 people including Pierre-Stanislas Bédard, the head of the "Canadians." This climate of tension caused many of the population to openly flatter the Governor, to whom they professed oaths of allegiance. A certain John D. Turnbull decided to launch a subscription campaign in the newspaper for an engraved portrait of Craig.

The first announcement calling for a "faithful" portrait appeared on March 26, 1810 in the Montréal *Gazette* stating that the engraving was to be delivered by the 1st of July. The production of the print was delayed as it had been thought that a drawing by Gerritt Schipper (1770-1825) could be used without having to request authorization. Faced with objections from Schipper (who would soon produce his own aquatint of the portrait in London), Levi Stevens was awarded the task of painting and engraving a new portrait. To avoid any misunderstandings, the artist proudly signed his work "Painted and Engraved by L. Stevens," which appeared after Craig had departed for Britain. *Sir James H. Craig* by Levi Stevens is among the first portraits printed in the colony, a rare visual testament to the electoral customs at the beginning of the twentieth century.

Translation: Kim Gauvin

VISIONS OF LIGHT AND AIR:
Canadian Impressionism,
1885-1920

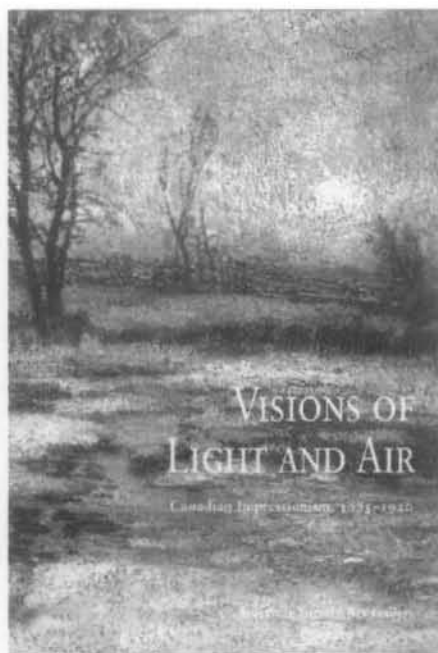
Carol LOWREY, Curator, with essays
by Laurier LACROIX and
Robert STACEY

New York: Americas Society Art
Gallery, 1995

152 p., 65 col., 39 b/w illus., \$44.95

Over the last three decades Canadian artists who have been associated to varying degrees with the French Impressionists - those "despisers of art" castigated by Edmond Dyonnet in a wildly inaccurate 1913 speech¹ - have come under increased scrutiny. Retrospective exhibitions have been devoted to the work of, among others, Henri Beau, William Blair Bruce, William Henry Clapp, Maurice Cullen, Ernest Lawson, Helen Galloway McNicoll, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté and Ernest Percyval Tudor-Hart.² In addition, and despite the difficulties inherent in dealing with the breadth, inconsistencies and contradictions of "Canadian Impressionism" as a phenomenon, the subject has been tackled in an M.A. thesis, an essay by Dennis Reid, a coffee-table book by Paul Duval, and two exhibitions (1965 and 1973).³

The latter three sources have no pretensions to being more than uncritical introductions to the visual pleasure-ground of Canadian Impressionism. This is not the case with *Visions of Light*



and Air, the extensive and valuable catalogue published in conjunction with an unfortunately flawed exhibition of the same name. Finally, nearly a century after winning its initial acceptance, the Impressionist movement in Canada has become the subject of an erudite publication, though not of a comparably satisfying museum display.

Visions of Light and Air was organized by the Americas Society of New York as part of the Society's ongoing mission "to foster a broader understanding and appreciation of the rich cultural heritage of our neighbors in Latin America, the Caribbean, and Canada" (p.8). It comprises sixty-five paintings by twenty-six artists, divided into three sections: "Canadians

Abroad," "Impressionist Canada" (landscapes and a few cityscapes), and "Figures and Portraits." The artists include not only those Canadians usually associated with Impressionism (Beau, Cullen, McNicoll and Suzor-Coté, for example), but also such lesser-known and/or less likely-sounding figures as Vital-Achille-Raoul Barré (1874-1932) and David Milne.⁴ The exhibition is scheduled for showings at the Americas Society Art Gallery, The Dixon Gallery and Gardens (Memphis), and The Frick Art Museum (Pittsburgh). It first opened at the Musée du Québec (June 1995), and will conclude its five-city tour at the Art Gallery of Hamilton, in December 1996.

