

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



Volume XVIII / 1  
1997

---

# 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 XVIII / 1  
1997

Adresse / Address:

Université Concordia / Concordia University  
1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA 432  
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8  
(514) 848-4699  
jcah@vax2.concordia.ca

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), de la l'Association canadienne des revues savantes et de la Conference of Historical Journals.

Cette revue est répertoriée dans les index suivants:

*Architectural Periodicals Index* (England)  
*Art Bibliographies* (England)  
*Art Index* (New York, U.S.A.)  
*Arts and Humanities Citation Index* (ISI, Philadelphia, U.S.A.)  
*Canadian Almanac and Directory* (Toronto, Ont.)  
*Canadian Business Index* (Micromedia, Toronto, Ont.)  
*Canadian Literary and Essay Index* (Annan, Ont.)  
*Canadian Magazine Index* (Micromedia, Toronto, Ont.)  
*Canadian Periodical Index* (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)  
*Current Contents / Arts & Humanities* (ISI, Philadelphia, U.S.A.)  
*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.

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)

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

This publication is listed in the following indices:

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

Traduction / Translation:

Élise Bonnette, Susan Avon

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:

Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:

Sur la scène de l'actualité.

Distribution:

Diffusion Parallèle inc., Montréal

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 100 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donneur.

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

**Éditeur / Publisher:**

**Rédactrice en chef / Managing Editor:**

Sandra Paikowsky

**Rédacteur adjoint/ Associate Editor:**

Brian Foss

**Comité de rédacteur / Editorial Board:**

Jean Béliste, Université Concordia / Concordia University

Brian Foss, Université Concordia / Concordia University

François-Marc 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 XVIII / 1 1997

---

### ARTICLES

- Marylin McKay 6 ST. ANNE'S ANGLICAN CHURCH, TORONTO  
*Byzantium versus Modernity*
- 25 Résumé
- Yves Lacasse 28 LE MONUMENT AUX PATRIOTES  
D'ALFRED LALIBERTÉ
- 65 Résumé
- Esther Trépanier 68 LES FEMMES, L'ART ET LA PRESSE  
FRANCOPHONE MONTRÉALAISE DE 1915 À 1930
- 81 Summary
- Nicola J. Spasoff 84 NOTES ET COMMENTAIRES / SHORT NOTES  
THE DISSEMINATION OF THE ARTS AND  
CRAFTS STYLE IN DOMESTIC ARCHITECTURE  
The case of Kingston, Ontario
- Patricia Ainslie 96 COMPTES RENDUS / REVIEWS  
Rosemarie L. Tovell  
*A New Class of Art. The Artist's Print in  
Canadian Art 1877-1920*
- Jean Bélisle 105 René Villeneuve  
*Du Baroque au Néo-classicisme. La sculpture au Québec*
- Janice Anderson 112 Margaret Rodgers  
*Locating Alexandra*



*fig. 1*    Exterior view of St. Anne's Anglican  
Church, Toronto. (Photo: Tom Moore)

# ST. ANNE'S ANGLICAN CHURCH, TORONTO

## Byzantium versus Modernity

In 1907 the Reverend Lawrence Skey (1867-1948) and other members of the Building Committee of St. Anne's Anglican Church in Toronto voted to replace their overcrowded Gothic Revival building with a neo-Byzantine structure.<sup>1</sup> The design, by local architect William Ford Howland (1874-1948), included a centralized plan in the shape of a Greek cross, a plain brick exterior, a central dome sixty feet high resting on pendentives, and a raised chancel set in a semi-domed apse in the west arm of the cross (figs.1 and 2). Thus the first church in Canada to adopt salient features of Byzantine architecture was erected in Toronto in 1908.<sup>2</sup>

In the spring of 1923 when funds for furnishing the interior of St. Anne's became available<sup>3</sup> J.E.H. MacDonald (1873-1932), then an instructor in design at the Ontario College of Art, was commissioned with a team of artists to decorate the interior with Byzantine-style mural paintings dedicated to the theme of the divinity of Christ.<sup>4</sup> The curved vault of the apse was covered with an elaborate blue and gold vine scroll symbolizing the *Eucharist* (fig.3) and is reminiscent of the apse vault of the Church of San Vitale in Ravenna. Within the scroll are seven medallions with symbols that were frequently employed in Early Christian/Byzantine art. Below the medallions are seven icon-like panels with narrative scenes that commonly formed the core of Byzantine church decoration.<sup>5</sup> The central panel represents the Transfiguration, and so suggests that MacDonald based his work on the two Byzantine mosaics of the same subject similarly located in apses: Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna and St. Catherine's Church on Mount Sinai.<sup>6</sup>

The most important events in Christ's life, the *Nativity* (fig.4), the *Crucifixion*, the *Resurrection* and the *Ascension* (fig.5) are depicted on the pendentives, and set apart as they are in traditional Byzantine decoration. The dome, now gold with white stenciled stars, was originally painted red and decorated with Christian motifs. At its base are four painted medallions with heads of the Old Testament prophets — Moses, Isaiah, Jeremiah and Daniel — which alternate with sculpted heads of the Four Evangelists. The use of medallion busts for biblical figures was commonplace in Byzantine church decoration, as were portraits of the Evangelists in front of the apse and typological arrangements of Old and New Testament figures. For the entire programme MacDonald employed "the flat treatment and strong simple colouring of the Byzantine style."<sup>7</sup> Decorative

details, such as the style and colours of the vine scroll and of the floral borders on the pendentives, are clearly derived from wallpaper and textile patterns associated with the Arts and Crafts Movement of which MacDonald must be counted a member.<sup>8</sup> Many of these patterns were, of course, based on medieval designs.

With the completion of the murals in December of 1923 St. Anne's became the only Protestant church in Canada with monumental narrative wall paintings.<sup>9</sup> Yet, both the avant-garde architectural design and the correspondingly unique interior decoration had been commissioned by a congregation of "mostly Orangemen" who were known to hold strikingly conservative views on the appearance of ecclesiastical structures.<sup>10</sup> Moreover, the parish which St. Anne's served was working-class and the city of Toronto itself might well be described as provincial in 1907. A fearful Anglican bishop even suggested that the Byzantine design might cause passers-by to mistake it for a synagogue or mosque.<sup>11</sup> Art critic Augustus Bridle stated that St. Anne's had "the most unconventional Anglican interior."<sup>12</sup> One newspaper account referred to the structure as "Lawrence Skey's Bysantine [*sic*] Defiance."<sup>13</sup> Given the context and these reactions, the selection of the Byzantine design requires an explanation.

Details of the design competition held by the Church, or records of the negotiations between the architect and the Building Committee might account for the choice, but unfortunately they are not extant. Furthermore, publications on St. Anne's have always focused on the paintings, rather than on the complex as a whole, undoubtedly because three of the muralists — Frank Carmichael, J.E.H. MacDonald, and Frederick Varley — were members of the Group of Seven. Even so, until the late 1980's the murals were discussed only in brief newspaper and magazine articles, where critics like John Bentley Mays had no more to say than that the paintings were "fabulously beautiful."<sup>14</sup> Such statements, fail to acknowledge that the paintings were simply the final stage of the construction.

In 1988 the first scholarly investigation of the architecture of St. Anne's was undertaken by Catherine Mastin, who concluded that the Byzantine style was the personal choice of the Reverend Skey.<sup>15</sup> As Mastin carefully demonstrates, Skey strongly supported union with other Protestant churches, including the Eastern Orthodox. Since the Byzantine style was developed between the fourth and sixth centuries, that is, before the Church had divided into sects, it would have occurred to Skey that Byzantine architecture could suitably symbolize union. Mastin suggests that Skey would have been particularly sensitive to this potential for symbolism, since, according to family history, he may have traveled to Constantinople not long before St. Anne's Byzantine design was selected. To support her position Mastin argues that Skey could not have selected the Byzantine style through a desire to imitate other recently constructed neo-Byzantine churches, for there were too few to have come to his attention. Similarly, Skey could not have been influenced by contemporary publications on Byzantine architecture because



fig.2      Interior of St. Anne's Anglican Church, Toronto.  
(Photo: Tom Moore)

strong interest in this field appeared only after 1907. Finally Mastin doubts that William Ford Howland could have suggested a Byzantine design, since she regards his professional experience as limited at the time of the St. Anne's commission.

However, Mastin's position may be contested on various grounds. First, church records indicate that Skey was never absent from St. Anne's for more than a month during the period in question, and so probably did not go to Constantinople.<sup>16</sup> In addition, Skey's support of union with the Eastern Orthodox Church was not unique. Throughout the nineteenth century similar pleas had been voiced by Christians everywhere, including Anglicans, often as a means of providing a united front against modernity's skepticism about Christian teachings.<sup>17</sup> Also, as a former prizewinning theological student at Wycliffe College in Toronto, Skey would have known that the Christian Church had broken up into many sects well before the establishment of a distinct Byzantine architecture. Thus, he would not have seen a Byzantine design as a clear symbol of unity.<sup>18</sup> Finally, and most importantly, it is unreasonable to assume that by the time Howland submitted his design for St. Anne's, there was no professional (as well as lay) interest in Byzantium. In fact, the design of St. Anne's was part of a modest, but nevertheless widespread, Revival of Byzantine church architecture that began in Europe in the 1820's. Unfortunately for scholars interested in this Revival, and St. Anne's place within it, no comprehensive history has been written.<sup>19</sup>

Until the 1820's Byzantine architecture was regarded by Europeans as static and unworthy of study. Then developments in historiography led scholars to provide a more objective understanding of the medieval period in general. Concomitantly, the cessation of the Greek War of Independence resulted in increased colonialism and trade offering more Europeans the opportunity to travel to the Middle East. "Orientalism" provided exotically compelling views of Byzantium for those who stayed at home. Furthermore, the Romantic search for a modern architectural style led to an examination of the transitional and flexible aspects of Byzantine architecture that were inherent in its synthesis of the Greek, the Eastern and the Christian.<sup>20</sup> From the 1820's until the time of St-Anne's construction, German and French scholars in particular opened institutes devoted to Byzantine studies and published many accounts of Byzantine architecture.<sup>21</sup> The Germans were most interested in its Greek features which might endow the architecture of the Middle Ages with a classical base, while the French explored their historic link to Byzantium through the many domed medieval churches of the Périgord region.<sup>22</sup> In the 1850's, by which time Byzantine architecture had been placed in a much more positive light, architects, especially in France, began to design churches with Byzantine features.<sup>23</sup> These works, however, unlike those produced by the Gothic Revival, avoided scholarly imitations of historic struc-



fig.3 Chancel of St. Anne's Anglican Church,  
Toronto. (Photo: Tom Moore)

tures. Perhaps this was because immediate models were not available for comparative purposes, but more likely because Western architects assumed that their publics required a tempering of Eastern exoticism.

Given the English Canadian and Protestant affiliation of St. Anne's, however, it is within the Revival of Byzantine church architecture in England and in the United States that the commission ought to be examined more closely. The English phase, which began in the 1840's, naturally took earlier continental research into account but did not share its interests in structural rationalism. Rather, it focused on the visual features of Byzantine art and architecture and their supposed intense spirituality. For example, in 1847 the Scottish art historian and connoisseur Lord Lindsay published *Sketches in the History of Christian Art* in which he argued that Byzantine art and architecture provided a purer and more direct expression of Christianity.<sup>24</sup> Most important in terms of popularizing Byzantine art and architecture for the English-speaking public were John Ruskin's impassioned descriptions in *Stones of Venice*, which appeared between 1851 and 1853. They were based on what he regarded as the beauty, harmony and inherent morality



fig. 4 F.H. Varley, *The Nativity*, 1923, St. Anne's Anglican Church, Toronto. (Photo: Tom Moore)

of the hand-crafted work of the Byzantines. As he stated, "Foolish modern critics have seen nothing in the Eleusinian divinity of Byzantine tradition."<sup>25</sup> Over the next half-century and well into the twentieth Ruskin's views were supported and published by William Morris and many others involved in the Arts and Crafts Movement. Such views were, of course, available in North America, where they were widely read and highly regarded.<sup>26</sup>

Throughout the second half of the nineteenth century many scholarly articles on Byzantine church architecture were published in England. By the end of the century lavishly illustrated books appeared, such as Lethaby's and Swainson's well-known *The Church of Sancta Sophia, Constantinople* of 1894. Texts written for architects laid out the practical features of Byzantine church plans. For example, James Cubitt declared that both the sounds and the view of church ritual were better in Byzantine architecture than in Gothic, while Joseph Gwilt wrote, "No style is so well adapted for the wants of the present day as the Byzantine."<sup>27</sup> In 1877 John Oldrid Scott designed the Anglican Church of St. Sophia, Moscow Road, London (now the Orthodox Cathedral of London) with a Greek cross plan,



fig. 5 H.S. Stansfield, *The Ascension of Christ*, 1923,  
St. Anne's Anglican Church, Toronto. (Photo: Tom Moore)

a red brick exterior, and interior banding of brick and stone. Several churches of this type appeared over the next few years.<sup>28</sup> Then in 1895 construction of London's neo-Byzantine, Catholic, Westminster Cathedral began. It was designed by Arts and Crafts architect J.F. Bentley. Although it has a basilican plan, its domes, the striking use of banded stonework on the exterior and other prominent Byzantine features assert its stylistic origins. Its monumental size and prominent central London location close to Westminster Abbey brought the Byzantine Revival to the attention of the general population just before the turn of the century.<sup>29</sup> Moreover, it spawned other British examples, such as, the Anglican Christ Church, Brixton Road, Oval, erected between 1897 and 1903 and designed by Beresford Pite.<sup>30</sup>

As Westminster Cathedral was being constructed in London, the Byzantine Revival appeared in the United States. For example, in the late 1890's American clerics hired the English artist and Arts and Crafts exponent Edward Burne-Jones to decorate the American Episcopalian Church in Rome with mosaics based on the Byzantine art of Ravenna.<sup>31</sup> From 1893 until 1913 Heins and La Farge constructed St. Matthew's Catholic Cathedral, Washington, D.C. in the Byzantine

style.<sup>32</sup> St. Paul's non-denominational neo-Byzantine chapel by Howells and Stokes was built on the campus of Columbia University in New York between 1905 and 1906.<sup>33</sup> Naturally a related body of American literature appeared concurrently.

Canadians did not write books, produce journals or open institutes devoted to Byzantine studies in the nineteenth century or even in the early twentieth. Moreover, Canadian architects did not employ Byzantine models with any seriousness before the construction of St. Anne's. It is possible to point to some Byzantine elements used, for example, by Napoléon Bourassa for Notre-Dame-de-Lourdes in Montréal (1876-80), and by F.W. Cumberland for Toronto's University College (1856-59, destroyed by fire), and to the Chandler family mausoleum of 1900 in Toronto's Mount Pleasant cemetery. The buildings by Bourassa and Cumberland, although described as having Byzantine features, clearly represent revivals of Romanesque architecture. Until the middle of the nineteenth century, and later in some cases, historians often merged the two styles under the term Byzantine.<sup>34</sup> The Chandler mausoleum was probably inspired by a Byzantine-style tomb designed several years earlier by Louis Sullivan in the United States. However, without Sullivan's rich decorative detail, the building appears as a dull domed cube.<sup>35</sup> It is not surprising that when J.E.H. MacDonald observed the low borrowing rate of Byzantine texts at the University of Toronto — where he went to obtain models for St. Anne's murals — he concluded that "people don't bother very much about the Byzantine Empire."<sup>36</sup> He would have been correct if he had said "Canadian people."

Nevertheless, English and American books and popular journals that provided information on Byzantium were widely available in Canada, and articles on the subject, which put Byzantine architecture in a positive light, were occasionally published in Canadian popular magazines. For example, a 1906 article on Venice in the *Canadian Magazine* stated in Ruskinian tones: "Not here do we find the dim religious light, the solemn shadows of Gothic cathedrals, but in the Byzantine architecture, in the wondrous blending of colour, in the flow of gold and gems, St. Mark's stands alone."<sup>37</sup> More importantly, for this study, Canadian architects usually studied in France, England or the United States, and on their return to Canada made extensive use of foreign architectural publications, since almost no Canadian counterparts existed. St. Anne's architect, William Ford Howland, was a member of the Toronto Architectural Sketch Club which was founded in 1889 "to broaden horizons" of local architects and was affiliated with the Architectural League of America.<sup>38</sup> He was also a resident of New York City for two years before 1907. He must, therefore, have been familiar with the recent literature on and with the key monuments of the Byzantine Revival. It is also likely that he saw St. Paul's Chapel at Columbia University and possibly St. Matthew's Cathedral in Washington while they were under construction. He

would certainly have known about them. It is reasonable, therefore, to conclude that William Ford Howland introduced the Byzantine plan to St. Anne's Building Committee based on his professional knowledge of the Byzantine Revival.

Howland's recommendation of a Byzantine design would not completely account for its reception by St. Anne's Building Committee. Such a plan must still have seemed eccentric to provincial, working-class Orangemen. However, it is important to remember that during this period that any selection of an architectural style represented a conscious selection of meaning. Nineteenth-century church architecture adopted first the Gothic and then the Romanesque, with their perceived intense levels of spirituality, as means of countering the dramatic weakening of Christian authority in the modern age. The Byzantine was selected for the same reason, but was often described as having greater potential to assert the authority of the Church since it had a closer link to the earliest Christian period. In Canada at this time, and of course throughout Western culture, scientific studies had led both to the Industrial Revolution and to the questioning of Christian dogma. In turn the Industrial Revolution had brought about rising living standards and levels of comfort that decreased the need for spiritual solace, while other avenues of the metaphysical offered attractive alternatives to Christianity. In the face of modernity's undermining its authority the Church made counterattacks. Church union, which offered strength in numbers, was one of them. The use of Medieval architecture was another. It was undoubtedly within this context that a Byzantine design found favour with St. Anne's Orangemen.

Christians who lamented the loss of Church authority reacted differently in different nations. For example, in England the upper and middle classes expressed marked concern for the diminution of the faith of the working classes, who had supposedly left the inherently strong morality of rural lifestyles to move to the immoral conditions of the cities.<sup>39</sup> In the United States alarm was frequently declared over each individual's loss of "intense experience."<sup>40</sup> Naturally Canadians were aware of English and American viewpoints, but in Canada committed Christians frequently came forth with bleak forecasts of a society in which the public good would be destroyed as a result of the withdrawal of institutionalized moral standards. The Church regularly defamed positivism from the pulpit on Sunday mornings, as did the popular press and weekly denominational newspapers designed for family reading, such as the Anglican *Canadian Churchman*. In the *Canadian Magazine*, a journal of general cultural interests, social critic Arnold Haultain lamented: "Materialism does not explain everything. The nineteenth century seems to have brought us to the edge of a precipice, and to have left us there gazing wistfully into outer space."<sup>41</sup> Goldwin Smith, a British historian and social and political commentator working in Toronto from the 1870's until 1910, was obsessed with the deinstitutionalization of moral authority and published

prolifically on the subject. On Darwin's *Descent of Man*, Smith wrote: "It is difficult to see what can restrain the selfishness of the ordinary man, and induce him, in the absence of actual coercion, to sacrifice his personal desire to the public good."<sup>42</sup> Similar views were provided by university professors. For example, Sir William Dawson, Principal of McGill University and a scientist with an international reputation, reviewed and vehemently rejected Darwin's separation of science and religion as it appeared in *On the Origin of Species*.<sup>43</sup> John Watson, a Queen's University philosophy professor, wrote, "The tide of skepticism threatens to tear all that we most highly value from [our] grasp."<sup>44</sup>

In this climate it is not surprising that St. Anne's Building Committee was susceptible to a church design characterized as being the one most capable of combating the secularization of modern life. Indeed, in 1912, just five years after the completion of the building a St. Anne's publications stated: "In the construction ... we chose the Byzantine, the most primitive form of church architecture."<sup>45</sup> Still, one is left to wonder what encouraged the conservative Building Committee to consider the spirituality of the Gothic Revival as so inadequate that they were willing to adopt a design that would be unique in Canada. In so doing Committee members relinquished the strong association between the Anglican Church and the Gothic style that had been forged by the Cambridge Camden Society in England from the 1830's, and which had existed in Canada since the 1840's.<sup>46</sup> Moreover, they rejected the original building style of St. Anne's, and in which an addition was added as late as 1889. The Gothic style was the expected choice at that time; this is clearly indicated by the remarks made by Reverend Skey as he reflected on the decision years later: "We [were] severely criticized for following the Byzantine or Greek instead of the popular Gothic style of architecture."<sup>47</sup> It is reasonable, therefore, to consider the presence of other support for the choice.

Additional motivation for the rejection of the Gothic Revival style may well have been provided by the keen sense of competition that existed between Anglican and evangelical churches in Toronto at the turn of the century. In 1850 most of Toronto's church-going population was Anglican but fifty years later it was surpassed by the evangelical population.<sup>48</sup> Naturally new church buildings had to be built and architectural styles had to be chosen. In Great Britain and the United States evangelical churches were built in either a neo-classical or vernacular style throughout the nineteenth century.<sup>49</sup> Presumably these choices were made in part to avoid the strong association between the Gothic and the Anglican Church. However, in Toronto from mid-century the exteriors of evangelical churches were commonly built in the Gothic style which was also often employed for interior decorative details. Such churches rejected the typical Gothic interior floor plan, that is, a basilica with a centre aisle leading to the chancel or sanctuary. Rather, they employed a variety of preaching halls or auditory churches, that would facilitate the delivery of sermons to large crowds, bring the parishioners

closer to the preacher, and demystify the sacrament.<sup>50</sup> For example, at Toronto's Wesleyan Methodist Church (now Metropolitan United), built between 1870 and 1872, architect Henry Langley designed a box-like interior. For Jarvis Street Baptist Church, built two years later, Langley treated the ground floor as an amphitheatre and added a horseshoe-shaped gallery.<sup>51</sup>

This issue of ecclesiastical style in turn-of-the-century Toronto is further complicated by the fact that Anglicans had been pursuing the Evangelist's goals of visibility and audibility within the basilican plan since the last third of the nineteenth century.<sup>52</sup> Obviously the centralized plan of a Byzantine design solved this problem. As St. Anne's Church officials declared, the Byzantine was appealing because it would provide a church "in which all could see and hear."<sup>53</sup> The selection of Byzantine over Gothic also permitted St. Anne's parish to accomplish what the evangelicals had done in this regard without imitating them. Thus in a sense St. Anne's new structure devalued the evangelicals' use of the Gothic. Finally, an additional attraction of the Byzantine style must have been its low construction costs compared to the Gothic.<sup>54</sup>

The commission for the mural paintings at St. Anne's raises another question related to those concerning the commissioning of the architectural design. Why was J.E.H. MacDonald chosen as chief decorator of a church controlled by, in MacDonald's own words, "mostly Orangemen" who had "a restricted idea of colour or display?"<sup>55</sup> By 1923 MacDonald was well-known and at times condemned by local critics for his wildly colourful, expressionistic renderings of Ontario's northern wilderness. Obviously MacDonald's faculty position at the Ontario College of Art provided him with important professional status, as did his thriving private commercial design practice. He had also gained some experience in mural decoration when he and other members of the Group of Seven decorated the summer home of Dr. J.M. MacCallum in Georgian Bay in 1916.<sup>56</sup> At the time of the St. Anne's commission MacDonald was promoting mural decoration; he took part in the Royal Canadian Academy's mural competition of 1923, praised George Agnew Reid's Toronto City Hall murals, and lamented the lack of mural art in Canada.<sup>57</sup> Clearly, then, MacDonald was given the commission because he was, in the words of Lawrence Skey, "one of the foremost members of the profession."<sup>58</sup>

However, the decision to hire MacDonald may also have had something to do with his familiarity with neo-Byzantine architecture. Skey stated that MacDonald was the artist "whose artistic ability would be most likely to produce a color scheme which would be reverent, harmonious and in keeping with the traditions of the [Byzantine] architecture of the church."<sup>59</sup> Moreover, Skey recounted that he and MacDonald had met at Toronto's Arts and Letters Club on a number of occasions, even before the War, to discuss "the mysteries of Byzantine architecture."<sup>60</sup> MacDonald had lived in London, England between 1903 and 1907,

where he had worked as a designer for Carlton Cards. During this time he almost certainly visited the recently opened neo-Byzantine Cathedral of Westminster, centrally located between Westminster Abbey and Victoria Station, and may have visited John Oldrid Scott's St. Sophia.<sup>61</sup> He probably also saw Haywood Sumner's Byzantine interior decoration of 1898 in All Saints Anglican Church in Ennismore Gardens, Knightsbridge, as well as its Byzantine renovations carried out by C. Harrison Townsend in 1892.<sup>62</sup> Sumner covered the church's triumphal arch with framed images within a vine scroll, the overall effect of which is remarkably like that of MacDonald's decoration of St. Anne's apse.<sup>63</sup> MacDonald must, therefore, have been as good a source of information on the neo-Byzantine as the Reverend Skey was likely to find in Toronto. Skey himself had visited England only in 1892, before the construction of Westminster, and his knowledge of the style would have been restricted to what he had read.<sup>64</sup>

Furthermore, it would appear that MacDonald was chosen to decorate St. Anne's in part because of the artist's strong spiritual nature, albeit a spiritual nature without any attachment to a specific church. As Alison Garwood-Jones has argued, MacDonald was eager to accept the commission because he regarded it as an opportunity to provide art for the public good.<sup>65</sup> Indeed, MacDonald claimed that his work would provide "religious vitality" and connect "our busy mechanical period with the far-off poetic days when the church was the soul of the town and its beautifying the ideal of the rich, and the devotion of the artist."<sup>66</sup> MacDonald made similarly spiritual expressions in his many published poems.<sup>67</sup> Presumably, then, MacDonald was given the commission because he understood and was in sympathy with the choice of the Byzantine architectural style and he aimed to enhance the desired effect through interior decoration.

MacDonald's views on the potential for mural decoration to provide art for Toronto's public good were also unwittingly expressed by his seemingly curious comparison of the religious murals at St. Anne's with murals depicting the history of local trade and commerce by Ford Madox Brown in Manchester's Town Hall and murals by various artists in London's Royal Exchange which were being installed during MacDonald's years in London.<sup>68</sup> These paintings were products of the Mural Movement, which began in Northern Europe and Great Britain in the 1830's, spread to the United States in the 1870's and to Canada in the 1880's. Its goal was to promote material progress through the raising of nationalistic sentiment. To this end historical images were employed in civic and commercial buildings. MacDonald had attempted to raise nationalist sentiment through landscape painting and through his recent historical mural, *A Friendly Meeting in Early Canada* which was entered in the Royal Academy's competition. Thus when he compared the murals at St. Anne's and the English historical murals, it would appear that MacDonald also regarded his work at St. Anne's as in some way nationalist.<sup>69</sup> In fact, he originally planned for the decoration to include

"Canadian motifs, the trillium and other flowers and leaves, and not necessarily the peacock ... of the Byzantines, but a little zoo of our own, hawks, blue jays, robins, wild ducks, orioles, deer, moose, beaver, and squirrels."<sup>70</sup> In the end such images did not appear; however, the *Ascension of Christ* (fig.5) does take place in front of the Rocky Mountains, while the interior of the dome was painted red to appear as a sunset.<sup>71</sup>

An attempt to raise nationalist sentiment through the Old and New Testament mural decorations in a Protestant church may at first appear questionable. However, it is important to remember that, apart from historical paintings in civic and commercial buildings, the Mural Movement had two other important concerns; murals with classicizing subject matter were installed in private sites as a means of documenting the transference of classical culture, from the middle classes, thus acknowledging their material progress. As well elaborate figurative murals were applied to Protestant churches in a manner previously considered suitable only for Catholic churches. These paintings also sanctioned material progress because they were intended as an antidote to the negative features of modern life, without denigrating its material comforts. Ironically they were supported by patrons, like St. Anne's Samuel Stewart, whose fortunes had been secured by the Industrial Revolution. MacDonald certainly never articulated his discussion in just this way. Nevertheless, he clearly referred to society's complex reaction to modernity when he favourably compared his church murals to historical decoration in civic structures. He made further reference to this when he wrote: "It is perhaps typical of our time, that the [chocolate] factory [that faces St. Anne's] should overshadow the church."<sup>72</sup> In so doing he firmly located his work within the modern Mural Movement rather than within age-old traditions of Christian church decoration.

MARYLIN MCKAY  
Art History Department  
Nova Scotia College of Art and Design

## Notes

1 St. Anne's Vestry Meeting Minutes, 17 Apr. 1906, Acc. No. 89-6, Box 1, Anglican Archives of Toronto, 76.

2 Catholic Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal, designed by Napoléon Bourassa between 1876 and 1880, has some Byzantine features, but has a basilican plan and is largely dependent on Romanesque architecture and probably on Romanesque Catholic churches in France's Périgord region, which were influenced by Byzantine architecture. Until as late as the 1860's the Byzantine style and the Romanesque style were often conflated by historians because they both employed the round arch. See Robert VÉZINA, *Napoléon Bourassa (1827-1916). Introduction à l'étude de son art* (Montréal: Éditions élysée, 1976), 110.

3 Half of the funds, \$5000, were provided by Samuel Stewart, a parishioner. That amount was matched by the congregation. See *St. Anne's Church 1862-1987* (Toronto: priv. publ., 1987), 9.

4 J.E.H. MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church," *The Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 2 (May/June 1925): 89.