Visions of Light and Air, the exhibition, is premised upon a definition of "Impressionism" that is so catholic as to lose anything resembling clearly discernible boundaries. It is, of course, true that even in reference to the European context the label "Impressionist" has often been applied with disconcerting carelessness. Not all "Impressionists" were as concerned with painting light as they were with painting objects defined by light. Some avoided spontaneous-seeming compositions, or reliance upon high-valued, unmixed, spectral colours. Still others clung to well-defined modeling and chiaroscuro, or were reticent about employing broken brushwork. As a result, "Impressionist" has tended to be

used in a sweeping way to designate the work of artists whose affiliations with the style were often demonstrably tenuous. Degas, for example, resisted being categorized as such. More recently some of the less thoughtful publicity and/or reporting on exhibitions of work from the Emil G. Bührle and the Barnes collections has made Impressionists of such improbable candidates as Van Gogh, Cézanne, and even Modigliani.

The same delicate problems of classification exist *vis-à-vis* the Canadian Impressionists. How does one reconcile the increasingly pure opticality of Monet with Morrice's moody, turn-of-the-century Whistlerian aestheticism, or with Clarence Gagnon's narrative scenes? To ask a more basic question: under what conditions, and to what degree, can an art movement grounded in the socio-economic and aesthetic context of late nineteenth-century France be transposed to a very different country half a world away?

Considerations based on specificity of geographic context are complicated by a second factor that contributes to the often problematic classification of Canadian artists as "Impressionists": the temporal parameters of the movement itself. By the time Canadian artists began travelling to France in large numbers in the 1880's, Impressionism did not hold anything resembling uncontested sway amongst

the avant-garde there, let alone in the art world in general. Thus, for James Wilson Morrice, A.Y. Jackson and William Henry Clapp, Impressionism was one stop on the way to other, more up-to-date styles. For other artists, including William Blair Bruce and Henri Beau, Impressionism (or, especially in Bruce's case, fragments of Impressionist technique) remained in their repertoires for prolonged periods, but not necessarily as their preferred style. Instead, it served as one of a variety of possible approaches, the choice among them being dictated by such contingent factors as subject matter and physical scale.

The readiness of artists such as Morrice and Bruce to muddy the Impressionist waters was also the result of a third factor, beyond both national context and Impressionism's coexistence with newer approaches to picture-making. Much of International Impressionism's tendency to mix, match, heighten or ignore "essential" Impressionist criteria regarding subjects, composition, colour, brushwork and light is a consequence of the substantial influence of artists who were not French, and/or who might not have been Impressionists at all. For example (and this must have been a factor in the Americas Society's decision to sponsor this exhibition), many Canadian artists owed much to the Impressionist practices of their American teachers and

peers. James Wilson Morrice was particularly close to Robert Henri until the latter's departure from Europe for the United States in 1900, and he also went on painting excursions with Maurice Prendergast (Canadian only by birth), William Glackens, Howard Redfield and Robert Henry Logan. William Blair Bruce worked in the company of Theodore Robinson. Laura Muntz had a firm friendship with Wilhelmina Hawley, with whom she ran a summer school in northern France. In 1891 and 1892 Ernest Lawson was an ardent student of John Twachtman of The Ten. And, as Robert Stacey proposes in his essay in *Visions of Light and Air*, Lawson may initially have been steered in the direction of The Ten by Henry M. Rosenberg, an American engaged in 1898 as Principal of the Victoria School of Art and Design in Halifax. Their American contacts helped mold the Impressionism of these Canadian artists, just as Helen McNicoll's training in England imbued her painting with much the same brand of Edwardian Impressionism that permeates the art of Walter Richard Sickert, Algernon Talmage and Dorothea Sharp.

This exposure to an assortment of regional and national variations on Impressionism was combined with a smorgasbord of contemporary movements and the self-evident fact that the scenery of the Canadian Shield

bears almost no similarity to that of northern France. The result was the sort of hybridity that drove the more staunchly classification-minded members of the Parisian art world to distraction, and that becomes a significant source of consternation for the visitor to *Visions of Light and Air*. The exhibition reveals Canadian Impressionism as a complex collection of strands: less a coherently unified movement than a multifaceted phenomenon that opened out in a wealth of unexpected, frequently unlikely, directions. The viewer must certainly concede that Impressionism has long been defined in sufficiently fuzzy terms to encompass a range of artists not given to "pure" explorations of the style. However, there is surely something questionable about using the term as an umbrella to shelter all the works exhibited in *Visions of Light and Air*.

For example, such paintings as Lawren Harris's *Winter Sunrise* (1918) and Suzor-Coté's *Dégel d'avril* (1920) would both have been just as much at home in *Lost Paradise: Symbolist Europe*, on show at the Montreal Museum of Fine Arts while *Visions of Light and Air* was occupying two galleries at the Musée du Québec.⁶ Suzor-Coté's involvement with Impressionism is represented in the exhibition not by his most unequivocally Impressionist paintings (dating from c.1906 and all done in France), but by five more technically

and stylistically hybrid canvases from 1913-20. An especially serious problem in the exhibition is the too-frequent conflation of Impressionism with Post-Impressionism. For example, John Sloan Gordon's *Niagara Falls* (1907) is certainly a striking image, but one that is arresting as much for its exploitation of Post-Impressionist Pointillism as for the distinctly un-Impressionist sublimity of its subject. Post-Impressionism is, of course, closely related to Impressionism, as is made clear by its other appellation: Neo-Impressionism. In its techniques as well as in certain of its key concerns, however, it very often contradicts the movement from which it partly derives its name.

Most problematic of all, however, are the two David Milne oils in the exhibition. *Columbus Monument* (c.1912) is clearly indebted to the Gauguin- and Nabis-inspired paintings of Maurice Prendergast. *Interior with Paintings* (1914) owes much not only to Prendergast but to the Fauvism of Matisse and Derain. They seem very odd choices for this exhibition, the more so because earlier in the century Milne had produced a number of paintings more in keeping with certain tenets of Impressionism. Even then his interest in Monet (he had seen some of the *Haystack* paintings at Durand-Ruel's gallery in New York) had not been focused on light as a form-dissolving phenomenon. The earlier paintings are

instead noteworthy for their integrity of structure and rigour of compositional organization. In this regard both *Columbus Monument* and *Interior with Paintings* grew organically out of Milne's earlier work but, in comparison with those already only semi-Impressionist works, their links with Impressionism are slight. This is particularly true of *Interior with Paintings*. To select the latter as illustrative of Milne's Impressionism seems eccentric at best.

Thus, even allowing for the variety of visual experience that can legitimately be subsumed under the heading "Impressionism," it is difficult not to find one's credulity stretched to - and occasionally beyond - the breaking point by some of the paintings exhibited in *Visions of Light and Air*. Under these conditions it is unclear why artists like Laura Muntz Lyall and Frank Johnston were not also included in the exhibition, and are in fact represented by only one black-and-white illustration apiece in the catalogue. Muntz Lyall was capable of utilizing Impressionist techniques with skill, while her scenes of children with or without mothers show the influence of Mary Cassatt. Johnston, as Robert Stacey points out in his catalogue essay, was the only participant in the four well-known boxcar trips to Algoma who employed a modified Impressionist vocabulary throughout those

three years (1918-21). Neither Muntz Lyall nor Johnston was a "pure" Impressionist by any means. However, the fact that this exhibition subscribes to what at times appears to be an almost capricious definition of Impressionist painting means that the list of artists who might have been included but were not is potentially very long. It is fortunate, therefore, that at least two of the three substantial catalogue essays go a long way toward compensating for these problems.

The three essays are preceded by a foreword by William H. Gerdts, who has worked extensively on Impressionism in the United States. One of the questions raised by Gerdts concerns the characteristics that defined Impressionist painting in Canada. It is unsurprising, in light of the factors that created divergence between "mainstream" French Impressionism and the style as it was practised in Canada, that he comes up short when he asks what the defining characteristics of Canadian Impressionism were. Casting about for an answer, he settles on the artists' involvement with "their native land ... rugged and wild ... [and] often with the wilderness itself" (p.13). This is an oft-repeated refrain in Canadian art history: that the Group of Seven aesthetic is the apparently inevitable touchstone and end-point of Canadian art during the period c.1890-1920.⁷ Yet this proposal is fraught with problems with regard to

the work of W.H. Clapp, L.L. FitzGerald and several other artists, including three of the four women whose paintings are exhibited in *Visions of Light and Air*: Frances M. Jones Bannerman, Henrietta Mabel May and Helen Galloway McNicoll. That the crispness of northern winter air is an ideal subject for an Impressionist technique is proved to great effect by Maurice Cullen (*Logging in Winter, Beaupré*, 1896) and Clarence Gagnon (*Le pont de glace à Québec*, 1921). Yet there are at least as many paintings of urban views or of tamed countryside in this exhibition as there are representations of anything more rugged. Further, the more stereotypically "Canadian" scenes do not consistently evince the most thoroughgoing or sophisticated Impressionist approach.