5 MacDonald's notes and sketches which indicate his choice of models are in the National Archives of Canada, Acc. No. 1973-14. MacDonald did small scale designs for all of the work and full-scale panels of the *Crucifixion*, the *Transfiguration* and the *Storm at Sea*. Frederick Varley (1881-1969) painted the *Nativity* (with a self-portrait as a shepherd) and the prophets, Moses, Isaiah, Jeremiah and Daniel at the base of the dome; Frank Carmichael (1890-1945), the *Adoration of the Magi* and the *Entry into Jerusalem*; Herbert S. Palmer (1881-1970), the *Resurrection*; Herbert S. Stansfield (1881-1937), the *Ascension*; Arthur Martin (1888-1961), *Christ Teaching in the Temple*; Neil McKechnie (1873-1970), the *Healing of the Lame Man*; and Thoreau MacDonald (1901-1989), the *Raising of Lazarus*, *St. Anne* (in the south arm) and *St. George* (in the north arm). Francis Loring (1887-1968) and Florence Wyle (1881-1968) sculpted the four symbols of the Evangelists.

6 It is possible that the Reverend Skey suggested the central position for the *Transfiguration*, since he wrote on the significance of this biblical event. See his papers, now in the possession of his grandson, Dr. C.E. Rodgers, Brantford, undated and unpaginated.

7 MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church," 86.

8 For MacDonald's designs and their relationship to the work of the Arts and Crafts Movement see, Robert STACEY, *J.E.H. MacDonald: Designer* (Ottawa: Archives of Canadian Art, 1996). St. Anne's vine scroll may be compared with a William Morris textile pattern. See Katherine A. LOCHNAN, et. al., eds., *The Earthly Paradise. Arts and Crafts by William Morris and His Circle from Canadian Collections* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1993), 131, No. E:10.

9 The ceiling of St. Paul's Anglican Church in Toronto (destroyed 1994) was painted in an Art Nouveau style with angels in 1890 by Gustav Hahn. See. Eric ARTHUR, *Toronto, No Mean City* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1964), 219-21.

10 J.E.H. MACDONALD, "The Choir Invisible," *Canadian Forum* III (January 1923): 111.

11 Arthur SWEATMAN, "St. Anne's Church," *Canadian Churchmen* (8 Oct. 1908): 649. The relationship between Jewish synagogue architecture and Byzantine architecture has often been explored. For a nineteenth-century discussion, see VIOLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture* (Paris: Morel, 1863-1872), Vol. I, 215-26. For a recent example see, Geoffrey WIGODER, *The Story of the Synagogue* (Jerusalem: The Domino Press, 1986).

12 Augustus BRIDLE, *Toronto Daily Star*, 17 Dec. 1923, 23.

13 C. Roy GREENAWAY, "Lawrence Skey's Bysantine Defiance. A Triumph of Toronto Artists," *Toronto Star Weekly*, 19 Jan. 1924, 22.

14 John Bentley MAYS, "Group of Seven Treasure Trove Saved," *Globe and Mail*, 5 Apr. 1980.

15 Catherine MASTIN, "James Edward Hervey MacDonald and the St. Anne's Anglican Church Mural Decoration Program," (unpublished MA thesis, York Univ., 1988), Sections I and II, and especially p.12-5 and 21-9. I would like to thank Catherine Mastin for discussing St. Anne's with me and for generously providing me with photocopies of *St. Anne's Parish Magazine*.

16 Vestry Book (Service Register) 1897-1908, Acc. 89-6, Box 1, Anglican Archives of Toronto. Mastin's reference is a personal communication with Skey's grandson, C.E. Rodgers who, when I spoke with him in 1992, referred to his grandfather's trip to Constantinople as "family gossip."

17 MASTIN, "James Edward Hervey MacDonald," 23, acknowledges wide-scale Anglican pleas for union. See also Roger COLEMAN ed., *Resolutions of the Twelve Lambeth Conferences 1876-1988*

(Toronto: Anglican Book Centre, 1992), 15 and 22; and Rev. J.A. DOUGLAS, *The Relations of the Anglican Churches with the Eastern-orthodox Especially in Regard to Anglican Orders* (London: Faith Press, 1921), esp. 189-93. Canadians also wrote frequently on the subject of union. See, for example, John PORTER, *The Christian's Wedding Ring* (Montréal: Lovell, 1874); Rev. W.W. SMITH, "Church Divisions and Church Union," *Canadian Methodist Magazine* 25 (May 1887): 87; and Francis A. CARMAN, "The Outlook for Church Union," *Canadian Magazine* XXIX (August 1907): 458-64.

18 The 1889 Calendar of Wycliffe College, University of Toronto, 28, states that Lawrence Skey won prizes for Ecclesiastical History and Homiletics.

19 Mark CRINSON provides a brief history of the nineteenth-century European interest in Byzantine architecture as part of his study of Victorian colonial architecture. See Mark CRINSON, *Empire Building. Orientalism and Victorian Architecture* (London and New York: Routledge, 1996), 1-12 and 72-92.

20 *Ibid.*, 73-74.

21 A great deal of literature by German and French scholars on Byzantine art and architecture appeared between 1830 and the time of the construction of Toronto's St. Anne's. See, for example, the extensive bibliography in Thomas F. MATHEWS, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy* (University Park and London: Penn. State Univ. Press, 1971). David T. RICE provides bibliography and a history of the interest in the subject in David T. RICE, *The Appreciation of Byzantine Art* (London: Oxford Univ. Press, 1972).

22 CRINSON, *Empire Building*, 74-75.

23 For example, Léon Vaudoyer's Marseille Cathedral, begun in 1853, and Paul Badie's Sacré Coeur Church in Paris, begun in 1873. For Byzantine influence on mural decoration in French Catholic churches from the 1840's until the early twentieth century see, Michael DRISKELE, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth Century France* (University Park, Pennsylvania: Penn. State Univ. Press, 1992).

24 For a discussion of Lindsay's work see John STEEGMAN, "Lord Lindsay's History of Christian Art," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* X (1947): 123-31.

25 John RUSKIN, *Val d'Arno*, Lecture III, Section 87, cited in Kenneth CLARK, ed., *Ruskin Today* (London: John Murray, 1964), 197.

26 See Roger B. STEIN, *John Ruskin and Aesthetic Thought in America 1840-1900* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1967). See LOCHNAN, *The Earthly Paradise*, for a discussion of late nineteenth-century interest in William Morris in Canada.

27 James CUBBITT, *Church Designs for Congregations. Its Development and Possibilities* (London: Smith, Elder and Co., 1870), 5-6; Joseph GWILT, *An Encyclopedia of Architecture, Historical, Theoretical and Practical* (London: Longmans, Green and Co., 1872), 4th ed., 1007.

28 Alistair SERVICE, *Edwardian Architecture. A Handbook to Building Design in Britain 1890-1914* (New York and Toronto: Oxford Univ. Press, 1977), 81. John Oldrid Scott's father, George Scott, submitted a plan for the Foreign Office in London in a style he called "Byzantinesque;" see Ian TOPLIS, *The Foreign Office. An Architectural History* (London and New York: Mansell Publishing Limited, 1987), 112. For other neo-Byzantine architecture in England see: Alistair SERVICE, "Charles Harrison Townsend," in *Edwardian Architecture and its Origins*, ed., Alistair Service et. al., (London: The Architectural Press, Ltd., 1975), 162-82; Nicholas TAYLOR, "Byzantium in Brighton," *Edwardian Architecture*, 280-8; Alistair SERVICE, *London 1900* (London: Granada Publishing, 1979), 168-169; and David OTTEWILL, "Robert Weir Schultz (1860-1951). An Arts and Crafts Architect," *Architectural History* XXII (1979): 88-115.

29 Winefride DE L'HOPITAL, *Westminster Cathedral and Its Architect* (New York: Dodd, Mead and Co., 1915).

- 30 SERVICE, *London* 1900, 169.
- 31 Frederic G. STEPHENS, "Mr. E. Burne-Jones' Mosaics at Rome," *Portfolio* XXI (1890): 101-8.
- 32 Helene PHILIBERT et al., *St. Matthew's of Washington 1840-1940* (Baltimore: A. Hoen and Co., 1940).
- 33 Harmon H. GOLDSTONE and Martha DALRYMPLE, *History Preserved: A Guide to New York City Landmarks and Historic Districts* (New York: Simon & Schuster, 1974), 311. In 1919 St. Bartholomew's Church by Bertram Grosvenor Goodhue was built in a Byzantine style on Park Avenue in New York City.
- 34 For Notre-Dame-de-Lourdes see VEZINA, *Napoléon Bourassa*. For University College see Douglas RICHARDSON, *A Not Unsightly Building: University College and Its History* (Oakville: Mosaic Press for University College, 1990). When University College was in the planning stages, its Governor stated a preference for the Byzantine (but probably meant what is currently termed Romanesque). The architect, F.W. Cumberland, preferred Gothic. In the end the building became a mixture of Gothic and Romanesque with "faint traces" of the Byzantine. See ARTHUR, *Toronto, No Mean City*, 137. For neo-Byzantine architecture built in Ontario after 1908 see the Foster Mausoleum, Uxbridge, designed by H.H. Madill in 1936 and illustrated in Alan GOWANS, *Building Canada. An Architectural History of Canadian Life* (Toronto: Oxford Univ. Press, 1966), fig. 200; and the rotunda of the Royal Ontario Museum, built in 1932, decorated with Byzantine-style mosaics, illustrated by SINAITICUS (pseud.), "ROM Toronto," *Construction* 25 (November 1932): 249-52.
- 35 The Chandler mausoleum is mentioned by William DENDY and William KILBOURN, *Toronto Observed. Its Architecture, Patrons and History* (Toronto: Oxford Univ. Press, 1986), 142. For a comparison with Sullivan's two neo-Byzantine mausoleums see Wim DE WIT, ed., *Louis Sullivan. The Function of Ornament* (New York and London: W.W. Norton & Co., 1986), 88-89.
- 36 GREENAWAY, "Lawrence Skey's Bysantine Defiance," 22.
- 37 Elsie WATERS, "The Home of the Gondolier," *Canadian Magazine* XXVII (September 1906): 388.
- 38 Angela CARR, *Toronto Architect Edmund Burke. Redefining Canadian Architecture* (Montréal and Kingston: McGill-Queen's Univ. Press, 1995), 17.
- 39 This reaction was expressed in the writings of Thomas Carlyle, John Ruskin, Matthew Arnold and many others. Ruskin, for example, promoted mural decoration as a means of improving the morality of the working classes, but also wrote: "The office of the upper classes ... as a body is to keep order among their inferiors and raise them always to the nearest level with themselves of which those inferiors are capable." See *Time and Tides*, paras. 138, 139.
- 40 T.J. Jackson LEARS, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920* (New York: Pantheon Books, 1981), especially 20-39.
- 41 Arnold HAULTAIN, "A Search for an Ideal," *Canadian Magazine* XXII (March 1904): 427.
- 42 Cited in Ramsay COOK, *The Regenerators. Social Criticism in late Victorian English Canada* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1985), 27.
- 43 Dawson's views are summarized in COOK, *ibid.*, 9-12 and 16-17.
- 44 John WATSON, "Darwinism and Morality," *The Canadian Monthly and National Review* II (October 1876): 319-26. For other contemporary Canadian examples of the discussion (with bibliographies) see: Samuel E.D. SHORTT, *The Search for an Ideal: Six Canadian intellectuals and their convictions in an age of transition 1830-1930* (Toronto and Buffalo: Univ. of Toronto Press, 1976);

Alexander B. MCKILLOP, *A Disciplined Intelligence. Critical Inquiry and Canadian Thought in the Victorian Era* (Montréal and Kingston: McGill-Queen's Univ. Press, 1979); Carl BERGER, *Science, God and Nature in Victorian Canada* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1983); COOK, *The Regenerators*; and David B. MARSHALL, *Secularizing the Faith. Canadian Protestant Clergy and the Crisis of Belief 1850-1940* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1992).

45        *St. Anne's Church, Toronto. Fiftieth Anniversary and Jubilee 1862-1912* (Toronto: Carleton Press, 1912), 7.

46        William WESTFALL, *Two Worlds. The Protestant Culture of Nineteenth Century Ontario* (Montréal and Kingston: McGill-Queen's Univ. Press, 1989), 132.

47        Lawrence SKEY, "Anniversary Sunday," *St. Anne's Parish Magazine* (October, 1921): 1.

48        WESTFALL, *Two Worlds*, 10-11.

49        James WHITE, *Protestant Worship and Church Architecture: Theological and Historical Considerations* (New York: Oxford Univ. Press, 1964), 95-8.

50        WESTFALL, *Two Worlds*, 10-11. See also John BETJEMAN, "Nonconformist Architecture," *Architectural Review* 88 (December 1940): 161-74.

51        CARR, *Toronto Architect Edmund Burke*, 21-5.

52        Victor FIDDES, *The Architectural Requirements of Protestant Worship* (Toronto: Ryerson Press, 1961), 47.

53        *Ibid.*

54        When designs for Westminster Cathedral were being considered, Cardinal Vaughan favoured the Byzantine because it was less expensive to build than the Gothic. See L'HOPITAL, *Westminster Cathedral and its Architect*, 25.

55        MACDONALD, "The Choir Invisible," 111.

56        Pierre B. LANDRY, *The MacCallum-Jackman Cottage Mural Paintings* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1990).

57        Paul DUVAL, *The Tangled Garden* (Scarborough: Cerebrus/Prentice Hall, 1978), 20.

58        Thomas KENNEDY, "Editorial," *St. Anne's Parish Magazine* (September 1923): 1.

59        Lawrence SKEY, "The Re-opening and Diamond Jubilee of St. Anne's," *St. Anne's Parish Magazine* (December 1923): 1

60        GREENAWAY, "Lawrence Skey's Bysantine Defiance," 22.

61        STACEY, *J.E.H. MacDonald: Designer*, 117.

62        SERVICE, *London 1900*, 169.

63        Gleeson WHITE, "The Work of Heywood Sumner, I. Sgraffito Decorations," *The Studio* XIII (April 1898): 153-63.

64        Skey went to England in July 1892 according to *The Evangelical Churchman* XVIII (18 May 1893): 236.

65        Alison GARWOOD-JONES, "A Study of the Public Importance of the St. Anne's Anglican Church Mural Decoration Program," *Abstracts of the Universities Art Association of Canada*, Annual Meeting, Victoria, 1992, unpag. See also MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church," 85.

66        MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church," 85.

- 67 E. Robert HUNTER, *J.E.H. MacDonald. A Biography and Catalogue of his Work* (Toronto: Ryerson Press, 1940), xii and 20.
- 68 MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church," 85. For Brown's work at Manchester see John H.G. ARCHER, ed., *Art and Architecture at Manchester* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1985), 162-207. For the Royal Exchange paintings see Ann SAUNDERS, *The Royal Exchange* (London: Guardian Royal Exchange, 1991).
- 69 Marylin MCKAY, "Canadian Historical Murals 1895-1939. Material Progress, Morality and the 'Disappearance' of Native People," *The Journal of Canadian Art History* XV, no.1 (1992): 68, fig.4.
- 70 MACDONALD, "The Choir Invisible," 112.
- 71 GREENAWAY, "Lawrence Skey's Bysantine Defiance," 22.
- 72 MACDONALD, "Interior Decorations of St. Anne's Church," 85. See Jürgen HABERMAS, trans. T. Burger, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989 [first published 1962]), for a theoretical discussion of the obliteration of distinctions between the private and the public spheres in the late nineteenth-century.

## Résumé

# L'ÉGLISE ANGLICANE ST. ANNE À TORONTO

## Byzance et la modernité

C'est en 1908 que fut construite, pour la paroisse anglicane St. Anne de Toronto, la première église néo-byzantine au Canada, dessinée par William Ford Howland. En 1923, un paroissien, Samuel Stewart, fournit les fonds pour la décoration intérieure, composée de somptueuses murales byzantines exécutées par une équipe d'artistes sous la direction de J.E.H. MacDonald. À cette époque, Toronto était encore une ville typiquement provinciale. Les paroissiens de St. Anne appartenaient à un milieu ouvrier et conservateur, et le style byzantin de l'église scandalisa plusieurs. Par conséquent, le choix de ce style et de cette riche décoration demande explication.

Jusqu'à récemment, toutes les discussions concernant cette église portaient sur ses peintures intérieures, parce que MacDonald, de même que deux autres membres de l'équipe de décorateurs, Franklin Carmichael et F.H. Varley, faisaient partie du célèbre Groupe des Sept. Cependant, on se contentait de faire l'éloge de l'œuvre. En 1988, Catherine Mastin, en étudiant le premier plan de l'église, conclut que le premier pasteur de St. Anne, le révérend Lawrence Skey, fut pour une grande part responsable du choix du style. Les recherches de Mme Mastin ont révélé que le révérend Skey était fortement en faveur de l'union avec d'autres Églises protestantes et, si possible, avec les Églises orthodoxes orientales. Il aurait donc vu dans le style byzantin, qui remonte aux origines de l'Église, avant les schismes qui devaient la diviser, un symbole approprié de l'union des Églises. Mme Mastin a aussi appris que le révérend Skey aurait fait un voyage à Constantinople, ce qui aurait suscité son intérêt pour l'architecture byzantine.

Il est clair cependant, d'après les archives paroissiales, que le révérend Skey n'était pas encore allé à Constantinople au moment où le choix du style byzantin pour l'église avait été fait. De plus, comme élève lauréat en théologie, il n'était pas sans savoir que les premières divisions au sein de l'Église ont précédé le développement du style byzantin. Mais surtout, une renaissance du style byzantin avait débuté au XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'à peu près à la même époque, on commençait à orner les églises protestantes de décors recherchés. Ces deux développements, tout comme la renaissance des styles gothique et roman au XIX<sup>e</sup> siècle, sont dus au désir de créer des environnements hautement spirituels pour faire contrepoids aux aspects négatifs de la vie moderne: l'industrialisation, l'urbanisation et la sécularisation. Aussi, lorsque l'architecte William Ford Howland — qui connaissait sans doute les églises néo-byzantines récemment construites aux États-Unis — expliqua

que le style byzantin était le plus ancien de la chrétienté et, par conséquent, plus chargé de spiritualité que le gothique ou le roman, fut-il bien accueilli par le comité de construction de St. Anne.

Toutefois, le renouveau byzantin était beaucoup moins important que le renouveau gothique ou roman, et il est peu probable qu'aucun des paroissiens traditionalistes de St. Anne ait jamais vu un tel édifice. De plus, l'église byzantine dessinée par Howland devait remplacer un temple de style gothique. Que le comité de construction ait donné son accord à un style byzantin, plutôt que gothique, s'explique par le fait que, depuis le milieu du siècle précédent, les églises évangéliques de Toronto, contrairement aux églises évangéliques en Angleterre et aux États-Unis, avaient adopté le style gothique, bien que ce style ait été largement associé à l'Église anglicane. Cependant, à l'intérieur, elles étaient aménagées en salles ou en auditoriums pour la prédication, plutôt qu'en basiliques gothiques typiques avec allée centrale. De cette manière, elles démystifiaient le sacrement et rapprochaient les fidèles du clergé. Il est à noter qu'à la même époque, l'Église anglicane souhaitait, depuis des décennies, faire la même chose pour ses paroissiens. Le plan byzantin en croix grecque permettait à St. Anne d'arriver au même résultat sans imiter les évangéliques.

C'est dans ce contexte qu'on fit appel à J.E.H. MacDonald pour superviser la décoration. En dépit du fait que, en 1923, MacDonald s'était acquis une solide réputation de paysagiste hardi, il peut sembler étrange qu'on l'ait choisi pour décorer une église. Cependant, il était considéré comme un artiste important et s'était présenté au concours de murales de la Royal Canadian Academy. Il avait vécu à Londres de 1903 à 1907 et avait certainement visité la cathédrale de Westminster, et peut-être aussi d'autres églises anglaises construites dans le style néo-byzantin. De fait, le révérend Skey a mentionné qu'il avait rencontré MacDonald des années avant la décoration de St. Anne, pour discuter «des mystères de l'architecture byzantine». Enfin, l'intérêt bien connu de MacDonald pour le besoin d'un élément spirituel dans la vie moderne l'aurait recommandé au révérend Skey comme décorateur de l'église. Comme le déclarait MacDonald: le décor servirait de lien entre «notre époque mouvementée et mécanisée et la poésie d'une époque lointaine où l'église était l'âme de la ville et sa décoration, l'idéal des riches et la prière des artistes».

Le décor créé par MacDonald s'inscrivait dans un mouvement muraliste, plutôt que dans la tradition chrétienne (et catholique) de la décoration d'église. Ce mouvement, né dans les années 1830 en Europe du Nord et en Grande-Bretagne, a donné des murales reproduisant des thèmes classiques pour des lieux privés associés à la vie moderne, et d'autres sur des thèmes chrétiens pour des églises protestantes. Dans le premier cas, il s'agissait du passage de la culture classique, jadis associée à l'aristocratie, dans la classe moyenne, confirmant ainsi le progrès matériel dont le mouvement, dans son ensemble, se faisait le promoteur. De la

même manière, les murales des églises protestantes devaient servir d'antidote aux aspects négatifs de la vie moderne, sans mépriser pour autant d'importantes sources de revenus. Paradoxalement, elles étaient commandées par des bienfaiteurs, tels que Samuel Stewart, paroissien de St. Anne, dont la fortune provenait de la Révolution industrielle.

Traduction: Élise Bonnette

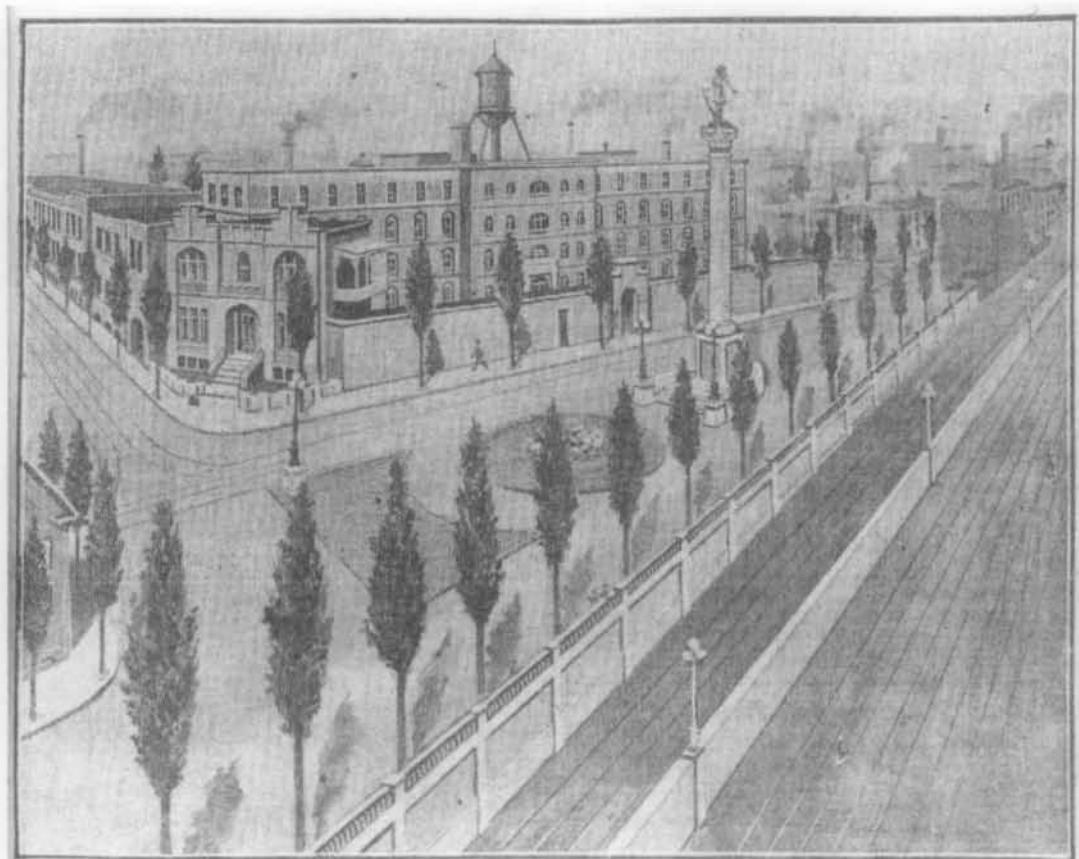


fig.1 Le Monument du Sacrifice sur la Place des Patriotes,  
*La Presse*, 8 mai 1923.

# LE MONUMENT AUX PATRIOTES D'ALFRED LALIBERTÉ<sup>1</sup>

Grâce aux archives du comité du monument aux Patriotes qui ont été versées et sont toujours conservées à la Société historique de Montréal<sup>2</sup>, nous sommes particulièrement bien renseignés sur ce monument, une œuvre importante du sculpteur Alfred Laliberté (1877-1953)<sup>3</sup>, inaugurée à Montréal le 24 juin 1926. Il nous est donné, de même, de cerner d'assez près le contexte dans lequel l'œuvre fut à la fois produite et reçue; contexte, qui, comme le note Raymond Montpetit, «est le lieu à partir duquel parle l'œuvre de Laliberté et, en même temps, l'espace où elle se diffuse pour atteindre la collectivité qu'elle cherche à interpeler<sup>4</sup>».

La Rébellion de 1837-38 constitue, à n'en pas douter, l'une des pages les plus douloureuses de l'histoire du Québec. C'est dans un contexte général de vaste et profond malaise, tant politique qu'économique et social, que va prendre forme le processus révolutionnaire de 1837-38 qui aboutira à l'union du Haut et du Bas-Canada. Dès 1853, soit 15 ans à peine après le déroulement de ces événements tragiques qui coûtèrent la vie à des centaines de personnes, l'Institut Canadien de Montréal propose:

...d'élever sur la tombe des martyrs de 1837 et 1838, des monuments qui rappellent aux générations futures l'héroïque dévouement de ceux qui sont morts glorieusement au champ d'honneur pour la défense de nos libertés politiques et de ceux qui, pour la même cause, ont, sur l'échafaud politique, fait à Dieu et à la patrie le noble et généreux sacrifice de leur vie pour le bonheur de leurs compatriotes<sup>5</sup>.

Cinq ans plus tard, est érigé au cimetière Notre-Dame-des-Neiges un premier monument aux Patriotes de 1837-38<sup>6</sup>.

Le 15 février 1923, prenant prétexte du fait qu'«il y a quatre-vingt-quatre ans aujourd'hui même que Chevalier de Lorimier et quatre compagnons de gloire et d'infortune donnaient leur vie sur l'échafaud pour que leur pays devint libre<sup>7</sup>», on dévoile une plaque en bronze dans le vestibule de l'ancienne prison du Pied-du-Courant, là-même où furent détenus la plupart des Patriotes et où douze d'entre eux furent pendus à l'hiver 1838-39. Tout en reconnaissant qu'«il y a longtemps que dans leur esprit et dans leur cœur tous les Canadiens sans distinction de langue ou d'origine, ont rendu justice à la sincérité, au courage et au désintéressement des 'Patriotes de 1837-38'», Georges-A. Simard, l'initiateur du projet et premier président de la Commission des Liqueurs de Québec, organisme qui occupait depuis sa création en 1921 les locaux de l'ancienne prison du Pied-du-Courant<sup>8</sup>, n'en

déplore pas moins qu'«il faille se rendre jusqu'au cimetière» pour manifester ce sentiment de «façon tangible». Aussi, profite-t-il de l'occasion qui lui est donnée pour enjoindre les autorités municipales à dédier «à la mémoire de ces hommes généreux» le triangle situé en face de l'ancienne prison du Pied-du-Courant qui est formé par la jonction de l'avenue de Lorimier et des rues Notre-Dame et Craig (l'actuelle rue Saint-Antoine). Si l'on en croit Simard: «la reconnaissance des citoyens aurait tôt fait d'élever un monument approprié sur cette 'Place des Patriotes'<sup>9</sup>».

### La Place des Patriotes

Deux jours après avoir présidé au dévoilement de la plaque commémorative à l'ancienne prison du Pied-du-Courant, Georges-A. Simard soumet officiellement au président du comité exécutif de la ville de Montréal, J.-A.-A. Brodeur, une demande afin que soit dédié à la mémoire des Patriotes «le triangle formé... par la jonction des rues DeLorimier, Notre-Dame et Craig». *La Presse* ne manque pas, dans son édition du 22 février 1923, de souligner le bien-fondé d'une telle entreprise:

Nous ne saurions ... trop rappeler aux générations présentes et à celles qui viendront après nous le rôle joué dans notre histoire par les Patriotes de 1837-38. Le moyen suggéré par l'hon. M. Simard servirait excellemment ce but. Commissaires et échevins de Montréal le comprendront facilement et prépareront les voies à l'érection d'un monument approprié à cet endroit historique.

C'est ainsi que, lors d'une assemblée spéciale du conseil municipal de Montréal tenue le 28 février 1923, il est résolu que «le triangle formé par les rues Notre-Dame et Craig et l'avenue Delorimier, en face de l'établissement de la Commission des Liqueurs de Québec, porte dorénavant le nom de 'Place des Patriotes'<sup>10</sup>». Aussitôt la place officiellement créée, Georges-A. Simard est préoccupé par son embellissement. Écrivant le 5 mars à Léon Trépanier, échevin de Lafontaine et vice-président de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, il insiste sur les améliorations à apporter à la nouvelle place. Il faudrait, entre autres: «faire disparaître la forêt de poteaux et la toile d'araignée de fils télégraphiques et téléphoniques qui enlaidissent l'horizon», «transporter ailleurs la balance publique qui occupe le centre de la 'Place des Patriotes'» et «planter des arbres ... tout autour de la place et le long des rues qui y conduisent».