Carol Lowrey's essay follows Gerdt's foreword. This is a general introduction to Impressionist painting in Canada, structured - for the most part - as a series of brief biographical/critical sections. Lowrey touches on a number of topics, including the importance to many of Canada's Impressionists of study in Paris at the École des Beaux-Arts and/or the Académies Colarossi or Julian, the latter particularly popular with anglophone artists. One can trace a series of generational pilgrimages of Canadian artists to Paris and other parts of France, beginning in the 1870's with Robert Harris, James Kerr-

Lawson and William Brymner. The work of Brymner, for one, was closer to the *plein-air* naturalism that he admired in Bastien-Lepage than it was to the work of Monet or Sisley, and he cannot accurately be called an Impressionist. It nonetheless seems somewhat inconsistent, given the exhibition's tendency to err on the side of over-inclusiveness, that neither he nor Harris nor Kerr-Lawson has work exhibited in *Visions of Light and Air*.

The trans-Atlantic migration started by Brymner and others in the 1870's subsequently included William Blair Bruce and Maurice Cullen in the 1880's, Raoul Barré, Henri Beau, Ernest Lawson, Morrice and Suzor-Coté in the 1890's, and Emily Carr, William Henry Clapp, Clarence Gagnon, A.Y. Jackson and Henrietta Mabel May in the twentieth century prior to the outbreak of the First World War. Other artists, Helen McNicoll prominent among them, absorbed their Impressionist lessons not from Paris but from England. These artists reinforced the growing interest, among Montréal collectors and art critics, in Impressionism. As early as 1892 William Scott's gallery was showing works by French Impressionist masters, and four years later Suzor-Coté scored a critical (though not a financial) coup when he exhibited his works in a rented storefront.

Anglophone Toronto was less in touch with contemporary develop-

ments in Paris. Impressionism received its first public exposure there only in 1908, at the inaugural exhibition of the Canadian Art Club. On this and subsequent occasions the exhibitors were Cullen and Morrice. During the seven years after 1908 the Club also showed work by Torontonians Ernest Lawson, as well as by Clapp, Suzor-Coté and Clarence Gagnon.⁸ As Lowrey indicates, Toronto's relatively late interest in Impressionism was coupled with the fact that the style enjoyed only a brief period of sustained attention there. Important figures in the introduction of Impressionism to Toronto - most notably George Agnew Reid - defended it, but to a large degree both their roots and their practice reflected aesthetic conventions of a pre-Impressionist world. In addition, as Dennis Reid observed in his 1990 essay "Impressionism in Canada," the richest Toronto collectors were outstripped by their Montréal counterparts in terms of both wealth and adventurousness. There was no Toronto equivalent of Montréal's William Scott Gallery. And whereas the Art Association of Montréal was showing paintings by the core group of Parisian Impressionists as early as 1896, the Art Museum of Toronto did not even open until 1918.⁹

Lowrey underscores her comments about Toronto's lack of enthusiasm for Impressionism by quoting Dennis Reid on such artists as Farquhar

and Elizabeth McGillivray Knowles, Mary Heister Reid and Clara Hagerty (none of whom is included in the exhibition itself). These artists viewed their "artistic modernity in a more broadly based Aestheticism" rather than in terms of Impressionism *per se* (p.28).¹⁰ This is undeniably true, although Farquhar McGillivray Knowles would not necessarily have seemed jarringly out of place in this exhibition. In any case, Lowrey does not use Toronto's comparative (*vis-à-vis* Montréal) lack of enthusiasm for Impressionism as an excuse to gloss over Toronto artists' interest in several aspects of the style. Indeed, only nine of the twenty-six artists in the exhibition were Quebecers, whereas fifteen were Ontario residents and two (FitzGerald and Carr) were born and worked in the West.

Of the three substantial essays in *Visions of Light and Air*, Lowrey's is the only one that appears in both the English and the French versions of the catalogue. This is unfortunate. As an introduction to the artists and issues involved in Canadians' encounter with Impressionism, it covers much the same ground as Dennis Reid's 1990 essay, which was also published simultaneously in English and French. Unilingual francophone readers are thus denied ready access to the scholarship of Laurier Lacroix and Robert Stacey, both of whose essays are more specialized and groundbreaking than

Lowrey's. The omission of Lacroix's essay from the French catalogue is particularly ironic because his original text was written in French and then translated for inclusion in the English publication. It considers at length a fundamental aspect of the history of Canadian Impressionism addressed in a comparatively cursory manner by Lowrey: the means by which the style became known and was popularized between its initial appearance in Canada in the early 1890's and its widespread acceptance two decades later.

Lacroix's essay opens by identifying the very real difficulties involved in increasing public awareness of Impressionism. The reproduction of images in the press could be a complex affair. Black-and-white photography and printing, especially with the relative lack of sophistication hampering these processes in the late nineteenth century, could scarcely be expected to convey a faithful idea of the appearance of "true" Impressionist paintings, which relied for much of their effect on uniformly high-value colours. In worst-case situations, scenes of boaters or picnickers could be reproduced as indecipherable blurs with no outlines and insufficient amounts of detail to overcome the visual static. Hand-copying might have been an attractive option, had not Impressionism by its very nature emphasized the importance of spontaneity. In addition, in the 1890's

Impressionism in Canada lacked a large and eager audience. It was thus in the early stages of achieving the very acceptance that would have justified the labour of copying in the first place.

The dissemination and popularization of Impressionism was therefore incumbent largely upon the activities of collectors and critics. Lacroix, restricting himself mainly to Montréal, follows Janet Brooke in tracing the growing interest of collectors.¹¹ After 1889, tycoons such as George Drummond and William Cornelius Van Horne collected paintings by Manet, Cassatt, Degas, Renoir, Pissarro and Sisley, albeit at a modest rate. More importantly, they loaned them to exhibitions at the Art Association of Montreal twice before the turn of the century: in 1895 and 1897. As noted by Lowrey, Montrealers could also see French Impressionist paintings at William Scott's gallery, and Lacroix adds to this information the fact that, in 1906, they flocked to the Art Association to see twenty-nine paintings loaned by the Impressionists' most important dealer, Paul Durand-Ruel. Finally, a 1909 A.A.M. exhibition of some three hundred pieces of modern French art is characterized as one of the most important "turning points as to the quality and number of works in the Impressionist style produced in Canada by Canadian artists" (p.44). The exposure of what was described as Post-

Impressionist art at the A.A.M.'s 1913 *Spring Exhibition* further legitimized Impressionism as a style, in large part because it pushed even further the limits of what was considered aesthetically acceptable in modern times. In fact, as Dennis Reid has noted elsewhere, the catalogue text for the Durand-Ruel collection had made exactly the same point seven years earlier.¹²

Lacroix's essay also builds upon Lowrey's brief observation that critical attitudes toward Impressionism as a style for Canadian art were often polarized over the issue of cultural nationalism. Whereas William Sherwood, for example, criticized it as an imported style, Hector Charlesworth could praise Suzor-Coté's work for being "so genuinely Canadian ... as to delight all who aspire toward a national art" (1913; p.26). In particular, Impressionism's emphasis on the importance of light struck a chord among Canadian artists and critics who, like Donald Buchanan in 1941, differentiated between the "diffused and pinkish light that is nearly always present in our snow-bound skies," and "the greyer atmospheres of northern or central Europe or in the clearer horizons of the Mediterranean" (p.24). And, as Lacroix demonstrates, the predilection of artists such as Cullen, Morrice, Suzor-Coté and Gagnon for winter landscapes strongly suggestive of a Canadian climate was a key factor in the acceptance of

Impressionist-inspired painting in the increasingly national-identity-minded years after c.1895.

Lacroix's analysis of published criticism of Impressionism in Canada is buttressed with substantial endnotes, containing quotations and analysis of the assumptions and arguments that underlay criticism during the two decades beginning in the early 1890's. Particularly interesting here is the inquiry into what, exactly, critics and other writers meant when they referred to "Impressionism." Lacroix demonstrates that, in general, they tended to avoid the difficulty subtended by "naming the pictorial experience proposed by Impressionism" (p.53, note 35). In this way critics like the wittily pseudonymous "Lynn C. Doyle," writing in *Toronto Saturday Night* in 1895, could concentrate on technical/formal devices at the expense of anything like a penetrating analysis of composition, spontaneity or subject. The result could easily be the near equation of Impressionism with "*plein-air* painting, an extension of the Barbizon School and rural landscape, ... a useful short-cut in Canada, where the latter genre was dominant from the 1890s" (p.46). Lacroix thus declines to take up William Gerdts' challenge to identify the characteristics of a specifically Canadian variant of International Impressionism. Instead, he concentrates on the related but more fruitful goal of

teasing out the tangle of factors that mediated the critical and public acceptance of Impressionism in Québec.

Robert Stacey employs a comparably productive approach to deal with another consequential subject given only cursory treatment in Carol Lowrey's introductory essay. In "The Sensations Produced by (Their Own) Landscape: Some Alternative Paths to - and Away from - Canadian Impressionism," he turns his back on the Province of Québec. He instead considers landscape artists working elsewhere in Canada who had acquired their knowledge of Impressionist theory and practice from other, less strictly canonical sources than Paris schools and galleries. This approach has the benefit of bringing into the Impressionist orbit three artists working west of the Ontario-Manitoba border: C.W. Jefferys, L.L. FitzGerald and Emily Carr - something not done in Dennis Reid's important 1990 essay. It is tempting to agree with Stacey that this may have had something to do with Reid's francocentric claim that "[e]very serious young artist in Canada aspired to study in Paris, and by the early 1890s they all did"¹³ (p.56). In fact, of the seventeen artists from outside Québec whose work is included in the *Visions of Light and Air* exhibition, fully half did not train in Paris, whereas all nine of the Québec artists did. Helen McNicoll, Lawren Harris and Arthur

Lismer, for example, all studied in European countries other than France. Jefferys and FitzGerald studied only in North America.