Selon Simard: «Un petit square gazonné remplacera avantageusement la balance en sollicitant tout naturellement la générosité du public pour l'érection d'un monument 'Le Monument du Sacrifice'<sup>11</sup>». Dans une nouvelle lettre à Trépanier datée du 13 avril 1923, Simard revient à la charge avec son «plan d'embellissement», évoquant de nouveau ce «monument que notre race doit depuis si longtemps à ceux qui l'ont si bien servie». Quelques jours plus tard, comme le

rapporte *Le Canada* du 17 avril, le conseil et les présidents des différentes sections de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, secondant l'initiative de Simard, adoptent à l'unanimité une résolution «...demandant aux autorités municipales d'embellir la Place des Patriotes, qui fait face à l'édifice de la Commission des Liqueurs, rue Craig. Ils recommandent que la ville y fasse planter des arbres en vue de faire de l'endroit un site convenable à l'érection d'un monument».

En première page de son édition du 8 mai de la même année, *La Presse* publie une illustration nous montrant, «d'après les plans suggérés par l'hon. G.-A. Simard, l'aspect qu'aura la 'Place des Patriotes' quand elle sera renouvelée». Sur ce document apparaît, occupant le centre de la place, le premier projet connu du «Monument du Sacrifice». Le monument en question épouse la forme d'une colonne classique supportant un Patriote armé (fig.1). Selon le même article, tout indiquerait «que les travaux nécessaires à l'embellissement de la 'Place' vont commencer sans tarder et seront poursuivis avec énergie». C'est ainsi que, le 19 mai 1923, Georges-A. Simard et «les membres du comité exécutif de Montréal» se rendent «sur la place dédiée aux Patriotes, pour considérer l'opportunité d'enlever au centre du triangle la balance publique qui s'y trouve et d'y éléver le monument projeté». Il est alors convenu, comme on l'apprend à la lecture du *Canada* du 21 mai, que la balance «sera transportée plus à l'est» et que «la ville embellira la Place des Patriotes, tandis que le gouvernement provincial élèvera un monument». On insiste beaucoup, dans le même article, sur l'emplacement exact que devrait occuper le monument en question: «En ce temps-là, les murs de l'ancienne prison, connue maintenant sous le nom «Au Pied du Courant», se prolongeaient plus à l'est, mais c'est à l'endroit précis où la balance est présentement construite que l'échafaud sinistre a été élevé. Aussi le monument y sera-t-il fixé». Un site judicieusement choisi pour ériger un monument ne peut que renforcer la signification de celui-ci. C'est pourquoi on prendra la peine de revenir très précisément sur la question quelques mois plus tard dans les journaux<sup>12</sup>.

Le 1<sup>er</sup> août 1923, comme nous l'apprend une lettre de Georges-A. Simard au président du comité exécutif de la ville de Montréal, les travaux d'embellissement projetés à la Place des Patriotes «ne sont pas encore commencés» bien que «la saison avance» et que «les mauvais temps de l'automne approchent». Cet état de fait ne peut avoir que de fâcheuses conséquences, dont celle, comme le rappelle Simard, de retarder «la souscription publique que nous nous proposons de lancer pour l'érection d'un monument». Rien ne semble avoir bougé durant le reste de l'année puisque, en avril 1924, Arthur Saint-Pierre, secrétaire du comité du monument aux Patriotes qui, entre-temps, avait été mis sur pied, prie le président du comité exécutif de «ne pas oublier la Place des Patriotes dans les allocations qui vous seront faites pour plantations d'arbres et embellissement des parcs ce printemps». Le tout sans grand résultat, semble-t-il, comme le laisse croire une nouvelle lettre de Saint-Pierre à Brodeur en date du 14 mai. Il faut en fait attendre

le mois de juillet 1924 pour que débutent les travaux «de démolition de la bâtie de la pesée publique construite au coin des rues Delormier, Notre-Dame et Craig<sup>13</sup>». À la même époque, le projet de construction du nouveau pont de la Rive-Sud — l'actuel pont Jacques-Cartier — cause toutefois de nouveaux soucis aux membres du comité du monument aux Patriotes.

Le 17 décembre 1924, un journaliste de *La Patrie* formule le souhait, en parlant de la Place des Patriotes, que: «les approches du nouveau pont n'écrasassent pas de leur masse, un endroit où le peuple pourrait aller se reposer, les soirs d'été, en songeant à ceux des nôtres qui ont donné leur vie pour la défense de nos libertés constitutionnelles et nationales». Arthur Saint-Pierre se sert de la menace que représente la proximité d'un chantier de la taille de celui du pont Jacques-Cartier pour forcer les autorités municipales à accélérer le déroulement des travaux d'embellissement de la Place des Patriotes. C'est ainsi qu'il écrit au directeur des Services de la ville de Montréal, le 30 mars 1925, que «si la Place n'est pas occupée et embellie sans retard, les entrepreneurs du pont pourront s'en emparer et l'encombrer de leurs matériaux peut-être pendant trois ou quatre ans». Cette situation serait d'autant plus déplorable que la décision «a été prise de dédier officiellement la Place des Patriotes et de poser solennellement la base du Monument le 24 juin prochain, jour de la fête nationale». L'inauguration du monument aux Patriotes n'aura finalement lieu que le 24 juin 1926 et, à cette date, plusieurs améliorations resteront encore à être apportées à la Place des Patriotes<sup>14</sup>.

#### **Le comité du monument aux Patriotes et la souscription**

Comme le rappellera *La Patrie* du 23 juin 1926, à la veille de l'inauguration du monument aux Patriotes, c'est Georges-A. Simard qui «est le père de l'idée qui sera réalisée demain». On prend soin toutefois d'ajouter qu'il «fut précieusement assisté de l'énergie et de l'esprit d'entreprise de M. Arthur Saint-Pierre, de la Commission des liqueurs». Véritable «cheville ouvrière» du comité du monument aux Patriotes, c'est ce dernier qui, le 3 août 1923, suggère à Simard de constituer «un comité définitif chargé d'organiser la souscription publique pour l'érection d'un monument» en vue de «l'embellissement» de la Place des Patriotes. Un des buts avoués de ce comité étant d'accélérer «la marche assez lente des autorités municipales», il n'est pas surprenant que Saint-Pierre propose, «comme membres du Comité du monument et de l'embellissement de la Place des Patriotes», la candidature du président du comité exécutif de la ville de Montréal, ainsi que celles des présidents «de nos principales sociétés nationales<sup>15</sup>».

Une première réunion est convoquée pour le 4 septembre 1923<sup>16</sup> à la suite de laquelle «un comité d'action a été constitué». La présidence d'honneur de ce comité est confiée au sénateur Laurent-Olivier David, le premier véritable historien des Patriotes. La vice-présidence d'honneur, quant à elle, fut offerte au maire de Montréal, Médéric Martin. À Rodolphe Bédard, président de la Société des

Artisans, devait échoir le poste de premier vice-président et, à Louis Viens, celui de trésorier. La présidence de ce comité revenait de droit, selon Georges-A. Simard, à Victor Morin, le «président de la plus ancienne de nos sociétés nationales, la Société St-Jean-Baptiste», alors que Simard lui-même en assuma le patronage et confia le secrétariat à Arthur Saint-Pierre. Parmi les autres membres du comité, on retrouvait deux directeurs, à savoir J.-A.-A. Brodeur, échevin, président du comité exécutif de la ville de Montréal, et Napoléon Brisebois, secrétaire de la Société historique de Montréal. Un deuxième vice-président et un troisième directeur, dans les personnes de Guy Vanier, ancien président général de la Jeunesse Catholique, et Aristide Beaugrand-Champagne, architecte, s'ajoutèrent enfin au noyau initial<sup>17</sup>.

Dès sa création, le comité du monument aux Patriotes prévoit demander à la commission d'embellissement de la ville «un et peut-être plusieurs projets... pour la transformation de la Place des Patriotes» et lancer deux concours: «l'un, entre les sculpteurs, pour le monument; l'autre, entre littérateurs et historiens pour la rédaction des inscriptions qui figureront sur le monument<sup>18</sup>». Avant de ce faire, le comité devra toutefois organiser une vaste souscription publique afin d'amasser les fonds nécessaires à une telle entreprise.

À l'automne 1923 est imprimé un prospectus appelant à la souscription pour l'érection d'un monument aux Patriotes — accompagné d'une fiche individuelle de souscription — sur lequel on prend bien soin d'indiquer que: «L'obole du pauvre sera reçue avec la même reconnaissance que la souscription du riche, car nous savons d'avance que chacun, suivant ses moyens, voudra porter son offrande sur l'autel de la liberté». *La Patrie* et *La Presse* du 17 octobre 1923 reproduisent intégralement le texte du formulaire de souscription et ne manquent pas d'encourager leurs lecteurs à participer à cette collecte de fonds. Soulignons le rôle joué ici par un journal comme *La Presse* qui, non seulement exhorte tout un chacun à contribuer «selon ses moyens<sup>19</sup>», mais se fait également un devoir de publier les «touchantes lettres» des descendants des Patriotes que recevront les membres du comité du monument aux Patriotes tout au long de la campagne de souscription<sup>20</sup>.

On fait grand état, en octobre 1923, des premières souscriptions à parvenir au comité et l'on fixe alors à 20 000 \$ le montant total à souscrire pour le monument<sup>21</sup>. Si les dons élevés semblent particulièrement appréciés, tel celui de 100 \$ offert le 23 octobre par la Tétrault Shoe Mfg. Co., l'on ne néglige pas pour autant «les petites souscriptions (qui) ne sont pas les moins bien accueillies ni les moins méritoires<sup>22</sup>». À en croire Georges-A. Simard, «la campagne de souscription devrait être courte<sup>23</sup>». À peine celle-ci est-elle lancée que le comité prend la décision de «clore la souscription le 21 décembre prochain, 85<sup>ème</sup> anniversaire de l'exécution de Jos.-Narcisse Cardinal et de Jos. Duquette<sup>24</sup>». Pour arriver à ses fins dans ce court laps de temps, le comité redouble d'insistance auprès de la population:

Personne à moins d'être un indigent n'a le droit de se dire, cet appel s'adresse

à d'autres qu'à moi. Il s'adresse à tout le monde et tout le monde a non seulement le privilège mais le devoir absolu d'y répondre. Ce n'est pas seulement votre voisin, c'est vous-même qui bénéficiez du gouvernement responsable et des libertés publiques qui en découlent; c'est vous-même donc au même titre que votre voisin qui devez participer à la manifestation nationale qui s'organise à l'égard de ceux à qui nous devons ces libertés<sup>25</sup>.

Dans un long texte écrit spécialement pour *La Presse* et publié le 22 novembre 1923, le président d'honneur du comité du monument aux Patriotes, Laurent-Olivier David, termine son plaidoyer en faveur de la souscription en posant cette question: «Qui, lorsqu'il passera devant le monument élevé à la mémoire des patriotes, à l'endroit même où ils montèrent sur l'échafaud, ne sera pas heureux, fier même d'avoir contribué à cette œuvre de réparation patriotique»?

Le 7 décembre 1923, une première liste de 118 souscripteurs totalisant un montant de 1 732 \$ est publiée dans les journaux montréalais<sup>26</sup>. Comme le notent les membres du comité: «les souscriptions varient considérablement en importance depuis \$ 200 jusqu'à 50c. Le mouvement prend ainsi le caractère que ses promoteurs ont voulu lui donner, celui d'une souscription populaire où les petites oboles doivent se joindre aux dons plus élevés».

Les promoteurs en question, jouant sur le sentiment nationaliste, ne reculent devant aucun argument pour mousser leur collecte de fonds:

Que tout le monde souscrive et souscrive vite. Le fait que d'autres œuvres font appel à la générosité de notre public ne doit pas servir d'excuse à personne pour refuser d'envoyer son offrande. Tous les objectifs poursuivis par ces œuvres groupés ensemble ne représentent qu'une somme relativement peu considérable, mise en regard du million et demi que les minorités anglaises et juives de Montréal ont prélevé récemment en quelques jours pour leurs œuvres. En présence d'un pareil exemple de générosité, l'honneur national exige que les divers appels très modestes qui nous sont faits, reçoivent une réponse non moins généreuse et que tous les objectifs soient dépassés.

Nous sommes le nombre, et notre pauvreté comme race est une légende absurde, sachons le prouver une fois pour toutes.

Une deuxième liste de 94 souscripteurs, pour un montant totalisant 1 334 \$, est publiée dans *La Patrie* et *La Presse* du 22 décembre 1923. Le 11 janvier 1924, Arthur Saint-Pierre informe Laurent-Olivier David «que la souscription atteint à l'heure actuelle le chiffre de \$4 436.00», auquel s'ajoutera le montant de 1 407,69 \$ souscrit entre la fin décembre 1923 et la fin février 1924 qui correspond à la troisième liste publiée dans *Le Canada* et *La Presse* du 3 mars 1924. C'est à cette dernière date que la ville de Montréal accepte de «contribuer la somme de \$ 1 000 pour le monument devant être érigé sur la Place des Patriotes<sup>27</sup>». Ce montant, de loin le plus élevé offert à ce jour par un seul

souscripteur, apparaît sur la quatrième liste qui totalise, en date du 4 avril, une somme d'un peu plus de 2 000 \$<sup>28</sup>.

Avec un montant global d'à peine plus de 6 000 \$, le comité du monument aux Patriotes est encore loin de son objectif initial qui, on s'en rappellera, était de 20 000 \$. On n'en décide pas moins, «devant le grand nombre d'institutions et d'œuvres de toutes sortes, toutes dignes d'encouragement et de sympathie qui sollicitent la générosité de notre population», de cesser de faire appel au public; le comité se bornant «à quelques démarches discrètes et personnelles auprès de ceux de nos compatriotes qui lui paraissent le plus en mesure de souscrire sans se mettre à la gêne<sup>29</sup>». C'est ainsi qu'en novembre 1924, on juge bon d'écrire au premier ministre de la province de Québec, Louis-Alexandre Taschereau, afin de l'inviter à souscrire pour le monument aux Patriotes par l'entremise de la Commission des Liqueurs de Québec, organisme relevant du gouvernement provincial. On insiste auprès de Taschereau en l'informant que «le Comité du Monument aux Patriotes est vivement désireux d'inaugurer ce monument le 24 juin prochain» et que ses membres ont «hâte de savoir le montant dont ils pourront disposer, afin d'inviter le plus tôt possible nos sculpteurs à soumettre leurs projets, et de donner sans retard le contrat pour l'exécution du monument».

Le 3 décembre 1924, à la suite vraisemblablement de la réaction favorable du premier ministre, une lettre, cosignée par le président d'honneur, le président et le patron du comité du monument aux Patriotes, est expédiée à L.B. Cordeau, le nouveau président de la Commission des Liqueurs de Québec. Après l'avoir informé que «sans grand tapage» un montant de 8 000 \$ a été amassé à ce jour pour élever un monument aux Patriotes, on lui demande une contribution afin de «finir cette tâche». En réponse à cette lettre, la Commission des Liqueurs accepte, le 4 décembre, de verser une somme de 5 000 \$. Avec quelque 13 000 \$ en poche<sup>30</sup>, le comité «s'est cru suffisamment en fonds pour demander des soumissions à nos sculpteurs, pour la réalisation de son projet», comme on l'apprend à la lecture de *La Presse* du 22 janvier 1925 qui nous informe, du coup, «que le concours sera clos et les maquettes jugées avant la fin de mars».

### Le concours

Bien avant que le concours pour le monument aux Patriotes ne soit officiellement ouvert, certains sculpteurs comme Elzéar Soucy<sup>31</sup> et Olindo Gratton se montrèrent intéressés à en obtenir la commande. C'est ainsi que *La Presse* du 12 décembre 1923 publie deux projets de ce dernier (fig. 2). Sur chacun d'eux sont reprises, bien qu'à des échelles différentes et occupant des emplacements inversés, deux figures représentant, la première, «un groupe du patriotisme» et, la seconde, «la statue de la liberté».

En octobre 1924, «à la veille de demander des soumissions à nos sculpteurs», les membres du comité du monument aux Patriotes cherchent à se renseigner sur

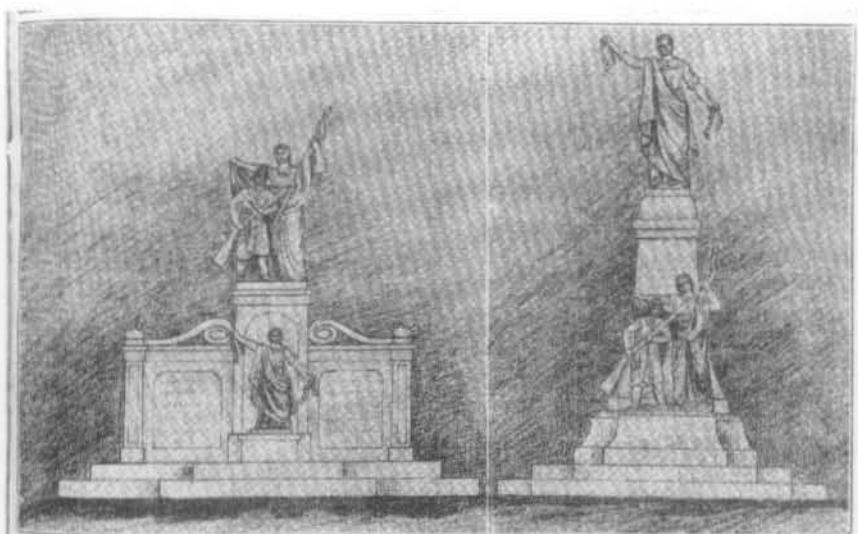


fig. 2 À la mémoire des Patriotes de 1837-1838, *La Presse*,  
12 décembre 1923. (Photo: Archives nationales du Canada)

les démarches à suivre dans pareille entreprise. Dans un premier temps, on écrit au secrétaire du comité pour l'érection du monument au Curé Labelle à Saint-Jérôme, œuvre du sculpteur Alfred Laliberté, qui vient d'être inauguré, afin d'être renseigné sur «le coût total du Monument et avec si possible la part qui a été payée au sculpteur et la part qui a été dépensée en frais généraux<sup>32</sup>». Après avoir pris connaissance du «programme du monument aux Morts de Versailles», l'architecte Aristide Beaugrand-Champagne propose à Arthur Saint-Pierre, le 16 décembre suivant, un brouillon de lettre à envoyer aux sculpteurs afin de solliciter leur participation au concours que l'on songe à mettre sur pied incessamment. C'est finalement le 13 janvier 1925 que sera expédiée la lettre en question dans laquelle on donne les précisions suivantes «pour un monument dont le prix, tous frais d'installation payés, sauf les fondations» ne devra pas excéder la somme de 12 000 \$:

Le mode de construction et le choix des matériaux devront être de nature à assurer au monument la plus longue durée possible.

Les maquettes devront être à l'échelle d'un pouce et demi au pied et être soumises au jury le 15 mars 1925. Les soumissionnaires pourront fixer une date pour la livraison du monument, pourvu que ce ne soit pas plus tard que le 1<sup>er</sup> mai 1926.

Les soumissions, tel qu'il est d'habitude, devront mentionner la nature des

matériaux que le sculpteur se propose d'employer dans les différentes parties de son monument.

...

Les frais de maquette, sculpture, architecture, coulage, posage, etc., etc., devront être inclus dans les soumissions...

Sur acceptation de la maquette le comité fera un premier versement, et continuera à payer mensuellement une certaine somme au sculpteur, suivant les progrès du travail et de façon qu'il reste encore au moins 50% du contrat à payer au moment de l'inauguration du monument et de son acceptation définitive par le Comité.

La maquette primée vaudra à son auteur le contrat. Un second prix de \$ 200.00 sera accordé au concurrent dont le projet sera considéré comme venant immédiatement après la maquette primée.

La plus grande liberté est laissée aux concurrents dans la préparation de leur projet. Il leur est seulement recommandé de tenir compte de la pensée qui a motivé ce témoignage de gratitude ainsi que du caractère particulier de l'endroit où s'élèvera le monument, et de laisser sur la face et à l'arrière du piédestal, un endroit pour les deux inscriptions que l'on se propose d'y faire graver.

Le concours n'étant ouvert qu'«aux artistes canadiens-français de la région de Montréal ou la presque totalité des souscriptions ont été recueillies», la présente lettre ne fut expédiée qu'à cinq sculpteurs, à savoir: Olindo Gratton (1855-1941), Henri Hébert (1884-1950), Alfred Laliberté (1878-1953), Elzéar Soucy (1876-1970) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937). Si ce dernier, reconnu surtout en tant que peintre, n'avait à cette époque encore aucun monument commémoratif à son crédit<sup>33</sup>, il en allait autrement des quatre autres artistes. Ainsi, le plus jeune d'entre eux, Henri Hébert, était-il l'auteur du monument au Père Lefebvre à Memramcook (1914), du monument à Évangeline à Grand-Pré (1920) et de la statue de Louis-Hippolyte La Fontaine de la façade de l'Hôtel du Parlement à Québec (1922). De plus, l'année précédant le concours, Hébert avait exposé à l'*Art Association of Montreal* son monument «aux soldats de la Grande Guerre», une commande de la municipalité d'Outremont que l'on considère aujourd'hui être son chef-d'œuvre. De quelques années l'afné d'Hébert, Alfred Laliberté avait alors au moins une dizaine de réalisations à son actif dans le domaine. Mentionnons, outre cinq statues pour la façade de l'Hôtel du Parlement à Québec<sup>34</sup>, les monuments de Louis Hébert à Québec (1918), de Dollard des Ormeaux à Carillon (1919) et à Montréal (1920), de Sir Wilfrid Laurier au cimetière Notre-Dame à Ottawa (1923) et, comme il a été mentionné, du Curé Labelle à Saint-Jérôme (1924). Elzéar Soucy, quant à lui, venait de terminer sa statue de Pierre Lemoine d'Iberville pour la façade de l'Hôtel du Parlement à Québec. De plus, son monument à M<sup>gr</sup> Laflèche pour la cathédrale de Trois-Rivières

allait être inauguré un peu plus tard dans l'année. Olindo Gratton, enfin, avait eu moins de succès que ses cadets. En effet, bien qu'il ait participé à plusieurs concours pour l'érection de différents monuments commémoratifs, les deux seules œuvres qu'on lui connaissait alors dans le genre, soit les monuments de Barthélemy Joliette à Joliette (1902) et du Curé Charles-Joseph Ducharme à Sainte-Thérèse (1925), avaient été des commandes fort modestes.

Arthur Saint-Pierre fait parvenir aux cinq sculpteurs une nouvelle lettre, en date du 29 janvier 1925, dans laquelle il les informe que «les maquettes devront être signées d'un pseudonyme et accompagnées d'une enveloppe cachetée renfermant le nom véritable de l'auteur». Le secrétaire du comité prend de plus la peine d'ajouter que: «advenant le cas peu probable où aucun des projets soumis ne répondrait à l'attention du Comité du Monument et ne recevrait l'approbation du jury, le Comité se réserve le droit de ne pas attribuer de contrat, ni de prix, et d'organiser un nouveau concours».

Les cinq artistes doivent attendre le 26 février pour recevoir, et encore à titre provisoire, l'inscription proposée par Victor Morin pour le piédestal: «Vaincus dans la lutte ils ont triomphé dans l'histoire<sup>35</sup>». À cette première inscription, on ajoute la double dédicace suivante: «Aux Patriotes de 1837-38» et:

À l'héroïque mémoire de: Cardinal (Joseph-Narcisse) Robert (Joseph-Jacques) Lorimier (Frs. M. Thos. Chevalier de) Duquette (Joseph) Sanguinet (Ambroise) Narbonne (Pierre-Rémi) Decoigne (Pierre-Théophile) Sanguinet (Charles) Nicolas (François) Hamelin (François-Xavier) Daunais (Amable) Hindelang (Charles) morts ici sur l'échafaud dans l'hiver de 1838-39 pour la liberté de leur pays.

Ces inscriptions sont, au même moment, soumises à un comité d'experts composé d'«historiens-littérateurs» dont on souhaite obtenir l'avis. Parmi eux, on retrouve Aegidius Fauteux, Édouard-Zotique Massicotte, Olivier Maurault et Lionel Groulx. Nous savons que, si ce dernier approuvait tout à fait la double dédicace, il avait toutefois des réserves en ce qui concerne l'inscription de Victor Morin: «il faut se méfier des inscriptions trop lapidaires qui ne sont pas toujours populaires». Face aux remarques du célèbre historien, Arthur Saint-Pierre répond que:

Notre intention était et reste d'utiliser les deux inscriptions, l'une dédiant le monument à tous ceux qui de près ou de loin ont pris part à la lutte pour nos libertés politiques, durant les tragiques années 1837-38 et 39, tandis que la seconde doit rappeler tout particulièrement le souvenir des douze qui sont morts sur l'échafaud, à l'endroit même où le monument sera érigé<sup>36</sup>.

Entre-temps, soit dès le 16 février 1925, Morin avait informé les lecteurs de *La Presse* que: «Les artistes ont été invités à préparer leurs projets et le jury qui devra se prononcer sur leur mérite a été constitué». Le jury en question, outre l'architecte Aristide Beaugrand-Champagne qui agit en tant que représentant du

comité du monument aux Patriotes, est composé de l'abbé Olivier Maurault, des architectes Joseph Venne et Jean-Omer Marchand et de Jean-Baptiste Lagacé, professeur d'art à l'Université de Montréal. Victor Morin obtient de l'abbé Maurault que les maquettes puissent être présentées dans la salle d'exposition de la Bibliothèque Saint-Sulpice<sup>37</sup>.

Les maquettes du Monument aux Patriotes sont finalement jugées le 17 mars 1925. Le procès-verbal de la réunion du jury pour ce concours, où Jean-Baptiste Lagacé agissait à titre de président, nous apprend d'abord que: «Quatre maquettes ont été envoyées, signées des pseudonymes: *Pour notre liberté*, *Pro patria*, *Aux Immortels*, *Noxa*, et un projet dessiné seulement, signé aussi de *Noxa*». Le même document nous renseigne de plus sur le déroulement du processus de sélection:

Les membres du Jury votent au scrutin secret. Le premier tour élimine *Pro patria* (qui s'avérera être la maquette d'Elzéar Soucy) et *Pour notre liberté* (la maquette d'Olindo Gratton) et déclara ex aequo *Aux Immortels* (la maquette d'Alfred Laliberté) et *Noxa* (la maquette de Henri Hébert).

Le second tour donne la première place à *Aux Immortels* et la seconde à *Noxa*. Tout nous laisse croire que le «projet dessiné», vraisemblablement la proposition de Suzor-Coté, a été, dès le départ, écarté<sup>38</sup>.

Le lendemain de la réunion du jury, les quatre maquettes et le nom des gagnants sont reproduits tant dans *La Presse* (fig.3) que dans *La Patrie* laquelle nous résume en ces termes la symbolique des deux œuvres primées:

Voici le symbole de la maquette intitulée «aux immortels»: une liberté, aux ailes brisées, qui réussit quand même à rompre ses chaînes.

En bas relief, on remarque trois personnages, représentant les classes sociales, qui ont pris part à la lutte de 1837: un cultivateur, un ouvrier et un professionnel. «Noxa» a pour symbole, une victime, représentant les douze condamnés, se dressant fière et résignée, la corde au cou. La gloire lui fait une auréole de ses mains, pendant qu'elle la baise au front.

Ces quelques informations nous sont d'autant précieuses qu'il a été impossible de retracer «les soumissions» qui devaient à l'origine accompagner chacune de ces deux maquettes. Il en va par contre autrement dans les cas de Gratton et de Soucy. Voici en quels termes ce dernier décrit son projet:

L'originalité ressort de la forme elle-même nouvelle semble-t-il. Cette forme convient à l'emplacement qui paraît la demander: il importe en effet, que le monument soit vu de loin et qu'on puisse circuler autour avec un égal intérêt. Celui-ci est conservé, grâce aux trois faces qui portent chacune, outre les inscriptions, quatre médaillons en bronze, enlacés de feuilles d'étable; les noms de ceux qui sont morts sur l'échafaud y sont gravés. Le tout est couronné d'une sphère ornée d'une chaîne et surmontée d'une flamme: c'est la flamme du patriotisme commune à tous les «Fils de la Liberté».



fig.3 Pour le concours du monument des Patriotes de 1837-38, *La Presse*, 18 mars 1925. De gauche à droite, les maquettes d'Alfred Laliberté, Henri Hébert, Elzéar Soucy et Olindo Gratton. (Photo: Archives nationales du Canada)

La maquette d'Olindo Gratton, quant à elle, comprend trois «figures allégoriques» qui nous sont ainsi décrites par le sculpteur:

- 1<sup>er</sup> Statue représentant la liberté conquise, et, ainsi qu'exprimé par le comité:  
les Patriotes vaincus mais triomphants
- 2<sup>e</sup> Couronne reconnaissance. En feuille d'Érable emblème canadien. Devra être en bronze
- 3<sup>e</sup> Fusil à pierre et sabre en bronze; armes dont se servaient les patriotes.

Toujours le 18 mars 1925, *La Patrie* invite le public «à partir de demain ... à venir voir les maquettes<sup>39</sup>». Le 19 mars, *La Presse* publie un montage photographique humoristique représentant Alfred Laliberté «dont la maquette du prochain monument des Patriotes (que l'on aperçoit à ses côtés) vient d'être choisie par le comité du concours» (fig.4).

Notons qu'en plus de se mériter «la somme de \$ 200.00 attribuée par le Comité du Monument comme deuxième prix», Henri Hébert se verra commander une plaquette en métal reprenant la composition de sa maquette (fig.5) qui sera remise aux familles des Patriotes ainsi qu'à ceux qui ont souscrit au monument pour un montant de cinq dollars et plus<sup>40</sup>.