Stacey discusses artists, such as these, who did not spend time in Paris and northern France, the geographic centre of the Impressionist movement. His contention is that their interest in techniques associated with Impressionism or other avant-garde movements was part and parcel of their concern for the faithful rendering of the local landscape and for the evocation of its effects on its inhabitants. For example:

[O]ne finds it hard to believe that ... [Tom Thomson] was unfamiliar with Divisionism and the French Fauves, yet it is entirely possible that he came up with these effects independently and, as it were, *sui generis*. Or, as he himself might have expressed it, the land, the light and the seasons *made* him paint as he did. (p.67)

Essentially the same claim is made for Arthur Lismer, Jefferys and FitzGerald: that the visually and emotionally accurate representation of Canadian landscape and climate virtually demanded the utilization of modified Impressionist and other avant-garde techniques. This is a potentially dangerous argument, implying as it does a cause-and-effect relationship between landscape and climate on the one hand, and aesthetic approach on

the other. Impressionism, defined here with sufficient looseness to cover Thomson's *The Pointers* (*Pageant of the North*) of 1915, is not seen as a set of formal and technical devices imposed mechanically upon a landscape. Rather, it responds to very real needs in the portrayal of the (Canadian) environment. This is as much the case with the crisp winter air encountered by the Group of Seven in northern Ontario as with the hazy summer heat of FitzGerald's Manitoba.

However, Stacey is well aware that style in art does not spontaneously spring, Venus-like, from pre-Cambrian rocks, Georgian Bay waves or Prairie wheat fields. Artists - including those working in locales that, from the cafés of Montmartre, might have seemed to border on the ends of the earth - were exposed to art that was related to Parisian Impressionism, even if sometimes several degrees removed from it. Without travelling to Paris they could become aware of the Impressionist potential by observing how well it responded to local, but not necessarily French, conditions. Scandinavian landscape painting, seen by Lawren Harris and J.E.H. MacDonald at the 1913 Exhibition of Contemporary Scandinavian Art at the Albright Art Gallery, remains the best-known of the alternative avenues for Canadian artists. It had the advantage over French-Impressionist landscape painting that the ter-

rain and climate with which it dealt bore obvious similarities to the parts of Ontario of which artists like Harris and MacDonald were so fond.

But Scandinavian painting was hardly unique as a doorway to Impressionism. For example, Lowrey had observed that L.L. FitzGerald, who never studied in Europe, was indebted to reproductions in art magazines, and especially to his acquaintance with the Glasgow School's Donald MacQuarrie and George Telfer Bear, both of whom settled in Winnipeg during the 1910's. Stacey adds to this, suggesting that FitzGerald "picked up his second-hand Impressionist technique from his omnivorous readings" and from Hungarian emigré A.S. Keszthelyi, who had taught at the Carnegie Institute in Pittsburgh and the Art Students League in New York before going to Winnipeg (p.70). He also comments on, for example, the popularity of the *plein-air* instruction available at schools such as New York's Art Students League, and links this with the 1890's depression that compelled such Toronto artists as C.W. Jefferys to seek their livings in large American cities. He also recognizes that railway ties between Atlantic Canada, Boston and New York City not only encouraged Canadian travel southward, but expedited the northern peregrinations of Americans such as Henry M. Rosenberg. In this manner Stacey, like

Lacroix, builds a case for linking three distinct phenomena: the quest for regional or national character, the use of Impressionist techniques, and the mediating factors through which Canadians became familiar with Impressionism.

Aside from William Gerdts' foreword and the essays by Stacey, Lacroix and Lowrey, *Visions of Light and Air* includes a useful bibliography for Canadian art of the time, and for Canadian Impressionism and the twenty-six exhibiting artists in particular. There are also brief biographical summaries of each artist, and colour plates of all sixty-five exhibits. Lacking is any reference to the handful of *hors catalogue* works added to the installation at the Musée du Québec. These included a large summertime view of Cap-Diamant by Maurice Cullen, from the Musée's permanent collection. In the exhibition installation this was paired with the artist's winter view of the same area (1909; Art Gallery of Hamilton), a canvas of identical size, painted from exactly the same spot. The pairing was a striking and important demonstration of the Impressionist predilection for serial views, exemplified by Monet's paintings of haystacks, cypress trees and the facade of Rouen Cathedral. It is therefore unfortunate that the catalogue itself does not even hint at the existence of the second of these two Cap-Diamant paintings. Nor, for that

matter, does it feature reproductions of any other painting series, such as the Algonquin Park season-cycle on which, as Stacey's essay reminds us, Tom Thomson was working at the time of his death.

In general, the catalogue's sixty-five colour reproductions are of high quality, although the colour in the photograph of Emily Carr's *Yan, Queen Charlotte Islands* (1912) is an embarrassment. Also unfortunate is the fact that the scumbled *facture* in all four paintings by William Henry Clapp is somewhat lost in reproduction. For the most part the selection of the thirty-nine black-and-white reproductions neatly supplements the colour plates, adding springboards to exploration for the reader interested in pursuing the complexities of Impressionism as it manifested itself in the work of Canadian artists.

However, useful though the plates and illustrations are for conveying the potential breadth of Impressionism in Canada, it is to be wished that the process of selecting works for the exhibition had been marked by a greater degree of adventurousness. Eighteen public and five private collections contributed pieces to the show, but in a startlingly large number of cases the works are the same examples that are increasingly coming to stand for the loose concept "Impressionism by Canadian artists." In some instances

this is well-nigh unavoidable. For example, although George Agnew Reid was a key figure in the early history of Impressionism in Toronto, and was one of the first Canadian artists to conduct Impressionist-oriented outdoor classes (in Onteora, New York, beginning in 1893), *Idling* (c.1892) is one of his very few works that can be considered to incorporate legitimately Impressionist characteristics in any real sense. William Blair Bruce's *Landscape with Poppies*, painted at Giverny in 1887, is for various reasons so Monet-esque that it would be a pity to omit it from any survey of Impressionist painting by Canadian artists. Cullen's *Logging in Winter, Beaupré* more than deserves its fame as one of the first paintings to use Impressionist techniques to capture the distinctly un-French sensation of cold air and crisp light against sparkling snow, with shadows tinted bluish because the snow reflected the tones of the sky.

However, despite the extremely open definition of "Impressionism" in *Visions of Light and Air*, and the correspondingly large number of paintings available to the organizers, the list of exhibits looks disconcertingly familiar. Fourteen of the sixty-five colour plates are of works that also appeared as illustrations in the essay Dennis Reid contributed to Norma Broude's *World Impressionism* in 1990. This figure represents almost fifty per cent of Reid's

twenty-nine illustrations. (Morrice's *Quai des Grands-Augustins, Paris* might be considered a fifteenth example of duplication between these two sources. The National Gallery of Canada version is represented in Reid's essay, as well as in Paul Duval's *Canadian Impressionism* of 1990, while the almost identical Musée d'Orsay version is included in *Visions of Light and Air*.) Is it really credible that there exists a core group of "essential" Impressionist painting that is as small as comparisons between the illustrations in Reid's essay, Duval's book and the present catalogue suggest?

The failure of the organizers of *Visions of Light and Air* to go further afield in search of exhibits is especially unfortunate because, as noted earlier, the show features works that do not accurately document all the various artists' involvement with Impressionism. Milne's *Interior with Paintings* is perhaps the most obvious example. In this sense the exhibition itself is only slightly more critical in its definition of Impressionism than was Joan Murray's *Impressionism in Canada, 1895-1935*, organized for the Art Gallery of Ontario in 1973 and highlighting the work of thirty artists. Notwithstanding the shortcomings of the exhibition itself, however, Lacroix's and Stacey's catalogue essays present important documentation and hypotheses regarding what has for too long been perhaps the

most imprecisely-defined stylistic tendency in Canadian art. Superseding Dennis Reid's 1990 essay, it takes the latter's place as the most detailed and critically informative publication to date on its subject.

BRIAN FOSS

Department of Art History
Concordia University

Notes

1 Edmond DYONNET, in Arts and Letters Club of Toronto, *The Yearbook of Canadian Art* (London: J.M. Dent & Sons, 1913), 227. Quoted in J. Russell HARPER, *Painting in Canada: A History*, 2nd. ed. (Toronto: University of Toronto Press, 1970), 237. By this date Impressionism was an established and respected style in Montréal, yet Dyonnet insisted that "no French-Canadian painter fortunately has dreamed of following in their [the French Impressionists'] folly...."