Il y a tout lieu ici d'ouvrir une parenthèse et de s'interroger sur la «plus grande impartialité» qui devait, selon l'appel de soumissions, prévaloir «dans



fig.4 Sur la scène de l'actualité, *La Presse*, 19 mars 1925. (Photo: Archives nationales du Canada)

l'attribution du contrat». Disposant de certaines données qui n'ont pu nous être accessibles, Robert Rumilly résume ainsi la genèse du monument aux Patriotes dans son *Histoire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal*:

Victor Morin et ses amis voulaient réhabiliter les pendus de 1838, auprès de l'opinion la plus récalcitrante, en les affirmant Patriotes et non pas rebelles. Pour compléter leur campagne, ils feront ériger un monument sur la place des Patriotes. Victor Morin et trois des ses amis: Jean-Baptiste Lagacé, Émile Vaillancourt et le sculpteur Alfred Laliberté mettent le projet au point. Un «Icare» d'Alfred Laliberté, retouché suivant les suggestions de Lagacé, sert de maquette au monument<sup>41</sup>.

Il est sûr qu'en 1925 Laliberté était intimement lié à des gens comme Victor Morin, président du comité du monument aux Patriotes, et Jean-Baptiste Lagacé, président du jury pour le concours de ce même monument; deux amis que le sculpteur avait appris à connaître lors d'un séjour en Europe en 1922 et avec lesquels il s'associa à son retour, pour former un groupe amical connu sous le nom



*fig.5* Henri Hébert, *Aux martyrs de nos libertés politiques*, 1925, bronze, 10 x 5 cm, coll. Musée des beaux-arts de Montréal.  
(Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

de «la rosse qui dételle<sup>42</sup>». Notons encore qu'en 1923, lorsque la Société historique de Montréal voulut offrir un buste à son président Victor Morin, elle en passa tout naturellement la commande à Alfred Laliberté<sup>43</sup>. Nous devons de plus à ce dernier, un buste d'Arthur Saint-Pierre ainsi qu'un buste de Jean-Baptiste Lagacé<sup>44</sup>. Quant à l'affirmation de Rumilly voulant que Laliberté ait présenté la maquette que nous lui connaissons au concours pour le monument aux Patriotes sur une recommandation de Lagacé, il n'y a là rien de très étonnant quand on sait que ce dernier joua sensiblement le même rôle auprès du sculpteur en 1911 alors qu'il était président du comité du monument à Dollard des Ormeaux<sup>45</sup>.

Laliberté, plus que quiconque, était bien conscient de l'importance d'avoir des amis influents pour défendre ses intérêts. Bien que l'on ne puisse juger des motivations profondes qui l'amènèrent, en décembre 1924, à contribuer pour un montant de 25 \$ à la souscription pour le monument aux Patriotes<sup>46</sup>, rien toutefois ne nous autorise à avancer qu'Alfred Laliberté se soit autrement impliqué dans

la mise sur pied de ce projet<sup>47</sup>. Si tel avait été le cas, l'artiste se serait fait un plaisir, selon son habitude, de le mentionner dans l'un de ses nombreux écrits<sup>48</sup>.

### Le monument

Le 14 mai 1925, le sculpteur Alfred Laliberté s'engage envers le comité du monument aux Patriotes à:

... exécuter un monument dont le piédestal sera en granit d'une hauteur de dix-huit pieds et demi et d'une largeur d'environ douze pieds à la base, surmonté d'une figure en bronze de huit pieds de hauteur tel que figuré sur le plan qui restera annexé aux présentes... avec cette modification cependant que sur les trois faces du piédestal seront placés trois médaillons en bronze symbolisant la «lutte parlementaire» par la figure de Papineau, la «lutte armée» par la figure de Nelson et le «sacrifice» par la figure de De Lorimier au lieu des trois figures représentant les classes sociales; au bas du fût sera posée la palme des martyrs, et l'inscription principale se lira «Aux patriotes de 1837-1838 *Vaincus dans la lutte, ils triomphé [sic] dans l'histoire*». Sur les faces latérales du fût seront inscrits les noms de ceux qui ont été exécutés pendant l'hiver de 1838-39.

Bien que «le plan» mentionné au contrat ne nous soit pas connu, il ne fait aucun doute qu'il reprenait la composition de la maquette soumise par Laliberté aux membres du jury (fig.6). Les différences majeures entre cette maquette et le monument terminé (fig.7) se situent d'ailleurs essentiellement au niveau du piédestal et ont été explicitement stipulées dans le contrat même auquel s'est en tous points conformé l'artiste, si l'on excepte «la palme des martyrs», laquelle plutôt que d'être placée «au bas du fût», a été intégrée au médaillon de Lorimier.

Il avait été prévu par Laliberté que les trois figures en pied devant à l'origine orner le piédestal de son monument pouvaient «être en bronze ou taillées en bas-relief dans le granit<sup>49</sup>». Les membres du jury avaient opté pour cette dernière proposition<sup>50</sup> avant que la décision soit prise, à l'initiative d'Arthur Saint-Pierre semble-t-il, de changer les «trois personnages que M. Laliberté se propose de sculpter en bas-relief sur le piédestal du Monument» pour autant de médaillons en bronze représentant chacun un Patriote<sup>51</sup>. Informé de la chose peu de temps avant la signature de son contrat, Laliberté ne sembla pas y voir de problème. Il demanda simplement que lui soit confirmée cette décision le plus tôt possible étant donné qu'en date du 9 mai 1925, «il avait déjà donné sa commande à son tailleur de granit».

Comme nous l'apprend une inscription à la base du monument aux Patriotes, c'est à Georges Edmond Tremblay (1878-1939), un entrepreneur d'Iberville, que Laliberté allait confier la réalisation du piédestal de son monument. C'est au même tailleur de pierre que nous devons d'ailleurs la majorité des piédestaux des monuments du sculpteur, dont ceux de Louis Hébert à Québec, de



fig.6 Alfred Laliberté,  
Maquette du Monu-  
ment aux Patriotes,  
1925, plâtre, 104 cm (H),  
coll. Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa.  
(Photo: Musée des beaux-  
arts du Canada)

Dollard des Ormeaux à Montréal et du Curé Labelle à Saint-Jérôme<sup>52</sup>. Le contrat signé par Laliberté le 14 mai 1925 pour un montant de 12 000 \$ stipule bien que l'artiste s'engage à fournir tous les matériaux de même qu'à installer «le monum-  
ment sur la Place des Patriotes, à Montréal, sur une fondation qui lui sera fournie jusqu'à l'affleurement du sol». Il est de même indiqué que: «Les travaux devront être commencés immédiatement et se poursuivre sans interruption de façon à livrer le tout, au complet, sous un délai d'un an».

Alfred Laliberté travaillera à son monument dans son atelier de la rue Sainte-Famille qu'il s'était fait construire en 1919. Se rendant sur les lieux au début du mois de juillet 1925, Victor Morin, constate que «non seulement la figure principale est à peu près terminée, mais que les trois figures de bronze qui seront placées sur le socle sont également très avancées<sup>53</sup>». Il invite aussitôt les autres membres du comité «à se rendre à l'atelier de M. Laliberté pour constater par eux-mêmes les progrès du Monument, et faire les observations qu'ils jugeraient à propos<sup>54</sup>».

Sept mois plus tard, soit le 4 février 1926, un journaliste de *La Presse* nous apprend que le monument aux Patriotes, qui sera dominé par la figure de «la Liberté aux ailes brisées» et sur le piédestal duquel on retrouvera «les grandes figures de Papineau, de Lorimier et Nelson», est «à la fonte chez Andro, à Paris<sup>55</sup>». À la fin du même mois, Arthur Saint-Pierre informe le président du comité exé-



fig. 7 Alfred Laliberté, Le monument aux Patriotes, propriété de la ville de Montréal. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

cutif de la ville de Montréal que: «Les bronzes du Monument des Patriotes sont attendus à Montréal dans le courant du mois de mai; le piédestal en granit est déjà sculpté et prêt à être transporté sur son emplacement définitif<sup>56</sup>». Le 15 avril, Arthur Saint-Pierre fait parvenir au sculpteur le texte des inscriptions devant encadrer les trois médaillons du piédestal en question:

Au-dessus de la tête de Papineau veuillez inscrire: «LA LUTTE PARLEMENTAIRE»; au-dessus de la tête de Nelson: «LA LUTTE ARMÉE»; au-dessus de la tête de Lorimier: «LE SACRIFICE». Il reste entendu que le nom de ces différents personnages devra figurer en dessous de leur médaillon comme suit: Louis-Joseph PAPINEAU, Wolfred NELSON, Chevalier de LORIMIER.

*Le Devoir* du 3 mai suivant confirme bien que: «M. Alfred Laliberté s'attend de recevoir ce mois-ci la statue de bronze qui couronnera le monument des Patriotes» que l'«on est actuellement à couler ... en France». Le même article nous informe de plus que l'artiste «a déjà reçu les trois médaillons, à l'effigie de Papineau, de De Lorimier et de Nelson ... (qui) seront fixés sur les façades du piédestal, dont la forme est triangulaire». Les médaillons en question sont reproduits en première page de *La Presse* du 19 mai 1926. Le choix des personnages ici sélectionnés est on ne peut plus judicieux. Tous s'accordent à reconnaître à Louis-Joseph Papineau (1786-1871) le rôle de principal orateur lors des assemblées patriotiques où son éloquence agit comme un stimulant pour ses partisans. S'inspirant vraisemblablement d'une photographie du célèbre tribun prise peu de temps avant son décès<sup>57</sup>, Laliberté l'a représenté la tête encerclée de feuilles d'érable et prenant appui sur un parchemin sur lequel on retrouve l'inscription «les 92 résolutions» évoquant les luttes parlementaires de l'époque (fig.8). Le profil entouré d'un côté de feuilles d'érable et de l'autre d'une palme, les deux attributs réunis par une corde (fig.9), c'est au Chevalier de Lorimier (1803-1839) que revient ici la place d'honneur en tant que symbole du «Sacrifice». Il doit cette position privilégiée au fait que, pendu le 15 février 1839, on le considère comme l'un des plus ardents et des plus enthousiastes parmi les Patriotes. Pour sa part, Wolfred Nelson (1791-1863) symbolise «La lutte armée» grâce à son éclatante victoire à la tête des Patriotes à Saint-Denis. Laliberté l'a représenté la tête entourée de feuilles d'érable et de lauriers, le tout superposant une épée et un fusil (fig.10). Son médaillon n'est pas sans rappeler le célèbre portrait de Nelson dessiné par Jean-Joseph Girouard (1794-1855) en 1838.

En plus de présenter les trois médaillons de Laliberté, *La Presse* du 19 mai 1926 informe ses lecteurs que «la statue principale» du monument aux Patriotes «vient d'arriver directement de Paris à la consigne des douanes». L'œuvre en question «représente une femme toute drapée symbolisant 'les Ailes brisées': de son bras droit levé, elle indique que les Patriotes, tout vaincus qu'ils aient été, ont cependant laissé leur nom glorieux à la postérité». Même si on a pris la peine



*fig.8* Alfred Laliberté, Louis-Joseph Papineau (médaillasson fixé sur le piédestal du monument aux Patriotes), 1925-1926, bronze, 110 x 64 cm. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

*fig.9* Alfred Laliberté, Chevalier de Lorimier (médaillasson fixé sur le piédestal du monument aux Patriotes), 1925-1926, bronze, 105 x 67 cm. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

*fig.10* Alfred Laliberté, Wolfred Nelson (médaillasson fixé sur le piédestal du monument aux Patriotes), 1925-1926, bronze, 117 x 70 cm. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

d'indiquer aux artistes invités à participer au concours pour le monument aux Patriotes que «la plus grande liberté est laissée aux concurrents dans la préparation de leur projet», il n'en demeure pas moins que le thème de la Liberté semble, dès le départ, s'être imposé de lui-même<sup>58</sup>. On se rappellera que, plus d'un an avant l'ouverture du concours, *La Presse* avait présenté deux projets d'Olindo Gratton où, dans chacun des cas, était représentée une «statue de la liberté» tenant une chaîne brisée dans ses mains. Gratton allait toutefois modifier sensiblement cette image dans sa maquette finale. Sa Liberté «qui éclaire la civilisation<sup>59</sup>», tenant une torche de la main gauche et un glaive brisé de la main droite, fait évidemment référence de façon directe à la célèbre figure de *La Liberté éclairant le monde* de Frédéric Auguste Bartholdi qui domine le port de New York depuis 1886.

Un parallèle entre *La Statue de la Liberté* et le futur monument aux Patriotes avait été très tôt établi, comme on le constate à la lecture du commentaire suivant publié dans *Le Devoir* du 2 novembre 1923:

Le port de New-York a sa statue de la Liberté, gigantesque allégorie de bronze destinée à révéler aux étrangers qui débarquent sur le sol d'Amérique, qu'ils entrent dans un pays libre. De la Place des Patriotes où il s'élèvera bientôt, le monument auquel nous vous invitons de souscrire dominera le port de Montréal et attirera lui aussi l'attention des étrangers qui viendront nous visiter. Mais plus riche de signification que la statue de la Liberté de New-York, il ne symbolisera pas seulement nos institutions politiques mais dans un sublime raccourci d'histoire il rappellera un demi-siècle de luttes et de sacrifices pour la conquête de ces mêmes institutions<sup>60</sup>.

S'il faut en croire Robert Rumilly, c'est, comme nous l'avons vu, à la suggestion de Jean-Baptiste Lagacé que Laliberté s'inspira d'une de ses compositions antérieures, un «Icare», pour réaliser sa maquette du monument aux Patriotes. Il existe effectivement de très grandes parentés formelles entre *La Liberté aux ailes brisées* du monument aux Patriotes (fig.11) et *Les ailes brisées* (fig.12), un grand plâtre de Laliberté représentant, selon son auteur, «Icare se brisant les ailes dans sa chute<sup>61</sup>». Cette sculpture dont la genèse remonte au moins à 1919<sup>62</sup> fut tour à tour exposée à l'*Art Gallery of Toronto* en 1923<sup>63</sup> et à l'*Art Association of Montreal* en 1924<sup>64</sup>. Alors qu'un rapprochement avec le mythe d'Icare amène Laliberté à prêter à sa figure *Les ailes brisées* des traits masculins, il en va autrement avec sa *Liberté aux ailes brisées* qu'il représente, suivant la tradition généralement établie, sous les traits d'un personnage féminin ayant pour attribut une chaîne brisée aux poignets<sup>65</sup>. Comme le note Odette Legendre, cette image «d'une femme, symbolisant la Liberté, dont les chaînes rompues pendent aux poignets et la robe déchirée, en lambeaux, trahit la violence du combat<sup>66</sup>» ne pouvait mieux convenir pour couronner le monument aux Patriotes.

Une fois le piédestal taillé, les reliefs et la figure principale du monument

coulés en bronze et livrés à Montréal, il restait encore à assembler le tout sur place. Dans un premier temps, suite à une demande du comité du monument aux Patriotes, la ville de Montréal accepte de prendre à sa charge les fondations du monument et une somme de 500 \$ est votée à cet effet lors de la réunion du comité exécutif du 14 mai 1926<sup>67</sup>. Le 4 juin, Arthur Saint-Pierre écrit à Victor Morin que «la base souterraine du Monument me paraît finie, et l'on doit commencer demain matin... sa partie supérieure, celle qui recevra le granit du piédestal». Six jours plus tard, les fondations «sont finies». On conseille toutefois à Laliberté d'attendre un peu avant d'installer son monument afin de bien laisser durcir le béton.

Le 18 juin a lieu «la pose du monument des Braves, sur son socle de granit, à la place des patriotes, à l'angle des rues Craig, Notre-Dame et De Lorimier<sup>68</sup>». *La Presse* publie tour à tour un dessin du monument en première page de sa *Revue illustrée* du lendemain<sup>69</sup> et une première photographie de l'œuvre dans son édition du 21 juin. La même journée, *Le Canada* rapporte, toujours en parlant du monument aux Patriotes, que «des ouvriers sont à y donner une dernière main et jeudi prochain, tout sera prêt pour son dévoilement».

### L'inauguration du monument

Le 1<sup>er</sup> mars 1926, lors d'une assemblée de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, Victor Morin «suggère au Conseil que l'on insère au programme de la prochaine fête nationale l'inauguration du monument aux Patriotes<sup>70</sup>». Dix jours plus tard, lors du congrès général et à la demande du président de la Société Saint-Jean-Baptiste, «M. Victor Morin expose dans ses grandes lignes le projet de la célébration de la prochaine fête nationale qui a été adopté par le Conseil général», soit:

Le 23 au soir, feux de la St-Jean;

Le 24, messe en plein air au pied du Mt-Royal;

Dévoilement, à la gare Windsor, de la plaque commémorative de la fondation de la Société, tous les officiers de nos sections étant invités à cette cérémonie; Dans l'après-midi, défilé des sections partant du parc Lafontaine avec fanfare et tributs floraux, pour se rendre au monument des patriotes dont on fera l'inauguration;

Le soir, fêtes populaires dans les différentes parties de la ville et grand souper canadien, après quoi la journée se terminera par un feu d'artifice sur le Mont-Royal<sup>71</sup>.

À la suite du congrès de la Société Saint-Jean-Baptiste, *Le Canada* du 19 mai fait part à ses lecteurs que:

...la fête nationale du 24 juin prochain aura un cachet tout à fait original. La manifestation principale sera en effet un hommage aux Patriotes de 1837-38. Elle consistera dans le dévoilement de leur monument au croisement des rues



fig.11 Alfred Laliberté, *La Liberté aux ailes brisées* (figure couronnant le monument aux Patriotes), 1925-1926, bronze, 272 cm (H). (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

Notre-Dame, Craig et DeLorimier. Cette cérémonie sera précédée d'un grand défilé de chars de fleurs dont chacun évoquera le nom d'un Patriote; ces chars seront préparés par les diverses sections de la Saint-Jean-Baptiste.

On juge bon de préciser, dans *La Presse* du 4 juin 1926, que «huit présidents généraux de la Société Saint-Jean-Baptiste ont été bannis ou emprisonnés, lors de la grande tourmente, ce qui explique pourquoi elle (la Société Saint-Jean-Baptiste) prend une part si active à cette manifestation vraiment sans précédent». Il n'en demeure pas moins que si «la procession, le banquet etc., sont organisés par la Société Saint-Jean-Baptiste, le soin d'organiser la cérémonie (d'inauguration) incombe au comité du Monument des Patriotes, qui s'est occupé activement de sa tâche», comme le rappelle *La Patrie* du 21 juin dans laquelle est publié le programme détaillé de cette cérémonie.

De très nombreux comptes rendus de la célébration de la fête nationale du



fig.12 Alfred Laliberté, *Les ailes brisées*, vers 1923, plâtre, 139 cm (H), coll. Musée d'art de Joliette. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

24 juin 1926 nous sont parvenus grâce aux journaux de l'époque<sup>72</sup>. À elle seule, *La Presse* consacre, dans son édition du 25 juin, pas moins de quatre pages à l'événement; le tout illustré de nombreuses photographies. Voici, résumé par ce journal, la cérémonie à laquelle on assista en cette journée:

Le monument a été officiellement dévoilé par Son Honneur le lieutenant-gouverneur (Narcisse Pérodeau) et Mme Jules Marion (fille de Joseph-Narcisse Cardinal, patriote pendu le 21 décembre 1838) qui, tous deux, ont fait tomber le drapeau canadien qui recouvrait la magnifique et impressionnante statue de la liberté, triomphant de l'esclavage. Au moment où le drapeau tombait, une vieille cloche, celle même qui sonna le glas des martyrs, sonnait sa note grêle et lugubre. La foule, debout, écoutait les accents du «O Canada», l'hymne national exécuté par la fanfare de l'Harmonie de Montréal, dirigée par M. Edmond Hardy. Le drapeau canadien claquait sous la brise, entouré des drapeaux britannique, français et autres.

La cérémonie du dévoilement a commencé à trois heures précises. M. le notaire Victor Morin, président du comité du monument, présidait. Il prononça une éloquente allocution dans laquelle il rappela les grands faits de cette époque tragique. Il fut suivi de Son Honneur le lieutenant gouverneur, qui dévoila le monument, puis de l'hon. Athanase David, qui prononça une vibrante allocution débutant par l'hommage de son vénéré père, le sénateur L.-O. David, président d'honneur du comité du monument. Puis M. Victor Morin présenta le monument aux autorités de Montréal. Il fut accepté, au nom de la cité, par M. l'échevin Morgan, maire-suppléant, qui dit quelques mots en anglais et en français.

Le tout se termina par la dépose des couronnes de fleurs au pied du monument:

Après la cérémonie du dévoilement, la procession commença à arriver. Un détachement de policiers et de pompiers en grande tenue ouvrait la marche. Puis venaient les voitures fleuries en grand nombre, portant chacune une couronne destinée à être déposée au pied du monument. En quelques minutes il y avait à peine assez de place pour les placer toutes. Après la procession, la base du monument disparaissait littéralement sous les fleurs. Plusieurs de ces tributs floraux étaient d'une remarquable confection. À mesure qu'une voiture arrivait, deux constables recueillaient la couronne et la passaient ensuite à des zouaves qui la déposaient au pied du monument. Et les voitures, les fanfares, les gardes, les membres des différentes sections de la Saint-Jean-Baptiste défilaient toujours. Le cortège a duré plus d'une heure et demie. C'est l'un des plus longs et des plus brillants que l'on ait encore vus pour une célébration de la fête nationale.

Dans un billet intitulé «Lendemain de fête», publié dans *La Presse* du 25 juin, on estime «que vingt mille personnes environ ont participé à la procession traditionnelle dans le centre de la ville et que plus de cent cinquante mille ont assisté au défilé». On veut croire que les «grandioses et enthousiastes manifestations qui ont marqué le jour de notre fête nationale, hier, indiquent clairement que le sentiment patriotique conserve toute sa vigueur au sein de la population de Montréal». À cet égard, on insiste sur le rôle que doit jouer le monument aux Patriotes, à savoir: rappeler «aux générations actuelles et futures ce que nous devons à ces hommes téméraires, sans doute, mais généreux jusqu'au sacrifice de leur vie elle-même».

#### Fortune critique de l'œuvre

La commande publique constitue un défi majeur pour les artistes qui y jouent souvent leur réputation. À cet égard, les monuments, par nature lucratifs, ont longtemps offert une haute visibilité aux sculpteurs, encourageant du même coup des patronages ultérieurs.



fig. 13 Une section de la salle consacrée aux monuments commémoratifs dans l'exposition *Laliberté* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 23 mars au 20 mai 1990.  
(Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

Curieusement, dans ses nombreux écrits, Alfred Laliberté ne nous aura que très peu entretenu de son monument aux Patriotes. Tout au plus, se contente-t-il de nous rappeler de façon cocasse comment il a été «involontairement» empêché d'assister à son inauguration:

L'inauguration de mon monument se faisait le jour même de la Saint-Jean-Baptiste. Il y avait le défilé des chars allégoriques à juger, paraît-il. Un ami sans y penser me demande de faire partie du jury. Je crois même qu'il n'y avait pas de chars allégoriques, mais en revanche, beaucoup de femmes, de jeunes filles, assises dans des landaus, exposant leurs jambes, à cette époque, les jupes étaient encore courtes. Certes, je suis amateur de belles jambes, mais je pouvais en voir autant, en assistant à l'inauguration de mon monument des Patriotes<sup>73</sup>!

Les contemporains de Laliberté ne sont guère plus loquaces que l'artiste en

ce qui concerne les mérites de son monument. Si l'on excepte les rares commentaires que nous avons pu glaner ici et là, soit lors de la sélection de la maquette, soit lors de la réalisation du monument, ou soit lors de sa livraison et de son installation, on doit se contenter des quelques appréciations qui furent données en marge de son inauguration. Mentionnons toutefois que l'occasion semblait mal choisie pour discuter des qualités plastiques d'un ouvrage dont les coûts furent défrayés en grande partie par la population locale. C'est ainsi que le 25 juin 1926, un journaliste du *Canada* parlera de «la magnifique et impressionnante statue de la liberté triomphante de ses chaînes de l'esclavage» qui couronne le monument aux Patriotes. Un journaliste de *La Presse*, quant à lui, évoquera, à la même occasion, «le monument d'une si haute et noble inspiration, dû au ciseau du sculpteur Alfred Laliberté». Du vivant de Laliberté, on mentionna fréquemment le monument aux Patriotes en parlant des principales réalisations du sculpteur, sans toutefois vraiment s'y attarder.

On s'est beaucoup intéressé à Alfred Laliberté depuis 1978, année du centenaire de sa naissance. Cette année-là, en effet, la Galerie nationale du Canada organise une petite exposition consacrée au sculpteur à l'intérieur de laquelle est présentée la *Maquette du monument aux Patriotes*. Robert Derome, dans le texte accompagnant cette exposition, écrit, en parlant du monument aux Patriotes que: «Laliberté a sculpté plusieurs versions de ce thème (*Les ailes brisées*). Le choix de ce sujet et sa signification expliquent probablement le peu de succès de ce monument. Cette vision défaitiste, et un peu pessimiste de l'avenir, ne saurait soulever l'enthousiasme patriotique populaire<sup>74</sup>».

Derome reprendra sensiblement le même commentaire dans un article publié au printemps suivant dans *Vie des arts*, en ajoutant que: «l'architecture lourde et antipathique» du piédestal du monument aux Patriotes «détruit visuellement le bronze au lieu de le mettre en valeur<sup>75</sup>». Aline Gubbay n'est manifestement pas du même avis qui, en 1981, décrivant le monument aux Patriotes, parle de son «socle élancé très simple, élégamment façonné<sup>76</sup>». Michel Nadeau, en 1984, va encore plus loin en soulignant, dans son mémoire de maîtrise sur «Alfred Laliberté et la commémoration au début du XX<sup>e</sup> siècle» le côté novateur du piédestal triangulaire du monument aux Patriotes qui, «tout en conservant une sobriété dans le moulage», contribue «à une expression claire et efficace du message<sup>77</sup>».

En 1985, dans une étude portant sur les «places publiques et la statuaire à Montréal», Philippe Salvi insiste surtout sur le problème que pose l'emplacement du monument: «Ce monument est peut-être, avec celui d'Octave Crémazie, le plus mal placé dans l'espace urbain: les rues Notre-Dame et De Lorimier sont des voies à circulation intense et de ce fait ne permettent pas une bonne observation<sup>78</sup>».

Odette Legendre, dans sa biographie sur Laliberté publiée en 1989, insiste



fig. 14 Louis-Philippe Hébert, *La royauté rompant avec les préjugés et les persécutions religieuses* (une des figures du monument à Édouard VII, Carré Phillips à Montréal), vers 1914, bronze, propriété de la ville de Montréal.  
(Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

également sur l'emplacement de l'œuvre, peu propice à une juste appréciation. Elle déplore de plus son mauvais état de conservation<sup>79</sup>. Ces problèmes trouveront une solution quelques années plus tard alors que, à l'initiative de la ville de Montréal et avec l'aide financière de la Société des alcools du Québec, le monument aux Patriotes est déplacé à proximité de l'ancienne prison du Pied-du-Courant et restauré<sup>80</sup>. Une cérémonie qui fut présidée par le maire Jean Doré souligna l'événement le 23 novembre 1993. L'occasion aurait été bonne de rappeler les propos tenus par Victor Morin lors de la remise du monument des Patriotes à la ville de Montréal immédiatement après son inauguration le 24 juin 1926. Celui-ci ne manqua pas d'insister sur le fait que «cette œuvre d'art ajoutera à l'esthétique de notre ville» et qu'il faudra, par conséquent, «prendre un soin jaloux de sa conservation».

Mais déjà au printemps 1990, on avait pu assister à une première réhabili-

tation du monument aux Patriotes, alors que la ville de Montréal consentit à prêter la figure supérieure de ce monument au Musée des beaux-arts de Montréal où elle put être admirée avec, à ses côtés, la maquette en plâtre ainsi qu'une photographie du monument *in situ* dans le cadre de l'exposition *Laliberté*<sup>81</sup>. Malheureusement, cette confrontation stimulante en salle (fig.13) n'a trouvé aucun complément substantiel dans le catalogue de l'exposition. L'auteure du catalogue en question, se satisfaisant de recherches sommaires, s'est contentée de nous présenter la maquette dans un court paragraphe et la figure principale du monument dans à peine plus de deux paragraphes<sup>82</sup>. Aucune appréciation de l'œuvre ne nous est donnée. Aucun rapprochement avec d'autres œuvres du sculpteur n'est tenté, ne serait-ce qu'avec le grand plâtre *Les ailes brisées* également présenté dans la même exposition<sup>83</sup>.

Il faut bien voir qu'avec sa *Liberté aux ailes brisées*, le sculpteur reste fidèle à son vocabulaire plastique qui puise directement son inspiration chez Rodin. Comme c'est souvent le cas chez ce dernier, on retrouve ici une composition dont le mouvement est suggéré par tout un jeu de lignes courbes et sinuées se développant à l'intérieur d'une construction circulaire. Pour Suzanne Leclerc Kabis:

Le dynamisme du mouvement est une caractéristique stylistique qui se vérifie dans tout l'œuvre sculpté de Laliberté. Comme il le fait avec ses monuments et ses sculptures du terroir, cet artiste nous présente la plupart de ses personnages allégoriques en pleine action, et le mouvement alors effectué nous est montré au milieu de son élan comme c'est par exemple le cas avec *Les Fils de ses œuvres* et *Les Ailes brisées*<sup>84</sup>.

Dans un autre ordre d'idée, il est pour le moins intéressant de comparer *La Liberté aux ailes brisées* avec la figure allégorique représentant *La royauté rompant avec les préjugés et les persécutions religieuses* du monument à Édouard VII, une œuvre de Louis-Philippe Hébert inaugurée en 1914 (fig.14), pour mesurer l'apport de l'auteur du monument aux Patriotes à l'évolution des formes dans l'histoire de la sculpture au Québec. On ne peut que constater, à la suite de Michel Nadeau, que: «La simplicité d'expression et le dépouillement constituent les principaux apports de Laliberté à la sculpture commémorative et marquent ainsi une étape évolutive vis-à-vis de son prédécesseur Philippe Hébert<sup>85</sup>».

Alfred Laliberté est l'auteur de pas moins d'une vingtaine de monuments commémoratifs, allant de la simple statue aux groupes comprenant plusieurs personnages, qui furent réalisés entre 1909 et 1936. On s'accorde généralement à reconnaître dans le monument à Dollard des Ormeaux situé au parc Lafontaine, à Montréal, le chef-d'œuvre du sculpteur dans le genre commémoratif. Il est bien évident que, comparé à cette réalisation complexe composée d'un groupe principal de trois personnages surmonté d'un couronnement et flanqué de deux bas-reliefs (fig.15), le monument aux Patriotes réalisé six ans plus tard apparaît



fig. 15 Alfred Laliberté, Monument à Dollard des Ormeaux, 1920, Parc Lafontaine, Montréal. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

comme une «œuvre modeste», ainsi qu'il est dit dans *Le Canada* du 23 juin 1926. On prend toutefois le peine de bien ajouter dans le même article qu'il n'en demeure pas moins «d'une belle inspiration patriotique». N'était-ce pas là la qualité principale alors recherchée pour une telle œuvre?

YVES LACASSE  
Conservateur en chef adjoint  
Musée du Québec

## Notes

1 Le présent article tire parti d'un rapport qui nous avait été commandé par la ville de Montréal en 1992. Voir: Yves LACASSE, *Le monument aux Patriotes d'Alfred Laliberté*, rapport dactylographié commandé par la SIDEC, avril 1993, 143 pages. L'auteur tient à remercier M. Mario Béland et Mmes Monique Lanthier et Odette Legendre qui ont bien voulu relire ce texte et lui suggérer certaines corrections opportunes.

2 C'est le 29 septembre 1926 qu'Arthur Saint-Pierre, secrétaire du comité du monument aux Patriotes, remet à la Société historique de Montréal l'ensemble de la documentation dudit comité, «savoir: procès-verbaux, rapports ou correspondances» (Montréal, Archives de la Société historique de Montréal (dorénavant MASHM), Fonds initial, procès-verbaux, 1926, p.36). Les documents en question constituant le Fonds du comité du monument aux Patriotes sont conservés dans les chemises 101/80/1 à 101/80/19 inclusivement. Cette dernière chemise n'a toutefois pu être localisée et devrait, selon toute vraisemblance, contenir les procès-verbaux du comité du monument aux Patriotes que nous n'avons malheureusement pu consulter.

Il est à noter que les sources manuscrites citées sans mention dans le présent article sont tirées du Fonds du comité du monument aux Patriotes.

3 Le meilleur ouvrage publié sur le sculpteur demeure la biographie d'Odette LEGENDRE, *Alfred Laliberté sculpteur*, Montréal, Boréal et Société Radio-Canada, 1989, 331 pages.

4 Raymond MONTPETIT, «Alfred Laliberté et la célébration de l'histoire», *Vie des arts*, vol. XXIII, no 94, printemps 1979, p.23.

5 *Le Canadien*, 3 août 1853, p.2.

6 Reproduit dans Pierre-Georges ROY, *Les monuments commémoratifs de la province de Québec*, volume premier, Québec, Imprimé par Ls.-A. Proulx, 1923, p.180. La mémoire des Patriotes est également honorée, depuis 1913, par un monument à Saint-Denis-sur-Richelieu.

7 «Une plaque commémorative aux Patriotes de 1838-1839», *Le Canada*, 16 février 1923.

8 Située au coin des rues de Lorimier et Notre-Dame, la prison du Pied-du-Courant fut construite entre 1832 et 1836 d'après les plans de l'architecte George Blaiklock. Devenu rapidement vétuste, le bâtiment principal de trois étages en pierre grise connaîtra plusieurs agrandissements et modernisations avant sa désaffection totale à l'ouverture de la prison de Bordeaux en 1912. Sur cet édifice, classé site historique en 1978, voir: Luc NOPPEN, «Prison des Patriotes», *Les chemins de la mémoire. Monuments et sites historiques du Québec*, sous la direction de la Commission des biens culturels, tome II, Québec, Les Publications du Québec, 1991, p.150-4.

9 «Une plaque commémorative aux Patriotes de 1838-1839», *Le Canada*, 16 février 1923.

10 Montréal, Archives de la ville de Montréal (dorénavant MAVM), procès-verbaux du comité exécutif, 28 février 1923, p.103-104.

11 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, copie d'une lettre de Georges-A. Simard à Léon Trépanier, 5 mars 1923.

12 «Appel que lance le Comité du monument aux Patriotes», *La Presse*, 17 octobre 1923. La veille de l'inauguration du monument, soit le 23 juin 1926, *La Patrie* publierà une photographie sur laquelle, à l'aide d'une ligne pointillée et d'une croix, on indique l'endroit précis où «s'éleva la potence sur laquelle les martyrs de nos libertés politiques payèrent de leur vie leur geste héroïque».

13 «Pour faire place au monument des Patriotes», *Le Devoir*, 17 juillet 1924.

14 Comme nous le montre une photographie du monument aux Patriotes prise au moment où le pont Jacques-Cartier est en construction (reproduite dans MONTPETIT, «Alfred Laliberté...»),

p.22-23), de nombreux poteaux et fils encombrent toujours la Place des Patriotes à la fin des années vingt. La ville de Montréal conserve par ailleurs dans ses archives un intéressant «Projet d'embellissement de l'avenue De Lorimier entre la rue Ste-Catherine et les voies du Pacifique canadien aux environs de la Commission des Liqueurs de Québec et le Pont du Havre» daté du 2 septembre 1930, projet qui ne fut malheureusement jamais réalisé.

15 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, copie d'une note de service d'Arthur Saint-Pierre à Georges-A. Simard, 7 août 1923.

16 Le comité du monument aux Patriotes tiendra au moins 17 réunions entre le 4 septembre 1923, date effective de sa création, et le 29 septembre 1926.

17 Curieusement, ce n'est que le 8 août 1924 qu'est constituée officiellement en corporation l'association dite «Le Souvenir National» qui prendra, à compter du 9 mars 1925, le nom de «Comité du monument aux Patriotes» (voir MAVM, Dossier du conseil municipal, 2<sup>e</sup> série, n° 19, Incorporation Le Souvenir National Inc., 18 août 1924 et Changement de nom du Souvenir National en Comité du monument aux Patriotes, 9 mars 1925).

Fondé dans un but «d'éducation patriotique» par Laurent-Olivier David, J.-A.-A. Brodeur, Guy Vanier, Louis Viens, Arthur Saint-Pierre, Napoléon Brisebois, Victor Morin, Georges-A. Simard, Anatole Vanier et C.-Émile Bruchési, Le Souvenir National avait pour but principal «de travailler à la glorification des grands personnages de l'histoire du Canada, et de tirer de l'oubli où elle serait injustement tombée la mémoire de ceux qui ont bien mérité de leur patrie et de leur race» («Le Souvenir National», *La Presse*, 19 août 1924).

18 «Le monument aux 'Patriotes'», *Le Devoir*, 27 septembre 1923.

19 Voir les appels à souscrire pour le monument aux Patriotes publiés dans les éditions des 18 et 27 octobre; 2, 13 et 22 novembre; 11 et 15 décembre 1923 de *La Presse*.

20 On retrouve de ces lettres dans les éditions des 26 et 30 octobre; des 5, 13, 19, 20, 22 et 29 novembre; du 13 décembre 1923 et du 14 avril 1924 de *La Presse*.

21 Voir: *Le Devoir*, *La Patrie* et *La Presse* du 19 octobre 1923.

22 «Une souscription au monument des Patriotes», *Le Devoir*, 25 octobre 1923.

23 «Le promoteur du monument des Patriotes», *La Presse*, 26 octobre 1923.

24 «Pour le monument des 'Patriotes'», *Le Devoir*, 30 octobre 1923.

25 «Pour le monument des 'Patriotes'», *Le Devoir*, 2 novembre 1923.

26 Voir: «Le monument des Patriotes reçoit de nombreuses souscriptions», *Le Canada*, 7 décembre 1923; «La liste de souscription pour le monument des Patriotes de 1837 et 1838», *La Patrie*, 7 décembre 1923 ainsi que «Le monument des Patriotes», *La Presse*, 7 décembre 1923.

27 MAVM, procès-verbaux du conseil municipal, 3 mars 1924, Résolution no 49 (p.144) et *La Presse*, 4 mars 1924.

28 Voir: *Le Devoir* du 4 avril 1924 ainsi que *Le Canada* et *La Patrie* du 5 avril 1924.

29 Selon *La Presse* du 22 janvier 1925 qui nous apprend que cette stratégie avait été adoptée «il y a déjà plusieurs mois».

30 Si l'on additionne les 8 000 \$ dont faisaient mention David, Morin et Simard dans leur lettre à Cordeau et les 5 000 \$ offerts par la Commission des Liqueurs de Québec. Conservée dans le Fonds du comité du monument aux Patriotes, une liste chronologique des souscriptions s'étalant du 23 octobre 1923 au 12 juillet 1925 totalise un montant de 12 651,69 \$.

31 Voir: MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, lettres d'Elzéar Soucy aux membres du comité du monument aux Patriotes en date du 23 octobre et du 31 décembre 1923, du 9 février et du 18 juin 1924.

32 À cette question, on répondra que: «...le contrat accordé à M. Alfred Laliberté est de \$15 000. Pour ce prix, M. Laliberté a fait le monument et nous l'a livré prêt à être dévoilé».

33 Le seul monument commémoratif de Suzor-Coté, la statue de Louis Jolliet installée au niveau du rez-de-chaussée de la façade de l'Hôtel du Parlement à Québec, date de 1928.

34 Soit les statues du Père Louis Marquette (1911), du Père Jean de Brébeuf (1911), de Jean Talon (1916), de Lord Dorchester (1916), de Robert Baldwin (1921) et de Pierre Boucher (1922).

35 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, lettre de Victor Morin à Arthur Saint-Pierre, 23 février 1925.

Selon Robert Rumilly, c'est à Émile Vaillancourt que nous devons cette inscription «mise et remise à l'enclume par le petit groupe» (Robert RUMILLY, *Histoire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal. Des Patriotes au Fleurdelisé (1834-1948)*, Montréal, L'Aurore, 1975, p.326).

36 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, copie d'une lettre d'Arthur Saint-Pierre à Lionel Groulx, 18 mars 1925. Finalement, aucun changement n'est intervenu dans le libellé des deux inscriptions si on excepte le fait que, sur le monument, l'ordre dans lequel apparaissent les noms des douze Patriotes a quelque peu été modifié.

37 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, lettre de Victor Morin à Arthur Saint-Pierre, 23 février 1925. Olivier Maurault fut directeur de la Bibliothèque Saint-Sulpice de 1915 à 1918.

38 Participant la même année au concours pour le *Monument national aux morts de la guerre* pour Ottawa, Suzor-Coté présenta de même un dessin en guise de projet (reproduit dans Pierre L'ALLIER, *Suzor-Coté: l'œuvre sculpté*, Québec, Musée du Québec, 1991, p.28, fig. 7).

39 Cette exposition n'a duré, tout au plus, que quelques jours puisque, le 24 mars, Arthur Saint-Pierre remercie Aegidius Fauteux, conservateur de la Bibliothèque Saint-Sulpice, pour «l'hospitalité que vous avez bien voulu nous accorder pour l'exposition des maquettes du Monument des Patriotes» (Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Aegidius Fauteux, lettre d'Arthur Saint-Pierre à Aegidius Fauteux, 24 mars 1925).

40 Voir à ce sujet: Louis DELIGNY, «Aux Martyrs de nos Libertés Politiques», *La Patrie*, 23 juin 1926.

41 RUMILLY, *Histoire de la Société...*, p.326. L'auteur mentionne, sans plus de précision, qu'il a tiré son information des «archives privées de M. Victor Morin».

42 Sur le groupe «la rosse qui dételle», voir: Alfred LALIBERTÉ, *Mes souvenirs*, présenté par Odette Legendre, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1978, p.231-232. Laliberté réalisera deux sculptures ayant pour thème «la rosse qui dételle»: une ronde-bosse non datée (Outremont, coll. particulière) et un relief portant la date 1923 (Outremont, coll. particulière). Sur ces deux œuvres, on retrouve la signature de chacun des neuf membres de l'amicale, dont Victor Morin et Jean-Baptiste Lagacé.

43 RUMILLY, *Histoire de la Société...*, p.308. Le buste de Morin par Laliberté est aujourd'hui conservé au Musée du Château Ramezay à Montréal.

44 Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Alfred-Laliberté, «Liste de mes sculptures depuis 1894-1895, jusqu'à nos jours», janvier 1950, p.25, nos 43 (Lagacé) et 46 (Saint-Pierre).

45 Voir la lettre confidentielle adressée le 8 mars 1911 à Alfred Laliberté par Jean-Baptiste Lagacé concernant la composition générale que devrait avoir le monument à Dollard des Ormeaux, citée dans LEGENDRE, *Alfred Laliberté...*, p.141.

46 Voir *La Presse* du 3 mars 1924 où on relève également un don de cinq dollars du sculpteur Elzéar Soucy. Le nom d'aucun autre sculpteur connu n'apparaît sur les listes de souscriptions pour le monument aux Patriotes.

47 Contrairement à ce qu'avance Michel Nadeau qui, ayant pris connaissance des informations données par Rumilly, soutient que: «Une seule fois, Laliberté s'implique dans la mise en marche d'un comité, il s'agit alors du monument aux Patriotes» (*Alfred Laliberté et la commémoration au début du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse présentée à l'École des gradués de l'Université Laval pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), avril 1984, p.60). Odette LEGENDRE abondera dans le même sens lorsqu'elle écrit que: «En 1925, Victor Morin, Jean-Baptiste Lagacé, Émile Vaillancourt et Alfred Laliberté unissent leurs efforts pour réhabiliter les rebelles de 1837-1838 qui, pour les Canadiens français, étaient de véritables patriotes» (*Alfred Laliberté...*, p.222).

48 Ce qu'il fait pour le buste de Sir Wilfrid Laurier à Arthabaska dont nous lui devons l'initiative, conjointement avec Suzor-Coté (*LALIBERTÉ, Mes souvenirs*, p.95-96).

49 C'est ce que l'on apprend à la lecture du compte rendu de la réunion du jury chargé de juger les maquettes pour le monument aux Patriotes.

50 C'est le parti qui avait également été adopté à Saint-Jérôme pour le piédestal du monument au Curé Labelle où ont été taillées dans le granit les silhouettes de la *Travailleuse canadienne* et du *Moissonneur* de Laliberté.

51 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, copie d'une lettre d'Arthur Saint-Pierre à Victor Morin, 21 mars 1925.

52 Sur ce sculpteur à qui Laliberté confia également la taille de la plupart de ses marbres, voir: Marcel COLIN, *Georges E. Tremblay*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éditions Mille Roches, 1985.

53 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, lettre de Victor Morin à Arthur Saint-Pierre, 4 juillet 1925.

54 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, copie d'une lettre d'Arthur Saint-Pierre aux membres du comité du monument aux Patriotes, 6 juillet 1925.

55 Nous savons peu de chose sur cette entreprise dont les ateliers étaient situés au 11-13, rue des Filles-du-Calvaire à Paris. C'est là que Laliberté fit couler sa statue du Père Louis Marquette ainsi que plusieurs de ses petits bronzes. Le monument aux Patriotes porte la marque de fonderie «Grandhomme-Andro Fondeur Paris». Cette marque est apparue suite à l'association entre les maisons Andro et Grandhomme. Sur cette question, voir: Nicole CLOUTIER, *Laliberté*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1990, p.87.

56 MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, copie d'une lettre d'Arthur Saint-Pierre à J.-A.-A. Brodeur, 23 février 1926.

57 La photographie en question pourrait être celle qui est reproduite dans *La Patrie* du 23 juin 1926, p.2.

58 Le thème s'est peut-être imposé de lui-même par analogie avec l'Association des Fils de la Liberté fondée à Montréal le 5 septembre 1837. L'Association publia un manifeste où était revendiqué le droit du peuple d'avoir un gouvernement de son choix et le droit des colonies de se séparer de leur métropole. Le 6 novembre 1837, un affrontement avec le Doric Club dans les rues de Montréal marqua la fin de l'existence des Fils de la Liberté et le début des troubles de 1837.

59 Selon une description donnée dans *La Presse* du 18 mars 1925.

60 Lorsque Laurent-Olivier David, le président d'honneur du comité du monument aux Patriotes, aura à redire sur «la déesse de la liberté avec son aile cassée», c'est d'ailleurs à «la statue de la liberté de New-York avec son flambeau» qu'il comparera l'œuvre d'Alfred Laliberté (MASHM, Fonds du comité du monument aux Patriotes, lettre de Laurent-Olivier David à Arthur Saint-Pierre, 9 juillet 1925).

61 *LALIBERTÉ, Mes souvenirs*, p.195.

- 62 Visitant l'atelier de Laliberté en 1919, Émile Vaillancourt remarque une terre cuite intitulée «Les Ailes brisées» que l'on peut apercevoir sur des photographies anciennes de l'atelier de l'artiste (Émile VAILLANCOURT, «De la cognée à l'ébachoir», *La Revue Nationale*, n° 6, juin 1919, p.230).
- 63 Art Gallery of Toronto, *Catalogue of the Forty-Fifth Exhibition of the Royal Canadian Academy of Arts*, 22 novembre 1923 - 2 janvier 1924, p.17, cat. 189, ill.
- 64 Art Association of Montreal, *Catalogue of the Forty-First Spring Exhibition*, 27 mars - 20 avril 1924, p.29, cat. 313.
- 65 C'est le cas de la célèbre effigie de Bartholdi aux pieds de laquelle gît une chaîne brisée. Cet attribut se retrouve également dans la main gauche du *Génie de la Liberté* qui, depuis 1840, couronne la colonne de la Bastille à Paris, œuvre d'Auguste Dumont. Notons encore que la personnification de la *Liberté* qui se trouve sur le socle du monument Louis-Hippolyte Lafontaine, dans le parc portant le même nom à Montréal, une œuvre de Henri Hébert datant de 1930, tient de même une chaîne brisée dans ses mains. Sur l'iconographie de la Liberté, voir: *Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (publication dirigée par Dario Gamboni et Georg Germann en collaboration avec François de Capitani), Berne, Éditions Staempfli & Cie S.A. Berne, 1991.
- 66 LEGENDRE, *Alfred Laliberté*, p.222-223.
- 67 MAVM, procès-verbaux du comité exécutif, 14 mai 1926 (p.3175).
- 68 «Le monument des Patriotes est maintenant posé sur son socle», *Le Canada*, 19 juin 1926.
- 69 *La Patrie* fera de même en première page de son «Supplément consacré à la S.-Jean-Baptiste» le 23 juin 1926.
- 70 Montréal, Archives de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal (dorénavant MASSJBM), procès-verbaux, séance du 1<sup>er</sup> mars 1926 (p.145). En plus d'être président du comité du monument aux Patriotes, Victor Morin était également, depuis novembre 1924, directeur de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, organisme dont il avait assumé la présidence de 1915 à 1924. Victor Morin était de plus, à la même époque, président de la Société historique de Montréal.
- 71 MASSJBM, procès-verbaux, congrès général du 11 mars 1926 (p.166).
- 72 Des comptes rendus de l'événement nous sont donnés, à Montréal, par *The Star* du 24 juin 1926, *Le Canada*, *Le Devoir*, *The Gazette*, *The Herald*, *La Patrie* et *La Presse* du 25 juin 1926; à Québec, par *L'Action Catholique* du 25 juin 1926 et, à Toronto, par *The Globe* du 25 juin 1926.
- 73 LALIBERTÉ, *Mes souvenirs*, p.96-97. Le sculpteur reprend sensiblement les mêmes propos dans *Les artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette LEGENDRE, Montréal, Le Boréal, 1986, p.195. Et, effectivement, si *La Presse* juge bon de publier la photographie de Laliberté dans son édition du 23 juin 1926, ce n'est pas en tant qu'auteur du monument aux Patriotes mais bien parce qu'il est «l'un des juges des chars dans la procession de demain».
- 74 Robert DEROME, *À la découverte des collections: hommage à Alfred Laliberté*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, texte dactylographié accompagnant l'exposition présentée du 3 mars au 3 juillet 1978, p.10.
- 75 Robert DEROME, «Physionomie de Laliberté», *Vie des arts*, vol. XXIII, n° 94, printemps 1979, p.28.
- 76 Aline GUBBAY, *Montréal. Le fleuve et la montagne*, Montréal, Les Livres Trillium, 1981, p.53.
- 77 NADEAU, *Alfred Laliberté et la commémoration...*, p.82.
- 78 Philippe SALVI, *Les places publiques et la statuaire à Montréal (1809-1955)*, Montréal, Université de Montréal, 1985, p.41. Notons que, dès 1937, Olivier Maurault avait à déplorer que, «depuis la construction du gigantesque pont Jacques-Cartier», le monument de Laliberté «n'est

plus à l'échelle» (Olivier MAURAUXT, « Les monuments de Montréal», *Revue Trimestrielle canadienne*, n° 90, juin 1937, p.126).

79 LEGENDRE, *Alfred Laliberté...*, p.224.

80 Les travaux de restauration, menés par la firme Amarger Conservation Inc., ont consisté en un nettoyage des éléments en bronze du monument qui ont été débarrassés de leur corrosion et enduits d'une cire chaude. Le socle de granit, quant à lui, a été nettoyé et entièrement rejointoyé.

81 Organisée par Nicole Cloutier alors conservatrice au Musée des beaux-arts de Montréal, cette exposition fut présentée à Montréal du 23 mars au 20 mai 1990. *La liberté aux ailes brisées* allait également être présentée au Musée du Québec, à Québec, du 4 juillet au 26 août 1990, dans le cadre de la même exposition, sans toutefois être accompagnée de la maquette du Musée des beaux-arts du Canada.

82 CLOUTIER, *Laliberté*, p.163, cat.52 et p.164, cat.53. Ajoutons qu'on retrouve un court passage concernant la souscription publique pour l'érection du monument aux Patriotes à l'intérieur de l'essai portant sur les «Monuments commémoratifs» placé en début de catalogue (p.51).

83 Sur l'exposition *Laliberté*, voir: John R. PORTER, *Pour la mémoire du sculpteur Alfred Laliberté (1878-1955). Essai critique en marge d'une exposition*, Québec, Université Laval, Département d'histoire, juin 1993, le monument aux Patriotes est traité aux p.52-5.

84 Suzanne LECLERC KABIS, *La sculpture allégorique chez Alfred Laliberté. Analyse thématique et stylistique*, thèse présentée à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, octobre 1983, p.115.

85 NADEAU, *Alfred Laliberté et la commémoration...*, p.92.

## Summary

# ALFRED LALIBERTÉ'S MONUMENT AUX PATRIOTES

**O**n June 24, 1926, the *Monument aux Patriotes*, an important work by Alfred Laliberté, was unveiled in Montréal. Thanks to the archives of the Committee for the Monument to the Patriotes discovered at the Montreal Historical Society, the context in which the work was produced and received can now be understood. During a special meeting of the Montreal Municipal Council, held on February 28, 1923, it was resolved that "the triangle formed by Notre-Dame and Craig Streets and Delormier Avenue, in front of the Quebec Liquor Board building, where twelve of the Patriotes of the 1837-38 Rebellion died, would henceforth carry the name 'Place des Patriotes'." On the initiative of George A. Simard and Arthur Saint-Pierre, President and publicist respectively, of the Quebec Liquor Board, the Committee for the Monument to the Patriotes was established in the fall of 1923, with a membership that included among others the President of the Executive Committee of the City of Montreal and the presidents of the principal "interested National Societies." The Committee organized a huge public fundraising campaign, the results of which were periodically published in the newspapers. In spite of a contribution of \$1,000 from the City of Montreal, by the spring of 1924 the Committee had collected barely \$6,000 of the original objective of \$20,000. It was therefore decided to request funding for the Monument from the Premier of the Province of Quebec, and \$5,000 was received from the Government in December 1924.

On January 13, 1925, the Secretary of the Committee sent a letter to five French-Canadian artists from the Montréal region — Olindo Gratton, Henri Hébert, Alfred Laliberté, Elzéar Soucy and Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté — inviting them to submit entries in a contest for a design for a monument. The sculptors were requested to take into consideration that the cost of the monument could not exceed the sum of \$12,000, "including all installation costs with the exception of the foundation." The letter from the Secretary reveals that the competitors were given "complete freedom in preparing their project." A jury comprised of architects Aristide Beaugrand-Champagne, Joseph Venne and Jean-Omer Marchand, the Abbot Olivier Maurault and Jean-Baptiste Lagacé, Professor of art at the *Université de Montréal*, met on March 17, 1925. Of the four maquettes submitted, the one entitled *Aux Immortels* by Alfred Laliberté was chosen. It represented "a liberty with broken wings that nevertheless succeeds in breaking its chains," resting on a pedestal on which are "three figures representative of the

social classes which took part in the struggle of 1837: a farmer, a working man and a professional."

On May 14, 1925, Laliberté undertook to "make a monument with a granite pedestal eighteen feet high and approximately twelve feet wide at the base, topped by an eight-foot high bronze figure ... with the modification that on the three surfaces of the pedestal would be placed three bronze medallions symbolizing the 'parliamentary struggle' in the figure of Papineau, the 'military struggle' in the figure of Nelson and the 'sacrifice' in the figure of De Lorimier, instead of the three figures representing the social classes." According to *La Presse* (4 Feb. 1926), the main figure of the *Monument*, as well as the three medallions, were cast at the Andro smelter in Paris, and would be delivered to Montréal in the spring.

As Director of the Saint-Jean-Baptiste Society of Montreal and new President of the Committee for the Monument to the Patriotes, Victor Morin arranged for the *Monument* to be unveiled during the June 24, 1926 *fête nationale* festivities. On the eve of Saint-Jean-Baptiste, Morin reminded readers of *La Patrie* that "the authors of the demands of 1837 were 'patriots' and not 'rebels'; [and] that it was to their courage, their self-sacrifice, the loss of their lives that we owed, in great measure, gratitude for our constitutional rights." At precisely 3:00 on June 24, 1926, in the presence of "leading figures from the political, industrial, professional and commercial world," the *Monument aux Patriotes* was unveiled. After a speech given by the President of the monument committee, the Lieutenant-Governor of the Province of Quebec "let fall the Canadian flag covering the magnificent and impressive statue of liberty, triumphing over slavery."

In Laliberté's many writings, he rarely mentioned the *Monument aux Patriotes* and notes that, having been invited to judge the floats for the 1926 Saint-Jean-Baptiste parade, he could not attend the unveiling of his *Monument*. His contemporaries were no more eloquent than he was in respect to the merits of this piece, with the exception of a few plaudits given in passing at the unveiling. It was not until 1978, the one-hundredth anniversary of Alfred Laliberté's birth, that the *Monument aux Patriotes* was studied and assessed as one of the last works in the prolific career of the sculptor to whom we owe, among others, the statues of Père Marquette (1911), Père Bréboeuf (1911), Jean Talon (1916), Lord Dorchester (1916) and Robert Baldwin (1921) on the front of the House of Parliament in Québec, as well as the monuments to Louis Hébert in Québec (1918), Dollard des Ormeaux in Montréal (1920) and Curé Labelle in Saint-Jérôme (1924). It was at that time that Robert Derome, while organizing a small Laliberté exhibition for the National Gallery of Canada, stated that the *Monument aux Patriotes* "was not exciting" although "the movement in the top figure was very interesting." Michel Nadeau was decidedly not of the same opinion and called attention to the innovative nature of the triangular pedestal of the *Monument* which, "while conserving a restraint in the casting," gives a "clear and efficient articulation of the meaning."

Odette Legendre, in her biography of Laliberté published in 1989, stresses that the location of the work prevents proper appreciation and she also deplored the poor state of repair of the *Monument*. These problems were resolved in 1993 when Laliberté's *Monument* was restored and moved to a location near the old Pied-du-Courant prison. Three years earlier, in the spring of 1990, the *Monument des Patriotes* had undergone the best restoration possible when the City of Montreal agreed to lend the top figure of the *Monument* to the Montreal Museum of Fine Arts, where it was displayed, alongside its plaster maquette and a photograph of the *Monument in situ*, at an exhibition of Laliberté's work. This stimulating comparison was, unfortunately, not substantially explored in the catalogue. The article presented here seeks to fill this lacuna.

Translation: Susan Avon

# LES FEMMES, L'ART ET LA PRESSE FRANCOPHONE MONTRÉALAISE DE 1915 À 1930

Lors de la rédaction d'un texte sur la critique d'art pour le catalogue de l'exposition *Peindre à Montréal, 1915-1930*<sup>1</sup>, j'ai été souvent amusée, parfois consternée et quelquefois surprise par les commentaires des critiques sur le rôle des femmes dans la diffusion de l'art ou par les réactions de ces mêmes critiques sur la production de femmes artistes. Le nombre de pages qui m'était imparti pour le texte de ce catalogue étant limité, je n'ai pu véritablement, sauf à l'occasion, traiter de cet aspect particulier de la reconnaissance de la présence des femmes dans le milieu de l'art. Sans prétendre d'aucune manière à l'exhaustivité, bien au contraire, le présent texte veut tout au moins attirer l'attention sur certains des éléments soulevés par le discours critique sur cette question du rapport des femmes à l'art.