2 *Inter alia*: Pierre L'ALLIER, *Henri Beau, 1863-1949* (Québec: Musée du Québec, 1987); Joan MURRAY, *William Blair Bruce* (Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 1975); Paul MILLS, *William Henry Clapp, R.C.A., 1879-1954* (Carmel, California: Laky Gallery, 1966); Sylvia ANTONIOU, *Maurice Cullen, 1866-1934* (Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1982); Barbara O'NEAL, *Ernest Lawson, 1873-1939* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1967); Joan MURRAY, intro., *Helen McNicoll, 1879-1915: Oil Paintings from the Estate, Part I and Part II* (Toronto: Morris Gallery, 1974, 1976); Louise BEAUDRY, *Couleur et lumière: les paysages de Cullen et de Suzor-Coté* (Laval: Fondation de la maison des arts de Laval, 1991); K.J. GARLICK, *Percyval Tudor-Hart, 1873-1954* (Oxford: Ashmolean Museum, 1981).

3 Mervyn CROOKER, "The Influence of French Impressionism on Canadian Painting" (M.A. thesis, University of British Columbia, 1965); Paul DUVAL, *Canadian Impressionism* (Toronto: McClelland & Stewart, 1990); Dennis REID, "Impressionism in Canada," in Norma Broude, ed., *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1990); *Canadian Impressionists, 1895-1967* (London: London Public Library and Art Museum, 1965); Joan MURRAY, *Impressionism in Canada, 1895-1935* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1973).

4 The twenty-six artists in the exhibition are: Frances Jones Bannerman, Vital-Achille-Raoul Barré, Henri Beau, P. Franklin Brownell, William Blair Bruce, Emily Carr, William Henry Clapp, Maurice Cullen, Lionel LeMoine FitzGerald, Clarence Gagnon, John Sloan Gordon, Lawren S. Harris, A.Y. Jackson, C.W. Jefferys, Ernest Lawson, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald, Henrietta Mabel May, Helen Galloway McNicoll, David Milne, James Wilson Morrice, George Agnew Reid, Albert H. Robinson, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Tom Thomson and Ernest Percyval Tudor-Hart.

5 On the social and economic factors that paralleled or contributed specifically to the development of Impressionism in Paris, see: T.J. CLARK, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1984); Robert L. HERBERT, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society* (New Haven: Yale University Press, 1988); and Harrison C. and Cynthia A. WHITE, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (New York/London/Sydney: John Wiley & Sons, Inc., 1965).

6 The Symbolist roots of Suzor-Coté's winter-river paintings are enumerated in Jean-René OSTIGUY, *Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté: Paysage d'hiver/Winter Landscape, Masterpieces in the National Gallery of Canada #12* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1978).

7 As exhibition curator Carol Lowrey explains, the emergence of the Group of Seven was also a significant factor in the decision to delimit the period covered by this exhibition:

Although such artists as Robert Pilot and Frederick Hutchinson carried the Canadian Impressionist tradition well into the 1930s and 1940s, *Visions of Light and Air* focuses on the period 1885-1920, when the aesthetic had its greatest impact on Canadian painters. The cut-off date coincides with the official formation of the Group of Seven, whose preoccupation with the development of a "national" school of landscape painting, based on the depiction of the rugged north country, instigated a new, programmatic direction in Canadian art. (p.16)

8 Cullen exhibited again with the Club in 1909 and twice in 1910.

9 REID, 111.

10 *Ibid.* Reid also notes, however, that like G.A. Reid, Knowles was capable of producing the occasional Impressionism-inspired view.

11 Janet M. BROOKE, *Discerning Tastes. Montreal Collectors, 1880-1920* (Montréal: Montreal Museum of Fine Arts, 1989).

12 REID, 102.

13 *Ibid.*, 93.

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 Microsoft Word, version 5.1 du Macintosh. L'auteur(e) pourra faire parvenir une copie de son texte sur son programme au lieu du texte imprimé.

2. Les notes et références bibliographiques doivent être rédigées conformément aux exemples ci-après:

- 1 Esther TRÉPANIÉ, «Hommage à Marian Dale Scott, 1906-1993»,
Annales d'histoire de l'art canadien, vol. XV, n° 2, 1993, p.68-84.

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. Manuscripts must be submitted on computer disk. Our Macintosh computer accepts MicroSoft, Word 5.1. A double-spaced hard copy on single sheets and numbered consecutively must also accompany the disk. 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*. For example:

- 1 Esther TRÉPANIÉ, "A Tribute to Marian Dale Scott, 1906-1993," *The Journal of Canadian Art History* XV, no. 2 (1993): 85-96.

Care must be taken in the citing of references, and the author must assume full responsibility for accurate footnotes and bibliography.

3. Indicate by italics, the names of art works, titles of books, periodicals, etc. in the article and footnotes.

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 2000 words must accompany each article. Should the article be accepted for publication, the editors will then assume responsibility for translating the *résumé*. However, the author can also have the *résumé* translated if desired.

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.

13. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.