Bien évidemment, la fonction que l'on reconnaît à la femme en regard de l'art dépend de la classe sociale à laquelle elle appartient et de la place qu'elle occupe dans l'organisation sociale. Certes, la critique des années dix et vingt ne pense pas en ces termes qui sont ceux de la sociologie moderne. Pourtant, si le discours journalistique ne fait jamais ouvertement cette distinction, il la contient implicitement. En effet, on remarque que, dans leurs textes, les critiques se réfèrent, selon le cas, à trois catégories sociales distinctes. La première est constituée des femmes, ouvrières, paysannes ou petites bourgeoises, qui doivent «gagner leur vie» et œuvrent sur le marché du travail. La seconde catégorie renvoie plutôt aux femmes de milieux aisés et cultivés qui constituent une partie du public des expositions. Parmi elles se retrouvent les mécènes ou bénévoles qui participent à l'organisation d'expositions, parfois à des fins caritatives, ou, plus largement, celles que l'on identifie à ces «éducatrices» dont la mission est de relever, à partir du milieu familial, le niveau du «bon goût» dans notre société. Enfin, la troisième catégorie visée par le discours de la critique est celle des femmes artistes dont le nombre s'accroît sur la scène artistique montréalaise des années vingt.

**Les arts décoratifs et domestiques comme débouchés pour le travail féminin**  
Concernant la question du travail féminin, la Première guerre mondiale constitue un moment important. Si la guerre, avec son cortège de misère et de désolation, a divers effets sur la production artistique et le milieu de l'art en général, la critique en identifie un autre: celui d'avoir massivement conduit les femmes sur le marché du travail. On sait l'importance accordée par l'idéologie clérico-nationaliste à la

fonction maternelle comme gardienne, au foyer, des valeurs chrétiennes, garante et reproductrice des valeurs intrinsèques à la race. On réalise, à la lecture de publications comme les bulletins de l'École sociale populaire, organe clérical qui fait la promotion des syndicats catholiques, la menace que constitue, pour l'idéal traditionnel, le travail féminin, qu'on tente tout au moins de circonscrire par un encadrement syndical et doctrinal catholique. Dans *Le Devoir* du 14 octobre 1918, on trouve, sous la plume de Louis Dupire, un écho à ces préoccupations, mais qui renvoie au domaine artistique: «Que nous réserve, écrit le journaliste, l'après-guerre? Les femmes que la hausse constante du coût de la vie, l'appât du gain, ou l'attrait des hauts salaires ont incité à remplir les fonctions jusque-là réservées au sexe fort reprendront-elles le chemin du foyer?» Si l'on attribue au «matérialisme ambiant», qu'on ne se prive pas de dénoncer, ce soi-disant «attrait» pour les «hauts» salaires, il est évident que les femmes visées ici appartiennent surtout aux classes ouvrière et petite-bourgeoise pour lesquelles «la hausse constante du coût de la vie» nécessite précisément l'apport du salaire féminin. C'est pourquoi Louis Dupire voit, dans le développement des arts décoratifs, une solution pour la conjoncture économique de l'après-guerre. Cette forme d'art offre, selon lui, des débouchés prévisibles et «les femmes comme les hommes peuvent s'adonner aux arts décoratifs qui sont excessivement payants par ailleurs». Qui plus est, cette forme lucrative d'art a le mérite, rappelle Dupire, d'encourager les artistes locaux et le nationalisme en art<sup>2</sup>.

Un an plus tard, on trouve, dans *Le Devoir* toujours, un texte qui tient des propos similaires. Saluant l'ouverture d'une «école d'arts pratiques pour jeunes filles» qui se donne comme mission «d'enseigner tous les arts à la portée de la femme, principalement les arts appliqués à l'industrie», l'auteur anonyme de cet article, publié le 6 octobre 1919 («Le culte de l'art chez nous»), voit dans cette école un moyen de combattre le «mercantilisme qui a répudié la beauté». En effet, le mercantilisme et le matérialisme sont, à cette époque, souvent identifiés par la presse francophone comme une des causes principales du «mauvais goût» lequel est associé également à l'influence américaine. Mais plus encore, selon le critique, cette école sera «appelée à faire réintégrer le foyer à ces centaines de jeunes filles qui s'épuisent dans les manufactures, les usines, les magasins ou les bureaux au détriment de leur santé et de leur avenir».

Cette orientation vers les arts décoratifs comme solution aux problèmes économiques de certaines femmes travaillant en milieu urbain, a son pendant rural dans la revalorisation des métiers du terroir. Cette revalorisation, rappelons-le, est aussi bien le fait des anthropologues, des ethnologues, des collectionneurs d'art paysan ou d'objets traditionnels (souvent eux-mêmes des artistes, comme Clarence Gagnon ou Jean Palardy) et de l'industrie touristique d'une part, que des élites conservatrices d'autre part, qui y voient un moyen de freiner la transformation des campagnes<sup>3</sup>. Avant 1929, cette revalorisation du terroir semble, à la lecture des

journaux qui rendent compte d'expositions sur ces métiers ou sur leurs représentations en peinture et en sculpture, être surtout investie par la nostalgie que l'on éprouve à l'égard des choses d'un passé révolu. Mais avec la Dépression, les tenants du retour à la terre considéré comme solution à la crise, réinvestissent les arts domestiques traditionnels d'une fonction économique bien actuelle. Ainsi, Omer Héroux, dans un article titré «De l'Exposition d'art domestique, du chômage et du retour à la terre» (*Le Devoir*, 27 avril 1932), déclare que, dans le contexte de crise «où se débattent trop de citadins», le retour à la terre, à la condition qu'elle «fournisse à tous ceux qui l'habitent le moyen de vivre» devient attrayant. Les arts domestiques se présentent alors comme un des moyens par lesquels on compte améliorer ces conditions de vie, «chausser l'attrait de la vie rurale», et, qui plus est, «employer, rendre fécondes, des heures trop souvent inutilisées». Songeant sans doute aux plaisirs des travaux d'aiguille ou de tissage, Héroux conclut: «Si plus de jeunes filles avaient pu jadis trouver à la maison même le moyen de tirer profit de leurs loisirs, moins d'entre elles aujourd'hui seraient contraintes au dur travail des fabriques».

### La femme, «ambassadrice du bon goût»!

Cette identification d'un secteur des arts, celui des arts domestiques et décoratifs, auquel les femmes peuvent s'intégrer et qui présente des avantages économiques et sociaux certains, semble répondre aux besoins d'une catégorie spécifique de femmes: celles qui ont des talents artistiques certes, mais qui ont aussi besoin de gagner leur vie, d'où rentabilisation de ces talents dans le choix d'un art utilitaire! Il ne s'agit pas de la même catégorie de femmes que celle à laquelle les critiques d'art font aussi référence à l'occasion, celle des femmes de milieux aisés et cultivés, souvent anglophones, qui constituent un public de choix tant pour les expositions, que pour les concerts, les conférences et autres activités culturelles. Les critiques s'y réfèrent parfois avec condescendance, soulignant les toilettes élégantes ou les décolletés des soirs de vernissage à l'*Art Association of Montreal*. À l'occasion, pointe aussi une légère exaspération à l'égard de ce public spécifique. Ainsi, Albert Laberge, dans *La Presse* du 18 février 1929, invite son lecteur à aller voir l'exposition Octave Bélanger à la bibliothèque Saint-Sulpice mais précise: «Il faut y aller pour regarder les toiles et non pour passer une vingtaine de minutes à papoter et repartir sans avoir rien vu comme font certaines visiteuses».

La critique nous apprend aussi que certaines de ces femmes tenaient des expositions dans leur domicile. Ainsi, il lui arrive de couvrir des expositions privées, présentées quelques jours, dans les salons de femmes anglophones. C'est le cas par exemple des expositions Charles de Belle présentées en 1915 dans les salons de Mlle Patricia Irwin (40 rue Drummond), en 1923 dans ceux de Lady Mortimer Davis (avenue des Pins), ou, en 1925, dans ceux de Mme E. Maxwell (312 rue Peel)<sup>4</sup>. Plus intéressante semble être une exposition d'œuvres «réunies»

au 40 McGill College par Mme Chowne et dont les œuvres provenaient de l'atelier d'une douzaine d'artistes canadiens (*La Presse*, 15 décembre 1925). L'exposition présentait des œuvres d'artistes comme A.Y. Jackson, A. Robinson, L. Harris, E. Holgate, de femmes artistes comme K. Morris, M. May, L.T. Newton, S. Robertson, R. Seiden, M. Lockerby — autant de peintres qui ne comptaient pas, en 1925, parmi l'aile conservatrice de la peinture canadienne — et quelques artistes plus identifiés à la «tradition», H. Beament, Suzor-Coté et A. Laliberté. Le critique de *La Presse* juge cette exposition «remarquable», d'un «intérêt spécial» et d'un «charme captivant». On pourrait en tout cas voir dans ce travail d'organisation de Mme Chowne, travail qui va bien au-delà de celui qui consiste à exposer un seul artiste dans son salon, une entreprise qui laisse présager celui des femmes commissaires d'exposition et conservatrices. Mais, dans les années vingt, il ne s'agit pas là d'une fonction professionnelle reconnue, mais plutôt d'un élargissement du rôle attribué aux femmes de la haute société dans la diffusion des arts et du bon goût, rôle qui n'avait d'égal que leur devoir de bénévolat et de support aux organismes caritatifs<sup>5</sup>.

On trouve aussi, dans les journaux et périodiques canadiens français des années dix et vingt, plusieurs textes et de très nombreux comptes rendus de conférences de figures éminentes de l'élite francophone (Édouard Montpetit et Athanase David notamment) sur le nécessaire avancement intellectuel du Canadien français, sur son manque d'éducation en général et d'éducation artistique en particulier, et sur les lacunes du réseau scolaire et institutionnel voué au développement culturel et intellectuel des francophones. Dans ce contexte, se pose la question de la fonction de l'art comme instance d'élévation morale et nationale, comme moyen de lutter contre le mercantilisme, l'influence étrangère, etc. Or, on attribue à la femme un rôle particulier dans cette «croisade», comme en témoigne notamment un article de Gaétane de Montreuil, «Les arts chez nous» (*La Presse*, 15 septembre 1925), publié à l'intérieur de sa chronique «Pour vous mesdames». Soulignant le travail accompli par l'École des beaux-arts de Montréal, Gaétane de Montreuil rappelle que l'étude des arts est «à l'éducation des individus ce que les Anglais appelle (*sic*) le 'finishing touch'». De plus, l'auteure encourage les femmes à acheter des œuvres d'art de chez nous: «La camelote importée a bien assez longtemps donné à nos demeures une allure étrangère, efforçons-nous à l'avenir de leur imprimer un caractère local, une physionomie canadienne. Nos artistes sauront nous aider dans cette entreprise patriotique».

La femme étant responsable de l'espace privé, domestique, c'est à elle qu'il incombe d'utiliser, dans la décoration intérieure, des objets d'art qui contribueront à l'élévation du «bon goût» des membres de sa famille et de son réseau d'amis, et à la rentabilité de l'art de chez nous. C'est pourquoi *Le Canada* encourage, dans un texte du 19 mars 1928 («Les beaux-arts et les religieuses»), l'enseignement artistique dans nos maisons d'éducation pour jeunes filles. «Puisse,

écrit l'auteur anonyme, le plus grand nombre de nos femmes de demain en pouvoir profiter afin que, plus tard, elles puissent en faire bénéficier tous ceux qui seront appelés à vivre dans le cadre intime de leur vie».

À ce propos, ouvrons une parenthèse pour souligner que même le directeur de l'ÉBAM, Charles Maillard, qui pourtant a défendu dans tous les journaux et devant tous les publics le statut professionnel de son école, établit une distinction entre ses élèves, et confine les «jeunes filles» à cette «mission» d'éducatrice domestique alors même que, parmi les élèves primés par l'école et qui feront par la suite carrière comme artistes professionnels, figurent bon nombre de femmes<sup>6</sup>. En effet, dans une conférence au Château de Ramezay devant la *Women's Branch of the Antiquarian Society*, et dont rend compte *La Patrie* du 11 mars 1930 («C'est par l'art que Québec s'exprimera»), Maillard classe en trois catégories les étudiants de l'ÉBAM: les artistes qui feront profession, les artisans et les «jeunes filles» qui perfectionnent leur culture et «plus tard joueront une bonne influence au milieu de la famille et de la société».

On aura constaté que, jusqu'ici, les rapports que nous avons évoqués à travers leur traitement journalistique entre l'art et les femmes (quels que soient leur classe sociale et leur milieu de vie), maintiennent une relative séparation ou différenciation entre les hommes et les femmes. Cette séparation est, d'ailleurs, relativement encouragée par des associations ou regroupements culturels spécifiquement féminins, dont les *Women's Arts Club* pour ne citer que ceux-là. Il faut dire aussi que la presse, avec ses pages féminines, contribue à cette forme de «ghettoïsation». C'est pourquoi il est intéressant de souligner l'étonnante prise de position du directeur littéraire d'une de ces revues qui, malgré son contenu intellectuel élevé, donné entre autre par sa première directrice «Madeleine» (Mme Hughenin-Gleason), comportait une large section «Femina» dont les rubriques s'intitulaient «Les Modes», «Les choses féminines», «Eve au miroir», «Les Conseils de Maniette», «Études graphologiques», etc. Il s'agit de *La Revue moderne* qui, en 1929, tire à 12,904 exemplaires et qui fusionnera en 1960 avec la revue *Châtelaine*<sup>7</sup>. Dans son texte «Aux Lecteurs» (*La Revue moderne*, septembre 1928), Robert Choquette, récemment nommé à la direction littéraire, annonce des chroniques littéraires, musicales, scientifiques et artistiques plus régulières. À propos des «pages féminines», il ajoute ce commentaire qu'il vaut la peine de citer longuement compte tenu de sa radicalité par rapport à cette tradition journalistique de l'époque:

Trêve! C'est ce ton joli, gentil, ce zézaiement, cette sentimentalité à l'eau de Cologne qu'il faut faire déguerpir de nos pages. [...] penser que la femme ne saurait faire siennes quelques idées générales, dans un article que n'embrouille aucun vocabulaire technique, allons donc! L'intérêt que la femme prend à la vie tient-il tout dans la coupe d'une jupe, dans le choix d'un ruban? Il est pourtant reconnu que plus de la moitié des habitués aux conférences,

aux bibliothèques, aux salles de lectures sont des femmes; que la jeunesse féminine cherche plus à s'instruire que la jeunesse masculine. Mais voilà, à force de leur offrir de ces mignardises à note émotive, à trémolo sentimental, et de ces mignardises seulement, l'on en est venu à penser que les femmes ne pouvaient et ne voulaient recevoir autre chose. C'est le cercle vicieux [...] Nous essaierons de briser le cercle.

Seule une étude du contenu de *La Revue moderne* pourrait nous démontrer si Robert Choquette a pu tenir son engagement de briser ce «cercle vicieux». Quoi qu'il en soit, son commentaire est peut-être à considérer comme un symptôme de la place que commencent à prendre les femmes dans la société et dans le domaine des beaux-arts, où la présence de femmes artistes professionnelles, participant à ce titre aux expositions et impliquées dans l'enseignement des arts, est croissante.

### Les femmes artistes et la critique

Bien que mon étude sur la réception critique du travail des femmes artistes est très loin d'être exhaustive et ne saurait prétendre à aucune conclusion définitive, il semble bien, à la lecture des journaux, que la présence accrue des femmes artistes professionnelles, dans le milieu artistique des années vingt, trouve son écho dans les textes critiques.

Évidemment, il faut rendre cette justice aux critiques de l'époque: cette réception est, en règle générale, cohérente avec les positions esthétiques habituellement défendues par chacun. Ainsi, un Albert Laberge, un Fernand Préfontaine et, à la fin de la décennie, un Henri Girard, tous plus ouverts à un art qui sort des sentiers étroits de l'académisme, seront plus réceptifs aux œuvres des femmes du *Beaver Hall Group* ou au travail des Regina Seiden et Marjorie (Jori) Smith par exemple. Cependant, il faut aussi souligner que dans l'ensemble des textes que nous avons analysés, hormis dans les cas d'expositions individuelles ou de groupes de femmes<sup>8</sup>, les femmes artistes n'occupent pas le premier rang. Les comptes rendus d'exposition, le plus souvent du «Salon» du printemps ou du «Salon» de l'Académie royale des arts du Canada (ARAC)<sup>9</sup> présentées à l'*Art Association of Montreal*, sont construits, la plupart du temps, à partir d'une énumération des noms des artistes les plus importants (ou que le critique juge tels), suivie de brefs commentaires sur certaines de leurs œuvres exposées (et dont le titre n'est pas toujours donné!). Les peintres les plus fréquemment cités dans ce contexte sont les Cullen, Suzor-Coté, de Belle, Horne-Russel, Perrigard, Delfosse, Gagnon et autres, et les sculpteurs Alfred Laliberté et Henri Hébert. Les femmes artistes, quand elles sont mentionnées, le sont en second lieu, dans la dernière partie de l'article. Un critique comme Albert Laberge, pour sa part, fera souvent deux textes quand il traite des expositions du printemps et de l'ARAC. Le premier donne ses impressions générales et commente les œuvres des figures «majeures» habituelles et le second est consacré à la présence d'artistes plus

«jeunes» et souvent plus «audacieux», parmi lesquels se retrouvent de nombreuses femmes.

Les femmes dont les œuvres sont le plus souvent commentées par la critique sont les sœurs Berthe, Gertrude et Alice Des Clayes; à l'occasion, Helen McNicoll, Claire Fauteux, Marguerite Lemieux et J. de Crèvecœur; enfin, plus régulièrement dans les années vingt, Mabel May, Kathleen Morris, Lilias Torrance Newton, «Annie» Savage, Regina Seiden, Sarah Robertson, Mabel Lockerby, Emily Coonan et autres; Agnès Lefort, une fois et, à la fin des années vingt, Marjorie (Jori) Smith et Pegi Nicol.

La réception de leur travail est, je l'ai dit, conditionnée par la position esthétique des critiques. Certes, si tous soulignent la participation, par le biais d'un tableau représentant des *Narcisses blancs*, de la princesse Patricia à l'exposition de 1915 du Fonds patriotique organisée par l'ARAC, au profit de la France, il ne faut y voir aucune intention critique. Par contre, quand le peintre Henri Fabien, qui, en 1915 et 1916, défend dans les pages du *Devoir*, une conception académique et traditionnelle de l'art (respect de la hiérarchie des genres, du dessin, de l'illusion perspectiviste, etc.), dénonce le «dessin discutable» d'une Emily Coonan, ou le «tempérament vigoureux» mais au «dessin parfois négligé» de Mlle de Crèvecœur<sup>10</sup>, on ne saurait s'en étonner. Il est, en effet, un défenseur de cette forme d'art dont la probité repose sur le dessin (selon la formule célèbre d'Ingres). On ne s'étonnera pas non plus de le voir saluer le «bon impressionnisme» de Helen McNicoll<sup>11</sup> puisque Fabien, comme la plupart des critiques canadiens de l'époque, acceptait que les artistes utilisent la «belle lumière» impressionniste en autant qu'ils respectent l'intégrité des plans et des formes et les modes classiques de composition.

En 1916, Ernest Bilodeau prend la relève au *Devoir* et compte parmi les critiques qui militeront en faveur d'un art national. C'est pourquoi il se réjouit non seulement du «joli talent d'artiste» de «mesdemoiselles» R. Mount, C. Fauteux et B. LeMoine, mais souligne aussi le fait que leurs œuvres sont «imprégnées de fidélité à la nature canadienne» ce qui, ajoute-t-il, nous «repose des danseuses grecques, des jardins anglais, des vaches tricolores et cubiques». Bilodeau prend position ici autant contre «l'exotisme», les influences européennes que contre l'art moderne. Il se manifeste résolument en faveur d'un art national qui serait aussi un facteur de reconnaissance future pour les artistes: «Car 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, ce pourquoi elles méritent autant de reconnaissance que d'encouragement<sup>12</sup>».

L'année suivante, en 1917, le critique de *La Patrie* tient, à propos de la participation des femmes au Salon du printemps de l'*Art Association*, des propos quelques peu ambigus: «Sur 132 artistes, plusieurs sont encore élèves et 40 sont des femmes. Nous notons ceci à la louange des unes et des autres parce qu'elles

ont généralement à combattre avec la timidité qui trop souvent gâte l'inspiration et nuit à l'effort<sup>13</sup>».

Il semble, en fait, que ce soit dans les années vingt que «l'entrée des femmes dans la carrière artistique» se fasse de façon plus retentissante, entre autres avec les peintres associées au *Beaver Hall Group*. Déjà, en 1921, le critique du *Canada* (4 mars), souligne qu'au 38<sup>e</sup> Salon du printemps: «le plus grand nombre de tableaux porte la signature d'auteurs anglais, la plupart féminins». Toutefois, l'année 1922 semble cruciale dans la reconnaissance du travail des jeunes femmes ayant participé à ce groupe informel.

Le 21 janvier 1922, le critique de *La Presse*, Albert Laberge<sup>14</sup> couvre avec enthousiasme l'exposition des artistes du *Beaver Hall Group*, «club (qui) se compose des peintres les plus personnels, les plus enthousiastes et les mieux doués de la jeune génération». Il souligne les qualités des Randolph Hewton, A.Y. Jackson mais aussi de Mabel May, «dont les œuvres dénotent une si forte originalité et un si robuste talent de coloriste», de Lilias Torrance Newton, «une portraitiste dont l'ambition n'est pas d'enjoliver, d'idéaliser, mais de rendre la vie, de peindre des figures telles qu'elles sont et telles qu'elle les voit», et des Sarah Robertson, Anne Savage, Regina Seiden, Mabel Lockerby et autres.

L'exposition du Salon du printemps de 1922 est, par ailleurs, l'occasion d'une controverse au cœur de laquelle se trouvent les œuvres des femmes. Ici encore, Laberge se signale par son ouverture aux tendances nouvelles. Dans son article sous-titré «Femmes en évidence<sup>15</sup>», il salue, en des termes qui empruntent au vocabulaire de la musique, les tableaux aux «couleurs voyantes, éclatantes, claires», aux «notes fulgurantes» de Nora Collyer, Mabel May, Mabel Lockerby, Hortense Douglas, Isabel Wright, Benedicta (*sic*) Mount, etc.:

On ne veut pas de teintes harmonieuses, on veut les couleurs qui éclatent comme les accords des trompettes [...] Ces toiles choisies spécialement et groupées en vue de produire un effet saisissant, paraissent un peu étranges. Elles sont loin de choquer cependant, si elles étonnent un peu. Au contraire, elles ne manquent pas de charme, et quelques unes sont parmi les plus ravigantes choses du Salon [...]

Et, ajoute le critique, «chose surprenante, extraordinaire, elles ont été peintes pour la plupart par des femmes».

Ce groupe de femmes, qu'il qualifie de «coloristes d'avant-garde», n'est pas sans en choquer quelques uns, en particulier le critique du *Devoir*, Paul Dupré, qui parle à leur propos de «cacophonie assez assourdissante<sup>16</sup>» d'«orgie de couleurs criardes, posées uniformément, à la manière des peintres en bâtiments, sur une charpente d'où les notions même les plus élémentaires du dessin semblent avoir été ostracisées». «On se croirait, ajoute-t-il, à une exposition d'affiches (posters), l'originalité en moins...». Voulant sans doute réduire l'impact de ces œuvres, Dupré prend soin de préciser:

On nous a dit que nombre de ces toiles sont des essais de quelques élèves de peinture de l'Association des Arts. Il serait bon que le public le sût; car pour lui, le fait qu'elle a été acceptée au Salon laisse supposer qu'une œuvre possède une valeur autre qu'une simple espérance artistique ou un accent d'encouragement.

Voilà donc les tableaux des femmes artistes, qui furent effectivement étudiantes à l'École d'art de l'*Art Association*, ramenés au rang de «travaux d'élèves», qui de surcroît ne sont pas (dixit Dupré) une «recommandation pour l'école». Tous n'avaient pas l'ouverture d'esprit d'un Albert Laberge!

La même année, au Salon de l'ARAC, c'est le Groupe des Sept qui, cette fois, suscite une controverse similaire, certains parlant «d'école futuriste» d'autres, comme Laberge, saluant ce groupe de «Surhommes» de la peinture<sup>17</sup> dans un vocabulaire qui emprunte beaucoup aux attributs de la virilité. Il convient ici de souligner que si les qualificatifs de force, de vigueur, de robustesse, de virilité, etc. sont souvent accolés aux œuvres du Groupe des Sept ils ne lui sont pas pour autant exclusifs, bien au contraire. Dans le vocabulaire des critiques d'art ouverts à une certaine modernité, tant dans les années vingt que dans les années trente, il va de pair avec un art vrai, sincère qui s'inscrit contre les «mièvreries», le «sucré», le «mignon», de l'art académique<sup>18</sup>. Par conséquent ces critiques accolent régulièrement des termes comme «viril», «vigoureux», «solide», etc. aux approches des femmes artistes. Les exemples en sont nombreux durant ces deux décennies et il serait trop long de les énumérer tous. Retenons cependant que quelques glissements sémantiques semblent se produire dans l'entre-deux-guerres. Si, chez les supporters du Groupe des Sept, la notion de «virilité» semble vouloir connoter aussi bien leur démarche picturale que leur «héroïque» confrontation avec la nature, chez les critiques francophones modernes, les qualificatifs relatifs à la notion de «virilité» ne servent pas à distinguer l'art des hommes par rapport à celui des femmes, mais plutôt l'art moderne (et les artistes modernes tous sexes confondus) par opposition à l'art académique.

On reconnaît aussi aux œuvres des femmes du *Beaver Hall Group* leurs qualités décoratives. Il faut bien réaliser également que, si A.Y. Jackson est associé à ce groupe, on ne confond pas l'approche des artistes de Montréal avec celle de leurs confrères de Toronto, les membres du Groupe des Sept. À ce propos, Laberge, qui se montre toujours favorable au travail de «Annie» Savage, va, dans *La Presse* du 23 novembre 1925, déplorer que le paysage no 196 qu'elle présente à l'exposition de l'ARAC «se ressent très fort de l'influence de M. Alex Jackson [...] et [...] reste malgré tout une imitation». Savage, précise-t-il, a prouvé qu'elle a un «très beau talent!» «Qu'elle reste donc elle-même, conclut-il, cela suffira. Elle n'a nul besoin d'imiter personne, même un maître comme A.Y. Jackson<sup>19</sup>».

À lire Albert Laberge toujours, certaines femmes artistes s'imposent de plus en plus au cours des années vingt, notamment les May, Robertson, Mount, Morris,

Seiden, Newton, Savage et autres<sup>20</sup>. Fernand Préfontaine, qui avait été en 1918 un des rédacteurs du *Nigog*, revue culturelle qui a fait date dans les premières manifestations contre le terroir, le régionalisme et le conservatisme en art et en littérature<sup>21</sup>, et qui, en 1926, signe la chronique sur l'art dans *La Patrie*, reconnaît en Mabel May «un de nos meilleurs peintres<sup>22</sup>».

À la fin de la décennie, on voit aussi apparaître quelques commentaires sur la production de jeunes femmes artistes qui compteront parmi les figures marquantes de la modernité des années trente: Pegi Nicol et Marjorie (Jori) Smith. Dans *La Revue populaire* d'août 1929, l'auteur, malheureusement anonyme (Jean Chauvin peut-être<sup>23</sup>) qui reconnaît devoir au magasin Eaton «l'introduction de l'art décoratif moderne» et plus encore, «grâce à M. Lemieux, chef étagiste de cet établissement et peintre lui-même, une exposition annuelle très importante de peinture canadienne, ou, plus précisément québécoise», parle en ces termes de cette exposition. S'il déplore, d'une part, qu'on «imité trop servilement Delfosse» et que d'autres peintres «font du Tom Thomson, du Cullen, du Holgate, que sais-je», il reconnaît, par ailleurs, le travail «plus personnel et plus honnête, d'artistes comme Marc-Aurèle Fortin, Holgate, les trois Lemieux (Émile, Marguerite et Paul) et Pegi Nicol<sup>24</sup>».

Quant à Jori Smith, elle attire l'attention de Laberge dès 1928 et, en 1929, celui-ci déclare que son portrait au pastel de *Lili Charlebois* est un des meilleurs de l'exposition du printemps<sup>25</sup>. Si Laberge est un critique ouvert, sa position tient cependant plus de celle de l'amateur éclairé qui s'intéresse tout autant à l'art traditionnel qu'à l'art novateur, distribuant ses louanges aussi bien aux uns qu'aux autres<sup>26</sup>. Avec Henri Girard, qui sera critique à *La Revue moderne* à partir de 1928 et au journal *Le Canada* dès le début des années trente<sup>27</sup>, émerge une critique qui prend plus résolument position en faveur d'un certain art moderne et dénonce, en des termes souvent polémiques, l'art plus conservateur qui avait fait les délices de la critique des décennies précédentes. Ainsi, il n'hésite pas à pourfendre un des favoris des années dix et vingt, Charles de Belle, de même que Marguerite Lemieux, elle aussi fort appréciée à son heure. À propos de l'exposition M. Lemieux à la Bibliothèque Saint-Sulpice, il écrit: «On se trouve en plein monde du «joli». [...] Artistes, mettez dans vos œuvres un peu de cœur, un peu de sang, un peu de chair. Laissez-vous émouvoir [...] Abandonnez-moi toute cette joliesse [...] Unissez votre âme aux choses et créez-nous de la beauté».

En faveur d'un réalisme moderne, où l'artiste laisse place à sa subjectivité et à une certaine expérimentation formelle, Girard, qui défendra des artistes tels que Bercovitch, Brandtner, Adrien Hébert, Jean Palardy et bien d'autres, voit, à l'aube des années trente, Jori Smith comme «une de nos meilleurs portraitistes». «Elle vous scrute un visage et vous le peint vivant, vrai, naturel».

Ce critique allait avec d'autres, dont Robert Ayre et John Lyman, suivre la montée de cette nouvelle génération d'artistes qui définira la modernité des années

trente et qui comptait dans ses rangs quelques femmes. Certaines, dont Marian D. Scott, se retrouvent, à partir de 1939, avec des collègues qui avaient commencé leur carrière dans les années vingt, les P. Heward, M. Lockerby, E. Seath parmi les membres de la Société d'art contemporain. À l'effectif de cette société s'ajouteront d'autres femmes, des francophones cette fois, les Denyse et Louise Gadbois, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume entre autres. Ceci sans parler de la contribution postérieure des femmes à l'élaboration des courants artistiques avant-gardistes québécois<sup>28</sup>.

Malgré certaines recherches récentes, l'analyse de l'apport des femmes à l'histoire de la modernité et de l'avant-garde artistique au Québec reste encore, en grande partie, à écrire. Mais la connaissance plus grande que nous avons du corpus de la critique d'art montréalaise avant la Deuxième guerre mondiale, nous a tout au moins permis de réaliser que cette contribution a été, à l'occasion, même si ce n'est que timidement ou brièvement, reconnue par les critiques. Il reste toutefois à faire une analyse plus systématique de cette réception, tout comme l'analyse exhaustive de la production même de ces femmes est toujours à l'ordre du jour de la recherche en art canadien.

ESTHER TRÉPANIER

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

## Notes

1        *Peindre à Montréal 1915-1930, Les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, Laurier LACROIX, dir., Québec, Galerie de l'UQAM-Musée du Québec, 1996. Le présent texte est d'ailleurs celui d'une communication qui a été présentée lors du colloque «La scène artistique montréalaise des années 1920, Questions et enjeux» (UQAM, 27 septembre 1996) qui s'est tenu dans le cadre des activités entourant la présentation de l'exposition *Peindre à Montréal* à la Galerie UQAM.

2        Louis DUPIRE, «Les arts décoratifs», *Le Devoir*, 14 octobre 1918. Le même Dupire, soulignait, deux ans auparavant, que les arts décoratifs étaient un débouché intéressant pour ces «adolescents qui manifestent des dispositions pour le dessin (et) font le désespoir de leurs parents». («À l'exposition des arts décoratifs», *Le Devoir*, 16 mai 1916.) La question des arts décoratifs et appliqués est un sujet discuté dans la période de l'après-guerre et n'est pas sans orienter le développement de l'École des beaux-arts de Montréal.

3        Sur l'intérêt que représentent les métiers du terroir pour le tourisme, on se référera aussi à Romain-Octave PELLETIER, «L'exposition des Métiers du terroir», *Le Devoir*, 25 mai 1928 où, à propos de l'exposition ayant lieu à Québec, il souligne «l'émerveillement» des touristes américains et «le nombre de questions la plupart enfantines (!) auxquelles doivent répondre les tisseuses et tisseurs qui exposent leurs œuvres au Château...».

4        Voir Albert LABERGE, «Exposition de pastels par Charles de Belle», *La Presse*, 5 février 1923 et «Exposition de tableaux et de pastels par Charles de Belle», *La Presse*, 27 novembre 1925.

5 Ainsi les hôpitaux de Montréal ont leur comité de dames patronnes dont les activités contribuent à leur financement. Or, les journaux de Montréal font écho, en octobre 1923, à une exposition organisée par Madame Athanase David au profit de l'Hôpital Notre-Dame. Les œuvres exposées, d'artistes comme Cullen, de Belle, Suzor-Coté, Franchère, Laliberté, Dyonnet, Poirier, Perrigard, Maillard, O. Leduc, P. Caron, H. Russel, H. Hébert et autres, étaient tirées au sort lors de la kermesse au profit de l'hôpital. Voir, entre autres *La Patrie* du 9 et du 20 octobre 1923.

6 Les exemples sont nombreux, depuis les Lilian Freiman, Marian D. Scott, Jori Smith, Pegi Nicol, Sylvia Daoust et combien d'autres! D'ailleurs, à chaque année, des élèves féminines figurent dans la liste des élèves primés par l'École. Soulignons, par exemple, que Sylvia Daoust obtient, avec Léopold Dufresne et Frank Iacurto, une bourse pour un séjour de 2 1/2 mois, en France, tous accompagnés du directeur de l'école C. Maillard. Au retour, c'est Frank IACURTO cependant qui donne ses «impressions» à *La Presse* «Impression de Frank Iacurto», *La Presse*, 2 août 1929).

7 André BEAULIEU et Jean HAMELIN, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, tome cinquième, 1911-1919, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, p.294-295.

8 Par exemple: C. Fauteux, R. Mount et B. LeMoine à la Bibliothèque Saint-Sulpice (décembre 1916) Dorothy E. Vicadi («portraits mondains») (novembre, *Art Association*), Marguerite Lemieux (Saint-Sulpice, novembre-décembre 1927 et novembre 1929), Sophia Atkinson (novembre, *Art Association*) et quelques autres. Il faut noter que de 1925 à 1929 il y a assez peu d'expositions réservées strictement aux femmes artistes. Évidemment cette liste restreinte ne tient pas compte des expositions de la *Women's Art Society*.

9 À ce propos, Jean Chauvin, lors de sa visite à l'atelier du secrétaire de l'Académie Edmond Dyonnet, en profite pour déplorer que les femmes n'y soient admises que comme membres associés alors qu'il y a un grand nombre de «femmes peintres célèbres» (*Ateliers, Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal, New York, Louis Carrier et Cie, Les Éditions du Mercure, 1928, p.192). Notons toutefois que Chauvin lui-même ne consacre aucun des chapitres de son ouvrage à ces «femmes peintres célèbres».

10 Henri FABIEN, «Le Salon du printemps», *Le Devoir*, 10 avril 1915 et «Le Salon du printemps», *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> avril 1916. Dans son article de 1915, Fabien s'en prend par ailleurs aux «horreurs» de «Lyman et de Madame Marguerite Allan», associées à des «aberrations postiches (*sic*) des œuvres néo-impressionnistes (*re-sic*)»!

11 FABIEN, *Le Devoir*, 10 avril 1915, *loc. cit.* McNicoll, à qui l'*Art Association* consacre en 1925 une rétrospective, s'attire également ce commentaire de Henri Letondal («Les Petites expositions», *La Patrie*, 19 novembre 1925): «L'impressionnisme avait tenté Helen McNicoll qui a laissé de nombreux exemples d'une peinture imprécise (*sic*) accentuant surtout les taches de soleil sur les pelouses, l'éblouissement du sable au bord de la mer [...], etc».

12 Ernest BILODEAU, «À Saint-Sulpice», *Le Devoir*, 18 décembre 1916.

13 N.S. «Au Salon du printemps», *La Patrie*, 7 avril 1917. À propos de la participation des femmes «étudiantes» aux diverses expositions présentées à Montréal, il serait bon de rappeler l'importance du support que leur a prodigué William Brymner, leur professeur et directeur artistique de l'AAM. Voir, entre autres, Monique NADEAU-SAUMIER, *Nina M. Owens (1869-1959)*, Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 1992, p.20-5 et Karen ANTAKI, *Emily Coonan (1885-1971)*, Montréal, Concordia Art Gallery/Galerie d'art Concordia, p.71-72.

14 N.S., «Des artistes qui affirment de beaux dons», *La Presse*, 21 janvier 1922. Bien qu'il ne commence occasionnellement à signer ses articles qu'à partir de novembre 1922, on sait qu'Albert Laberge, qui est aussi l'auteur de *La Scouine*, assurait, depuis 1908, la chronique (irrégulière il faut le dire) littéraire et artistique à *La Presse*, en marge de ce qui était son gagne-pain: la chronique sportive. Laberge a un style qu'il est facile de reconnaître même si ses textes ne sont pas signés. Voir Esther TRÉPANIER, «Deux portraits de la critique des années vingt: Albert Laberge et Jean Chauvin», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XII, no 2, 1989, p.141 à 173.

- 15 N.S., «Une visite à l'exposition de peintures», *La Presse*, 22 mars 1922.
- 16 Paul DUPRÉ, «Au Salon du printemps», *Le Devoir*, 27 mars 1922.
- 17 N.S., «Ouverture officielle du Salon de peinture», *La Presse*, 17 novembre 1922, Le Groupe des Sept, comme les artistes du *Beaver Hall Group*, suscite aussi des commentaires négatifs chez certains critiques francophones. Celui du *Canada*, par exemple (N.S., «L'ouverture du Salon des Beaux-Arts de Montréal», 17 novembre 1922), s'en prend aux «croûtes de l'École futuriste».
- 18 Henri Girard considère qu'un certain art académique présenté aux Salons de l'*Art Association* est un art «féminin», «sacré», «mignard», «joli», et que, s'il n'est pas toujours réalisé par des mains féminines, il n'en tombe pas moins dans l'excès de tendresse et de sentimentalité. À l'opposé, il n'hésite pas à qualifier de viril le travail de femmes artistes qu'il apprécie. Sur l'identification de l'art moderne à la virilité, on pourra se référer à ma thèse de doctorat: *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1991 (copie à la bibliothèque des arts de l'UQAM), p.124-125, 156, 163, etc.
- 19 Qu'on se garde d'interpréter comme du «paternalisme» le commentaire de Laberge, car il adresse des reproches similaires à Robinson, en 1929. Il commente en effet un de ses tableaux «excellent» et qui n'a qu'un défaut celui de n'être pas personnel, d'être trop similaire à un A.Y. Jackson («Nouvelle visite au Salon des peintres canadiens», *La Presse*, 28 mars 1929).
- 20 Voir, entre autres, LABERGE, «Causerie en marge du Salon du printemps», *La Presse*, 3 avril 1923, où il écrit, à propos de Regina Seiden: «une jeune juive douée d'un talent exceptionnel est en train de passer au premier rang de nos artistes». (Rappelons que R. Seiden abandonnera la carrière artistique pour se consacrer à celle de son mari, le peintre Eric Goldberg). Dans ce même article il déclare, à propos de Mabel May: «que son talent de coloriste et son vigoureux et solide métier l'ont, depuis des années, placée au premier rang de nos peintres». Le 5 avril 1924, Laberge juge Mount et Morris parmi «les plus personnelles et les plus intéressantes du Salon», etc. Bien que Laberge ait un vocabulaire axé sur les superlatifs et assez récurrent, il est intéressant de noter qu'il en gratifie aussi des femmes artistes.
- 21 Sur le *Nigog*, voir le tome VII des Archives des lettres canadiennes françaises, *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987.
- 22 Fernand PRÉFONTAINE, «Le Salon du printemps», *La Patrie*, 27 mars 1926. Préfontaine souligne aussi la participation de Sarah Robertson («des religieuses devant un couvent»), à laquelle il reconnaît un certain charme mais qu'il qualifie globalement «d'heureuse réussite d'un peintre amateur au métier encore incertain».
- 23 Chauvin était, depuis 1926, directeur de *La Revue populaire* et rédigeait une grande partie des textes sur l'art produit dans cette revue. (Voir TRÉPANIER, «Deux portraits...», *loc. cit.*). De plus, la position avancée dans ce texte non signé d'août 1929, n'est pas sans rappeler celle que Chauvin a prise, en juin 1929, à propos notamment des copistes et imitateurs du Groupe des Sept et autres paysagistes, ce qui nous incite à croire qu'il pourrait être l'auteur de cet article.
- 24 N.S. «Exposition de Peinture au Magasin Eaton et à l'École des Beaux-Arts», *La Revue populaire*, vol. 22, no 8, août 1929, p.62-63.
- 25 Albert LABERGE, «Appréciation des œuvres de quelques uns de nos peintres», *La Presse*, 28 mars 1928 et «Nouvelle visite au Salon des peintres canadiens», *La Presse*, 28 mars 1929.
- 26 Voir TRÉPANIER, «Deux portraits...», *loc. cit.*
- 27 Pour une analyse de la pensée critique de Henri Girard et des autres critiques ouverts à la modernité à Montréal dans les années trente, on pourra se référer à ma thèse de doctorat. (*op. cit.*).
- 28 Voir, entre autres, Rose-Marie ARBOUR, «L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste: une représentation critique (1955-1965), dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante* (Francine Couture, dir.) Montréal, VLB éditeur, 1993, p.23-70.

## Summary

# WOMEN, ART AND THE FRENCH PRESS IN MONTRÉAL FROM 1915 TO 1930

This text studies the manner in which French art criticism in Montréal treated the connection between women and art from 1915 to 1930. The function taken on by criticism with respect to women and art depends on the social class to which the women belong, with critics referring to three distinct social categories.

The first category is made up of factory workers, country-dwellers or lower-middle-class women labouring in the workforce. In the aftermath of World War I, there was growing concern about the presence of women in the workforce and whether they would return to the home after the War. While blaming "surrounding materialism" and the attraction of "high" salaries, critics nevertheless recognized that the "rising cost of living" might require women to continue to earn salaries. In this context some critics, those from the newspaper *Le Devoir* in particular, saw an opportunity for women's work in the development of the decorative arts, which would also "encourage local artists and nationalism in art."

This leaning toward the decorative arts as a solution to the economic woes of women working in urban centres had its rural counterpart in the increased value placed on local crafts. The local crafts were supported as much by ethnologists, collectors and tourism as by the clerical-nationalist elite who kept alive a nostalgia for a rural universe in the throes of destracturing. However, with the Great Depression, the valorization of traditional domestic arts was also affected by a back-to-the-land movement which was presented as a means for "young girls" to earn an income in the home, and thus be protected from "hard factory work."

The second category of women referred to in the critics' texts consists of women from wealthy and cultured backgrounds, often English-speaking. The critics sometimes discuss them with condescension, describing the formal and elaborate fashions worn at the evening vernissages of the Art Association of Montreal and sometimes complaining of their "chatter" while viewing the works on exhibition. On the other hand, we also learn from these articles that some of these women held private exhibition in their homes, organized shows and auctions for various charitable causes, or even, as was the case for Mrs. Chowne in December 1925, put on important exhibitions of Canadian art. However, they did

not play what the critics recognized as a "professional" role. Rather, they seemed to enlarge upon the role expected of society women with regards to the arts and "good taste:" a role which had its only equal in their customary volunteer work.

In the French publications of the 1910's and 1920's are several articles dealing with the necessity of the intellectual advancement of the French Canadian. These included campaigns for the improvement of the scholastic and institutional system devoted to the cultural and intellectual development of francophones. In this context, art is defined as an example of moral and national enrichment, akin to a means of combating profiteering and foreign influence. In this "crusade" women are given a specific role: that of raising the "good taste" of their family and their circles of friends by buying works of art "from home." Art education for young girls is promoted, on the grounds that young girls will later be responsible for private, domestic space and, consequently, for the artistic evolution of those around them.

Finally, the third category of women is that of professional women artists whose presence in the Montreal artistic milieu would grow throughout the 1920's. The works of women artists are regularly the objects of commentary in critical texts covering the various exhibitions shown in Montréal. To give justice to the critics of the era, this reception is, in general, in line with the usual aesthetic positions held by each. Thus the painter Henri Fabien, who defends a somewhat academic and conservative concept of art in *Le Devoir* in 1915-16, finds Emily Coonan's mastery of drawing "questionable" but admires Helen McNicoll's "good Impressionism." More nationalist critics, such as Ernest Bilodeau at *Le Devoir*, praises the "faithfulness to Canadian nature" of the Misses Mount, Fauteux and LeMoigne, for example. Critics who are more open to modernity make a point of emphasizing the contribution of women such as Anne Savage, Mabel May, Regina Seiden and others.

It seems, however, that it was in the 1920s that women artists emerged most noticeably upon the scene, particularly the women associated with the Beaver Hall Group. In January 1922, Albert Laberge covered the Group's exhibition with enthusiasm and praised the works of Randolph Hewton, A.Y. Jackson as well as those of May, Torrance Newton, Robertson, Savage, Seiden, Lockerby and others. It was at the Art Association of Montreal's *Spring Exhibition* of 1922 that controversy surrounding the work of women artists, several of whom were members of the Beaver Hall Group, broke out in the newspapers. Grouped together on one wall, these "brightly coloured, loud, brassy" paintings, as they were described in *La Presse* by Laberge (an ardent defender of these "avant-garde colourists"), also evoked strong opposition among the more conservative critics like Paul Dupré at *Le Devoir*. A clear opposition was established between conservative critics and modern critics, which resurfaced under similar circumstances in the fall of that same year when the works by the Group of Seven were shown at the annual R.C.A. exhibition.

This opposition would last throughout the decade and would determine the nature of the reception of women artists' works. The contribution of these artists was nevertheless acknowledged in the criticism pertaining, in particular, to innovative art. However, a more complete analysis of this critical reception remains to be done.

Translation: Susan Avon



fig. I J.A. Radford, Design for an Overmantel, Montreal.  
(Photo: *Canadian Architect and Builder*, February 1889: 22)

## THE DISSEMINATION OF THE ARTS AND CRAFTS STYLE IN DOMESTIC ARCHITECTURE

### The Case of Kingston, Ontario

During the Victorian period architectural journals became increasingly important vehicles for the dissemination of ideas and styles.<sup>1</sup> In this article I shall demonstrate the way in which Canadian trade journals, in particular *Canadian Architect and Builder (CAB)*,<sup>2</sup> helped to spread the influence of the Arts and Crafts movement and its offshoot, the "Queen Anne" style. The effect on small towns and cities in Canada was particularly interesting because it was here that architects tended to rely most heavily on periodicals for their understanding of new styles and techniques. I shall discuss three late-Victorian examples of Arts-and-Crafts-influenced houses in Kingston. Although it was a prosperous city in the late-nineteenth century, Kingston no longer had the political importance it enjoyed at mid-century, and does not have the grand and comparatively *avant-garde* houses found in Toronto and Montréal. Most or all of the local architects at this time had begun as builders or masons and lacked professional training or the experience of extensive travel. This tended to lead to interpretations of new styles that are often quite different from those in larger cities.

Although the influence of the Arts and Crafts movement on smaller centres has often been noted, the variations in its interpretation have not been carefully examined. The modifications made to the style in larger, more affluent Canadian cities were perhaps more in tune with the current fashions in Britain. In smaller towns architects tended to adapt new styles to their own purposes and to the tastes of their clients, and new interpretations thus appeared. For example one often sees typical Victorian row houses adorned with decorative elements such as terracotta panels or sunburst gable designs. In this way, an ordinary local house facade could take on an innovative "Queen Anne" or Arts and Crafts appearance simply through a new type of surface decoration.<sup>3</sup> This corresponded much more closely to the Arts and Crafts ideal of working with local materials and basing designs on local examples than did slavishly copying a fashionable new style. Similarly, plans might be adjusted for practical reasons such as money or space. For example, the Arts and Crafts living hall, which often appears in much-altered form in late-Victorian houses, may contain the tiled fireplace, built-in seat and wood paneling

that one would expect to find in a much larger house, but all crowded into an area not much bigger than an ordinary stairwell. At worst, the modifications made by architects or builders in smaller cities and towns sometimes resulted in a debased style not worthy of its antecedents. I contend, however, that this process also led to new styles of architecture that were interesting in their own right, as fusions of the old and the new. While it is true that such changes eventually led to the style becoming so diluted as to be unrecognizable, we should see this as a process of development and change rather than as debasement and disappearance.

A step in the process of change to “provincial” forms of mainstream architectural styles may be seen in a drawing for an overmantel published in *CAB* in 1889 (fig.1) to illustrate an article entitled “How to Decorate and Furnish a Home.” The decorative overmantel took many forms and was commonly used in houses of the period; it often had a central mirror surrounded by shelves and brackets for displaying the blue and white china and other aesthetic objects beloved of English “Queen Anne” proponents. But the “Suggestive Sketch” in question has taken the overmantel to extremes that would have made it quite unrecognizable to architect Richard Norman Shaw (1831-1912), who is identified with the inception of the “Queen Anne” style in England.<sup>4</sup> It towers over the fireplace, mixing motifs and materials with abandon. This design could have illustrated an 1896 article in *Studio* magazine, where the author stated of Shaw’s design: “Of course his imitators burlesqued his work, they crowded detail upon detail, and lost the breadth of treatment which was Mr. Norman Shaw’s final excellence.”<sup>5</sup>

The “Queen Anne” style added elements of eighteenth-century vernacular classicism to the Medieval influence at the root of Arts and Crafts architecture, and was, as Mark Girouard tells us, particularly attractive to the Aesthetic crowd’s rebellion against the heavy mid-Victorian darkness of their parents and their search for some “Sweetness and Light” in their lives.<sup>6</sup> For a number of reasons the “Queen Anne” style was more readily adopted in Canada (and, in various incarnations, in the United States) than was the purer Arts and Crafts style. “Queen Anne” was far more accessible, having been more commonly used for urban dwellings as well as for non-domestic structures from law courts and schools to shops and public houses. It also lacked the political baggage of the Arts and Crafts movement; it was not directly connected with the socialist ideals of William Morris (1834-1896), Philip Webb (1831-1915) and their compatriots. In part because its existence relied less on these political and social ideas, it was more visually definable, and therefore a more easily copied style.

Several British periodicals were instrumental in spreading the influence of the Arts and Crafts and the “Queen Anne” styles. *Studio*, published in London beginning in 1893, was a particular champion of the Arts and Crafts movement and regularly published articles and illustrations about architects, artists and

designers. Such articles often discussed the philosophical background of the movement as well as its formal aspects. The editors of Canadian journals such as *CAB* and *Construction*<sup>7</sup> probably became familiar with the Arts and Crafts movement through these articles. Canadian publications tended to concentrate less on the ideological aspects of the movement and focus on formal concerns such as the use of local materials and local motifs. This lack of emphasis on the philosophy behind the movement meant that small-town architects wishing to build in an Arts and Crafts style were not involved in the theory of this practice and indeed were not necessarily aware of it. Nor did the Canadian periodicals stress the Medieval craft ideal. As a result, although many small-town architects used decorative elements that might not have looked out of place in an English Arts and Crafts house, these were often mass-produced and ordered in, which would have made them an anathema to Morris and his circle.

The Arts and Crafts movement received a considerable amount of ink in *Canadian Architect and Builder* and *Construction* around the turn of the century. Although readers could not have gained a real understanding of the true principles of the movement from these sources, they would certainly have seen sufficient discussion and illustrations to know that it was a fashionable style. For example, in the article "A Century's Review" in *CAB* of 1901, the author states that, although the Gothic Revival was "a stupid chapter" in the history of architecture, it had had some positive offshoots. Among these he mentions Richard Norman Shaw who, "between the pressure of classic tradition on one hand and Gothic revival on the other...took what might be called a resultant line, uniting qualities of both and ending in work which is both pre-eminently modern and pre-eminently English."<sup>8</sup> The article goes on to commend William Morris, from whom were descended "the arts and crafts designers with whom are affiliated architects of undoubted originality." Until its demise in 1908, *CAB* published a wide range of articles related to the Arts and Crafts movement. They included a brief passage by John Ruskin on the superiority of the pointed arch, an article by the English designer and illustrator Walter Crane entitled "On Some of the Arts Allied to Architecture," a reprint of a paper by English Garden City architects Barry Parker and Raymond Unwin, and many illustrations and descriptions of houses influenced by the movement.<sup>9</sup> Illustrations of Arts-and-Crafts-influenced designs by Canadian architects were also common; examples included an 1888 design for the Church of St. Simon, Rosedale by the Toronto firm Strickland and Symons (but signed by English emigrant Eden Smith, and perhaps designed by him<sup>10</sup>), and a church by Langley and Burke, from 1889. Both are quite domestic in scale and appearance, and the architects' use of half-timbering in this context is quite unusual in Canada. These characteristics, together with the asymmetrical massing and elaborate moulded brick chimneys of both buildings and the small leaded-glass windows of the Eden Smith drawing, make the designs highly evocative of



RESIDENCE FOR J. A. HENDRY, Esq., KINGSTON, ONT.  
Power & Son, ARCHITECTS, KINGSTON.

fig.2 Joseph Power, Hendry House, 1888, King Street  
East, Kingston. (Photo: *Canadian Architect and Builder*, March  
1888: 3)

the Arts and Crafts tradition. The description of the Langley and Burke design points out that the church is to be built in an area where stone fences abound and that the building itself will be surrounded by a stone wall and built of stone up to the window sills. The debt the architects owed to the Arts and Crafts movement is further emphasized by this concern for use of local materials.

Sometimes readers were more specifically exhorted to follow Arts and Crafts principles with a Canadian theme. Montréal architect and educator Percy Erskine Nobbs (1875-1964), who had been trained among Arts and Crafts architects in Scotland and England, wrote in 1905: "The beautiful words of William Morris in appreciating the vernacular art of England are as appropriate to the work we find here around us, and I feel sure if he were familiar with the charm and quaintness of the old Québec farms and seigneuries he would have written something very similar about it."<sup>11</sup>

The Arts and Crafts style even permeated advertising in *Canadian Architect and Builder* and *Construction*. An advertisement for Black Diamond Tarred Felt

insulating material, which first appeared in *Construction* magazine in 1909, is such an example. It pictures a house which had appeared only the month before in an article on the American architect and designer Gustav Stickley's Craftsman homes. This is a clear indication that even manufacturers of completely utilitarian, mass-produced products were aware of the importance and popularity of Arts and Crafts and its offshoots. Sometimes advertisements went further and actually incorporated Arts and Crafts ideology into their copy. An advertisement for the Cooksville Shale Brick Company that appeared in the late 1920's in the *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* illustrates a great brick chimney breast, no doubt enclosing an inglenook. The caption reads: "Success in handling building materials has ever depended upon an intimate knowledge of its capabilities and its limitations. Masterpieces of brick work owe their success to the art of the designer and its skillful interpretation by the Craftsman."<sup>12</sup>

Trade journals often published illustrations of houses built by architects who had probably gained much of their knowledge of the style from journals. In March 1888, *Canadian Architect and Builder* published an illustration of a house (which still stands) built by the architect Joseph Power (fig.2). Power was born in Kingston and lived there all his life. The house was built in 1886 for two prosperous grocers, brothers by the name of Hendry. It is Kingston's most flamboyant essay in "Queen Anne." Power's introduction to the style probably came largely from trade journals and his design, derived from sources several stages removed from original British "Queen Anne," became an example for others to follow when it was published in *CAB*. Power made eclectic use of materials, including moulded brick panels, some with the sunflower motifs beloved of the Arts and Crafts and Aesthetic movements, carved stone lintels, pebble-dashed cove on the tower, multi-coloured slate roof, and turned and fret-sawn wood in the porch and balcony. These elements are all characteristic of the "Queen Anne" style, as are the use of several brick-laying patterns, the prominent chimneys with inset panels, and the stained-glass transoms and staircase-landing window. The "Queen Anne" detailing does not carry through to the back of the house which is quite plain and utilitarian. The end result is very different from British "Queen Anne" as Power has piled detail upon detail, much as the designer of the overmantel had done (fig.1). More importantly, without its superficial encrustations of decoration, this building is little different from many more conventional Kingston houses. It is fundamentally symmetrical, although the tower on one side and bay on the other, combined with varied fenestration, give the appearance of asymmetry. In essence, the architect has created a "Queen Anne" house using a typical local design. In addition, because it incorporates existing local materials and styles, the house reflects the philosophy of the Arts and Crafts movement more directly than would a building which strictly follows its structural and decorative vocabulary.

There are many houses in Kingston with elements of Arts and Crafts or



fig.3 Architect unknown, George Wilson House, 1897-98, Stuart Street, Kingston.  
(Photo: author)

"Queen Anne" but one house in particular, built in 1897-98 for mason and contractor George Wilson, more thoroughly embraces an Arts and Crafts appearance (fig.3). With its three windows marching diagonally up the side of the house to mark the stairwell, its inset porch, its oriel window breaking through the roof line to form a dormer, and its externally-expressed chimneys, it is unlike any other house in the city. However, with the exception of some interesting brick chimney-pieces, the interior of the Wilson house is rather conventional and the Arts and Crafts appearance does not carry through. Rather, it adopts classical motifs eschewed by the exterior, in the form of ionic pilasters flanking the doors, and other interior woodwork of classical design. This is common in such domestic structures; classical motifs had long been in use in the interior of houses of almost any style and were perhaps too deeply ingrained to be changed. Clearly however, the architect of the Wilson house looked much further afield than the local streets for his inspiration for the exterior. Once again, established design ideas appear in



fig.4 Strickland and Symons, House for Dr. Nattress, Carlton Street, Toronto. (Photo: *Canadian Architect and Builder*, August 1889: np)

combination with *avant-garde* motifs. Perhaps this architect was well-traveled, but it is more likely that trade journals provided the inspiration. The house may even have been designed and built by its first owner, which might explain the architect's evident interest in masonry work. A design such as the house for Dr. Nattress by Strickland and Symons, which appeared in *Canadian Architect and Builder* in 1889, may well have caught the attention of such an architect or builder (fig.4). Its inset porch, heavy stone lintels and externally-expressed, stone-detailed chimney could have been applied to turn an ordinary brick house in Kingston into an interesting new design, while the interior maintained the familiarity of classical motifs.

Architects gleaning ideas from journals could also mix and match styles as they chose. A Kingston house built in 1908 by architect Arthur Ellis combines elements of the English "Queen Anne" and its American offshoot, the Shingle



fig.5 Arthur  
Ellis, Ellis  
House, c.1908,  
University Street,  
Kingston. (Photo:  
Pierre du Prey)

Style (fig.5). The Ellis house is red brick, the favorite "Queen Anne" material, and has several Serliana windows, also common to "Queen Anne." But its rather unusual wide dormer is shingled, and its inset front porch is entered through a large Syrian arch, a particularly American motif not commonly seen in British domestic architecture. The scale and fenestration of the house have much in common with those of local houses and unite the building visually with its neighbours. As well, it is built of local red brick with Kingston limestone foundations and window sills. Here is an example of a house whose architect did not adopt a specific style, but was able to create a pastiche of motifs that he had seen elsewhere in combination with elements of the local architecture to create a design which, far from representing the debasement of a style, is innovative and interesting in its own right.

According to an 1896 article in *Studio*, "The jerry-builder especially did his best to ruin the new fashion ["Queen Anne"], and with hideous perversion tried,

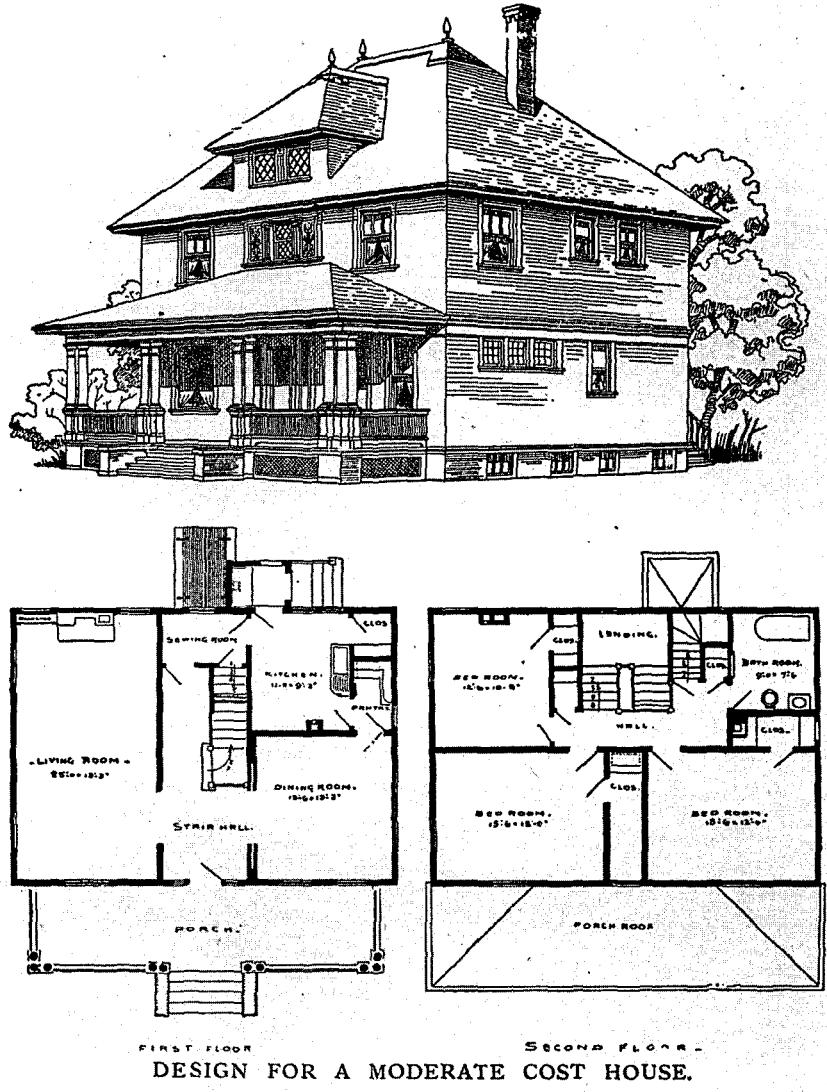


fig.6     Architect unknown, A Moderate Cost House. (Photo: *Canadian Architect and Builder*, January 1907: 6)

but in vain, to make the style unbearable.”<sup>13</sup> Less careful individuals adapted “Queen Anne” and Arts and Crafts ideas from sources increasingly distant from the original, with ever-decreasing understanding of their underlying tenets. The sources became more and more diluted until, in some hands, they were essentially unrecognizable. Richard Norman Shaw’s biographer Andrew Saint notes that a similar dilution of styles occurred in England:

Architectural publicity was both good and bad. If your buildings were original and pretty, any surveyor or ‘spec.’ builder who had the architectural press upon his Sunday morning breakfast table could and did filch from your inventions. This happened slowly. There was a ten-year lag, during which other architects, of gradually declining inventiveness, would try your ideas out, alter or amend them.<sup>14</sup>

At the final stages of this less inventive process were houses with almost no attention to decorative detail, but which contain a few last remnants of Arts and Crafts motifs. An example is a 1907 *Canadian Architect and Builder* design for a moderate-cost house. It is a brick four-square with a hipped roof and quite plain but with a few leaded-glass windows and a roof detail reminiscent of the thatch pattern found on many English cottages (fig.6). These elements, drawn from the Arts and Crafts tradition, decorate a house whose designer has not exercised the same innovative process of adaptation that we saw in the earlier examples. Here the decorative details are less creatively integrated with the building they adorn, but this type of building in no way represents the end of Arts and Crafts or “Queen Anne” influence. Elements of these styles, or of their later incarnations practised by such English architects as C.F.A. Voysey and M.H. Baillie-Scott, continued to be popular and attractive. Architects who were successfully able to combine elements from the new ideas with the local architectural styles and the needs of their clients were perhaps closer to the roots of the Arts and Crafts movement. They created, almost certainly unintentionally, their own version of the style.

NICOLA J. SPASOFF  
Kingston, Ontario

## Notes

1 I should like to thank Lynda Jessup for reading an earlier version of this article, and Pierre du Prey for his guidance on my Master's thesis from which it arose.

2 *Canadian Architect and Builder*, published in Toronto by C.H. Mortimer, 1888-1908. All illustrations from CAB are courtesy of University of Toronto libraries.

3 This process of rendering a building in a new style by the use of surface decoration was certainly not new. English Picturesque pattern books often give two or more stylistic variants using the same plan and elevation. In Canada, Jeffry Wyatt's 1811-12 unexecuted designs for a parliament building for Québec included a Greek and a Gothic Revival option. See Harold KALMAN, *A History of Canadian Architecture* 1 (Toronto: Oxford University Press, 1994), 258. Kalman also discusses the domestic Gothic Revival example of the 1841-43 Elizabeth Cottage in Kingston, in which Gothic trim is applied to a traditional 1 1/2-storey Ontario cottage. (KALMAN, *A History of Canadian Architecture*, 278.)

4 Andrew SAINT, *Richard Norman Shaw* (New Haven: Yale University Press, 1976).

5 "G," "The Revival of English Domestic Architecture. I. The Work of Mr. Norman Shaw, R.A.," *Studio* 7 (February 1896): 29.

6 Mark GIROUARD, *Sweetness and Light: The "Queen Anne" Movement 1860-1900* (Oxford: Clarendon Press, 1977).

7 *Construction* was published in Toronto by Gagnier et al., 1907-1934: monthly 1907-32; bi-monthly 1933-34.

8 "A Century's Review," *Canadian Architect and Builder* 14 (January 1901): 1, 2.

9 John RUSKIN, "The Lintel," *Canadian Architect and Builder* 1 (April 1888): 2. *Canadian Architect and Builder* 6 (August 1893): 89. Barry PARKER and Raymond UNWIN, "The Art of Designing Small Houses and Cottages," *Canadian Architect and Builder* 14 (April 1901): 75-9.

10 This is noted in Carolyn NEAL, *Eden Smith: Architect 1858-1949* (Toronto: Architectural Conservancy of Ontario, 1976), 18. The drawing for St. Simon, Rosedale appears in *Canadian Architect and Builder* 1 (May 1888): np. The Langley and Burke design may be found in the *Canadian Architect and Builder* 2 (January 1889): 1.

11 Percy NOBBS, "On the Value of the Study of Old Work," *Canadian Architect and Builder* 18 (May 1905): 75. For a discussion of Nobbs, see Susan WAGG, *Percy Erskine Nobbs: Architects, Craftsman* (Kingston: McGill Queen's University Press, 1982).

12 *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 5 (March 1928): xxxiv.

13 "G," "The Revival of English Domestic Architecture. I. The Work of Mr. Norman Shaw, R.A.," *Studio* 7 (February 1896): 29.

14 Andrew SAINT, *Richard Norman Shaw* (New Haven: Yale University Press, 1976), 142.

A NEW CLASS OF ART

The Artist's Print in Canadian Art

1877-1920

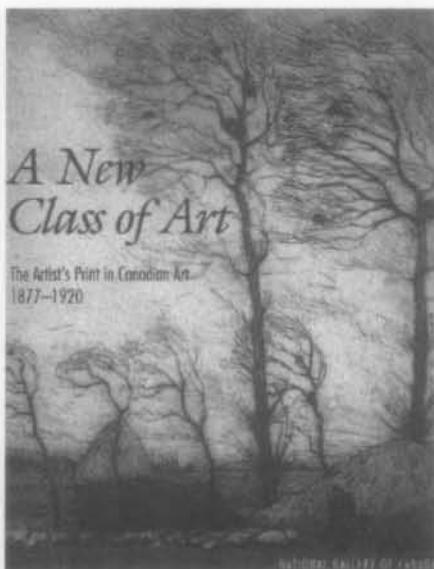
Rosemarie L. TOVELL

National Gallery of Canada, Ottawa,  
1996

192 p., 2 col., 186 b/w illus., \$34.95

(Version en français: *UN NOUVEL  
ART: l'estampe originale au Canada de  
1877 à 1920*)

Rosemarie Tovell's catalogue, *A New Class of Art: The Artist's Print in Canada 1877-1920* closes a significant gap in our knowledge of Canadian prints by bridging the void between Mary Allodi's groundbreaking *Printmaking in Canada: The Earliest Views and Portraits*, which deals with the period up to 1850, and my own *Images of the Land: Canadian Block Prints 1919-1945*. Tovell's book is comprehensive and detailed and she has established the foundation upon which all 20th-century Canadian printmaking rests. This is a prodigious work which has resulted from over two decades researching Canadian print history. Tovell has provided a pioneer study by ferreting out these rare prints, many long forgotten. In the process she has both built and augmented the National Gallery of Canada's permanent collection. This is particularly important for the 19th century prints which were printed in very limited editions and often discarded in their day due to their lack of success and



public indifference. The National Gallery collection has supplied 86 of the 132 prints in the book and the associated exhibition. This demonstrates both Tovell's dedication and the initiative of previous Gallery curators and associates who in 1909 began the national print collection with such foresight. It is now the premier collection of Canadian prints.

Beginning with "Breaking the Ground," Tovell explores the short-lived etching "revival" of the 1880's and its disappointing aftermath. Chapter Two, "In the Mainstream," tracks Canadians' achievement within the international print movement. The full revival in Canada, which occurred after 1900 in Toronto, is documented in "Erecting the Frame." The final chapter, "Completing the Structure"

---

traces the extension of the movement after 1910 to the rest of Canada and the creation of the artist's print.

Tovell sets the stage with the March 1885 international exhibition of etchings in Toronto, the first presentation of its kind ever held in Canada. Organized by the Association of Canadian Etchers (ACE), which had been established the previous year, it included 53 Americans, 24 Europeans and 10 Canadians (7 ACE members). This exhibition of original artists' prints was an anomaly, as throughout the nineteenth century public interest lay in reproductions of paintings or illustrations produced by printers and tied to the publishing industry. Remarkably, Tovell has located many of the prints from this exhibition. No instruction was available in Canada and most of the Canadian artists were self-taught printmakers; only W.J. Thomson and A.D. Patterson had some training. Artists produced only a few prints and most gave up quickly. Tovell exposes the tentative nature of this so called "revival," which was not sustained and was more in the nature of a "flash-in-the-pan." By 1890 ACE had folded.

The ACE exhibition did help to spawn a more sophisticated group of collectors of international prints but they did not support Canadian printmakers. For example, from 1882 W. Scott and Sons in Montréal began selling prints by international painter-

etchers. Tovell provides a detailed backdrop to this modest "revival," including the role of collectors as well as illustration and commercial printing companies such as The Toronto Engraving Company (later renamed Brigden's Ltd.). She also provides extensive historical detail about who made the prints and what they produced.

Canadian activity is contrasted with the International revival which began in France in the 1850's and was fostered by Whistler. Unlike Canadian artists, the French had the support of professional printers and publishers as well as critics, all of whom promoted etching. Etching was introduced into Britain in the late 1850's by Whistler and promoted by his brother-in-law, Seymour Hayden. Important books by Phillip Hamerton also advanced the practice: *Etching and Etchers*, 1868 and *The Etcher's Handbook*, 1871.

The American revival got rolling a decade later. Societies dedicated to etching were soon established in New York, Philadelphia and Boston. These were supported by critics and writers such as Sylvester Koehler (who founded the *American Art Review*) and such publishers as Frederick Keppel and Hermann Wunderlich. Master printers were available to artists and in 1885 a curator of prints was named at the Museum of Fine Arts in Boston. Printmaking flourished in America with such support. Large editions were

---

produced and many prints found their way into the Canadian market.

Limited circumstances in Canada did not prevent Canadians abroad from having a vital and successful connection with the international revival. James Barnsley and T. Mower Martin used Kimmel and Voigt in New York to print some of their etchings, although only a limited number were produced. In contrast, John Hammond who trained in America and Europe, had a sizeable production of about two dozen etchings. After studies in France, Elizabeth Forbes settled in Britain where she produced some of the finest Canadian drypoints. Her sensitive, expressive line, delicately nuanced tone and superior draughtsmanship established her international reputation. In London, Homer Watson produced a closely observed and elaborately detailed print of his own painting *Pioneer Mill*, 1890 which became the most popular 19th-century Canadian print.

In the early 20th-century, a few Canadians made important contributions to the revival in the United States. Charles White in New York provided etchings for his articles in *Harper's Monthly* magazine. He set a standard for quality etchings, created a distinctly American idiom for urban and industrial subjects and taught etching at the Art Students' League. John Cotton, trained as a commercial lithographer, became a charter mem-

ber of the Chicago Society of Etchers and forged important links for Canadians. In 1911 he studied in London and became a master printmaker in all the intaglio techniques. David Milne started etching in New York in 1909 and quickly reached his stride, producing sophisticated images with his characteristic economy and delicacy of line.

Canadian artists in Paris were inspired by the ongoing vitality of the etching revival. Canadian-born painter-etcher Donald Shaw MacLaughlan was considered the premier etcher after Whistler's death in 1903. Clarence Gagnon studied with him and between 1906 and 1907 he helped MacLaughlan pull restrikes from Rembrandt etching plates. Gagnon's etchings captured picturesque European images with fine line, increasingly intensified from light to dark through repeated immersion in acid and softened with carefully modulated plate tone. His success is demonstrated by the fact that he had dealers across Europe and sold prints to such major collections as the Victoria and Albert Museum. As well, there were articles on his prints in the most prestigious journals and he was the only North American included in Thomas Simpson's important book, *Modern Etchings and their Collectors*; 1919. Frank Armington studied etching with Maurice Achener and taught his wife Caroline to etch. They joined art

---

societies in Paris and the United States, exhibiting in the Parisian Salons as well as in London, Liverpool and Montréal.

Foreign instruction was an important factor in the 20th century revival of Canadian etching. Artists such as Lewis Smith, Dorothy Stevens and Ivan Neilson studied in Europe and subsequently became influential printers in Canada. Lewis Smith trained with Frank Armington and Luke Taylor and he later encouraged printmaking at home when he became the Principal of the Victoria School of Art and Design in Halifax. After studies in London and Paris, Dorothy Stevens returned to Toronto to become an active printmaker and mentor; Ivan Neilson worked with Ernest Lumsden in Scotland and subsequently taught etching at the École des Beaux-Arts in Quebec City.

Tovell traces the very limited involvement of Canadian artists in the lithography revival. James Wilson Morrice made one lithograph, *Near Dordrecht*, 1898, an atmospheric, quick and sketchy landscape. James Kerr Lawson's lithotints, painted directly on the stone with a brush, were highly praised by critics. These were the first artist's lithographs to be shown in Canada.

In Chapter Three, "Erecting the Frame," Tovell documents the establishment and purpose of various art societies in Toronto, which culminated in 1903 with the formation of the

Graphic Arts Club (GAC). Contrary to its name, the Club did not initially promote prints, but rather drawings and watercolours by its members who were primarily illustrators. Neither the GAC nor the annual Canadian National Exhibition (CNE) is known to have exhibited prints prior to 1910. However, some members of the GAC such as Owen Staples, Thomas Greene, J.W. Beatty and Edgar Laur, did begin to make etchings and drypoints. The purchase of an etching press by the GAC in 1910 stimulated this activity. Only the Canadian Art Club exhibited a few prints before 1910.

After that date, the situation changed rapidly with the deliberate organization of art societies and exhibits that fostered the re-emergence of etching. From 1910, the GAC began to prepare exhibits for the CNE. These included examples by their members and other Canadians, alongside those by expatriates Gagnon and the Armingtons so that the CNE did become a regular outlet for Canadian-made prints. A major exhibition in 1912, *The Fifth Loan Exhibition* at the Art Museum of Toronto (AMT) included 1000 items, 700 of which were original artists' prints. International prints were drawn from 30 local private collections and included works by Brangwyn, Zorn and Sloan. Canadians were well-represented with Thomson showing 33 prints, Gagnon 22 and Stevens 18.

---

The National Gallery of Canada made its first Canadian print purchase in 1909: 21 etchings by Gagnon. From then on, the National Gallery steadily built its collection and by 1920 owned approximately 1000 prints - 200 Canadian and 800 international. The Gallery organized regular print shows and in 1917 began a programme of travelling print exhibitions. By 1921 the Gallery had a separate Prints and Drawings Department run by its own Curator Henry P. Rossiter.

1914 marked an important change with two exhibitions of prints exclusively by Canadian artists: one at Toronto's Arts and Letters Club, *Some Canadian Etchers* and the other at the Art Museum of Toronto, *A Collection of Etchings by Toronto Etchers with Original Plates Showing Methods and Processes*. Between 1914 and 1917, the AMT held annual exhibitions which were the catalyst for etching across Canada, drawing entries from Ottawa, Quebec City, Winnipeg, Halifax and from some expatriate Canadian artists. These exhibitions were accompanied by extremely popular demonstrations of printing techniques. By 1917 it was clear that small groups of printmakers were becoming established in Halifax, Montréal and Winnipeg.

"Completing the Structure," the final chapter of Tovell's catalogue, deals with activities outside of Toronto, the establishment of the Society of Canadian Painter-Etchers and the

Canadian War Memorials Fund. In Quebec City, Ivan Neilson installed his etching press from Scotland but because of the lack of other printmakers in the city, he maintained close contact with Toronto. His dramatic river scenes evoked the atmosphere and clamour of an industrial St. Lawrence River. Ethel Seath was the first Montréal artist to exhibit etching at the 1907 Royal Canadian Academy Show and the 1908 Art Association of Montreal *Spring Exhibition*. Unfortunately, none of her etchings are extant. Charles Simpson, probably self-taught, passed on his knowledge to other artists, including Herbert Raine. Raine's prints combined areas of concentrated activity with blank white space. At the Art Association of Montréal, a print room was established in 1918 and prints were donated to the collection. Also in Montréal, the dealer James Morgan carried Gagnon etchings.

In Halifax, however, there was no interest or support for prints despite the enthusiasm of Lewis Smith, who in 1910 acquired a press and held exhibitions and the example of Lismer's fine etchings from 1916 to 1919. Only one etcher emerged: Gyrrh Russell, who produced delicate colour aquatints.

By comparison, Winnipeg was a vital centre for printmaking. The third largest city in Canada, it had the prosperity and resources to support a vibrant emerging arts community.

---

Various art societies and associations as well as the Winnipeg Museum of Art held exhibitions. Cyril Barraud, an experienced painter-etcher who had studied and exhibited in London, set up a press in 1913 upon his arrival in Winnipeg. He taught Walter Phillips and George Fawcett worked on his press. Barraud produced carefully crafted images with expressive line and dramatic contrasts of plate tone. Phillips' early etchings show his mastery of sensitive expressive line, strong draughtsmanship and tonal contrasts. With these and later printmakers including LeMoine FitzGerald, Winnipeg would become a leading centre for prints.

In Toronto in 1912, the Graphic Arts Club was revitalized and renamed the Society of Graphic Art (SGA) with intentions of having a national membership and of touring exhibitions across Canada. Because the SGA did not particularly focus on printmaking, painter-etchers felt an increasing need for a separate society devoted exclusively to their concerns. Thus in 1918 the Society of Canadian Painter-Etchers was formed with officers W.J. Thomson, W.W. Alexander and Fred Haines. The two societies collaborated closely, membership often overlapped, and they organized the 1918 CNE exhibition which toured Canada.

By 1917, C. Barraud, G. Russell and C. Armington were contributing prints to the Canadian War Memorials

Fund (CWMF) to document the Canadian role in the First World War. In 1918 artists in Canada began to record the war effort on the home front: Lismer produced 16 lithographs of the Halifax harbour; C.W. Jefferys did lithographs of training camps; and Dorothy Stevens' etchings showed women at work in munitions and shipbuilding. Tovell considers this CWMF work a high-point in Canadian art as it "demonstrated that printmaking had become an integral aspect of Canadian art" (p.151).

Tovell's catalogue is a pioneering work on the period 1877-1920 and reflects exemplary and comprehensive scholarship. Information is meticulously detailed with extensive endnotes and their precision corrects previous assumptions. For example, John Hammond's encounter with Whistler was likely "no more than an afternoon's duration" while Whistler was on a sketching trip and would not have allowed for what previous scholars have speculated was an opportunity to etch.

There are minor flaws in this catalogue, some of which may have been eliminated by closer and more careful editing. The dense detail is at times difficult to follow and sometimes distracts from the main thesis. The discussion of numerous exhibitions and the constant rise and demise of societies is complicated and makes for monotonous reading, particularly in

---

"Erecting the Frame." It would have been helpful to have an appendix with a detailed chronology of events as well as a separate exhibition listing, noting participants, locations, etc. Some information is simply not clear, requiring rereading and searching about in the text. For example, in the discussion of T. Mower Martin on page 45, there are eleven "known" etchings but then we are told he "would prove to be one of Canada's most prolific 19th-century painter-etchers, producing at least 18 subjects dating from 1884 and 1885." We are also told in the section on the second *Black and White* exhibition in Montréal in 1888 that the "Canadian artist is nowhere in sight," but then that the "lone Canadian participant in the show was Henry Sandham" (p.51). This is simply confusing; the information would have been more usefully stated at the beginning of this section, rather than as an afterthought at the end. More importantly, it would have clearly drawn attention to the fact that Canadian painter-etchers were already being relegated to the sidelines in Canada by 1888. Some of the information in "The Influence of Foreign Instruction" (p.88), concerning the reasons for changes in education in Britain should have gone in the "Introduction" with its discussion of British art schools; there is too much information here that is tangential to the main thrust of the argument. Similarly it does not make sense, in

"Completing the Structure," to include Quebec City and Ontario in one section.

Some relevant information is missing. In the "Prologue," it would be useful to be reminded about the date of the invention of the printing press. In the "Introduction" we are told that the first datable artist's print is 1877 but not the name of the artist. Perhaps it came up later in the text but I missed it. Etchings made by women "amateurs" for the Upper Canada Provincial Exhibitions in the 1850's (p.35) is discussed in the section "Artist's Etching in Canada, before 1880." It is not safe to assume that women are necessarily amateurs, particularly in the absence of the prints. This is a fascinating bit of history worth uncovering for these could be the earliest artist etchings in Canada, apart from those by Elizabeth Simcoe from the 1790's which were printed in Britain.

This raises another interesting issue. It seems printmaking is indeed a democratic art in which women sometimes have had equal status with men. In Britain, they were allowed to be full members of the Royal Society of Painter-Etchers but were not admitted into the Royal Academy, which exhibited painting and sculpture. Etching was considered an appropriate activity for women, who were known as "Lady Etchers" and led to exhibitions devoted to women such as *The Work of the*

---

*Women Etchers of America* at the Museum of Fine Arts, Boston in 1887, which included 388 prints by twenty-two artists.

It is not clear from Tovell's essay exactly what the situation was for women in Canada. Her text suggests that no women were included in any of the early printmakers' groups. Nor were they included in any print exhibitions in Canada in the 19th century and their involvement until 1920 was minimal, apart from that of Caroline Armington and Dorothy Stevens. Were they granted entry into the societies or allowed to exhibit? It would appear that prior to 1910 they were not. Canadian women clearly fared better internationally. Elizabeth Forbes in Britain produced extraordinarily fine drypoints and etchings, gaining an international reputation which has been sustained through her inclusion in 20th-century publications on British printmaking. Tovell considers her the finest Canadian painter-etcher of the nineteenth century.

The design of the catalogue is handsome and the layout is logical and clear. The overall structure of the book in four main sections works well. The link of image to text is excellent as the illustration and the relevant discussion usually occur on the same page. The cream paper conveys the historical look of the prints and the reproductions are clear, of good size and high quality. The many photographs of the artists is

of great benefit. The reproduction of all the prints in the exhibition provides an excellent historical framework to expand upon as new prints come to light. It would, however, have been helpful to have the medium cited in the captions as not all are etchings; some are drypoints and it requires much flipping back and forth to check the medium. Tovell's detailed comments on print methods are illuminating and evocative. In discussing Wyatt Eaton's prints we are told that "plate tone is used in a painterly manner to complement and accentuate the drawing. A favourite technique is to strengthen the dark, densely etched portions of the subject by juxtaposing them with an unmarked, cleanly wiped area of the plate"(p.59).

Overall the prints in this book are conservative and reflect 19th-century pictorial conventions. The images are generally illustrative and descriptive, conveying a quiet naturalism. Canadian prints of the 19th century are often stiff and formal and lack the impression of spontaneity and expressive gesture of European prints of the time. W.J. Thomson's etchings, such as *Niagara River, Queenston*, 1886 stand out because of his light touch and impressionistic rendering.

Artists who had the advantage of foreign instruction and the opportunity to see a wide variety of prints, produced high-quality work. Gagnon's etchings are notable for their delicacy

---

and clarity; *En Novembre*, 1904-1905, with its animated line and careful plate tone is richly atmospheric. The economy and expressive line in Elizabeth Forbes' *Dorothy No 2*, c.1883-1884 gives the work a very modern feel.

As the 20th century progressed, Canadian etchings became more expressive. The vivacity of Dorothy Stevens' line in *The Gamine*, c.1912, the lyrical line and atmosphere of T.G. Greene's *The Fisherman*, c.1911, S.H. Maw's precise, detailed delineation of Ely Cathedral in 1913 and Herbert Raine's richly atmospheric *Evening, the Canal, Montreal*, 1915, all demonstrate the increased sophistication of early 20th-century Canadian painter-etchers. As the rest of Canada began to become involved, we see the refined etchings by Cyril Barraud and Walter Phillips in Winnipeg and the evocative prints of Ivan Neilson from Quebec City. The wartime images of Lismore's ships in Halifax harbour and Dorothy Stevens' industrial scenes are powerful images. But none of these artists sought inspiration from contemporary *avant-garde* styles such as Cubism and Expressionism as did some American and European artists. They remained tied to a more conservative naturalism with its direct and literal transcription of the world.

Tovell has done a mammoth job in gathering so much detailed information on this unknown chapter of Canadian print history. This work will

remain the standard text and essential reference for years to come.

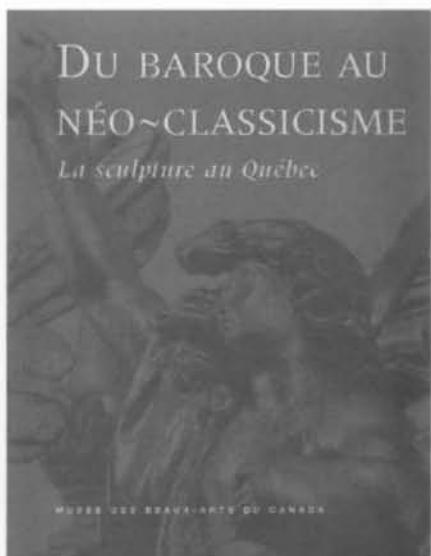
PATRICIA AINSLIE  
Vice-President of Collections  
Glenbow Museum, Calgary

---

**DU BAROQUE AU  
NÉO-CLASSICISME,  
LA SCULPTURE AU QUÉBEC**  
René VILLENEUVE  
Musée des beaux-arts du Canada,  
Ottawa, 1997  
219 p., 28 illus. couleur, 130 n/b,  
39,95 \$ (English version: *BAROQUE  
TO NEO-CLASSICAL*)

Entre le 6 février et le 19 mai 1997, le Musée des beaux-arts du Canada proposait aux visiteurs l'exposition *Du baroque au néo-classique, La sculpture au Québec*. Par la suite, l'exposition se déplace vers l'Ouest pour être présentée à la Vancouver Art Gallery, du 23 juillet au 5 octobre. Elle terminera son périple à la Mendel Art Gallery à Saskatoon entre le 31 octobre et le 4 janvier 1998. Nous pouvons regretter que cette exposition ne soit présentée ni au Québec, ni dans les Maritimes. La présentation de l'exposition est accompagnée de la publication d'un imposant catalogue rédigé par René Villeneuve qui agit également à titre de commissaire de l'exposition.

L'exposition se développe sur neuf salles. Toute la présentation de l'exposition est conçue autour d'une succession d'axes de vision. Tout est centré comme il se doit pour des œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Le caractère axial des présentations accentue l'effet théâtral de l'exposition, ce qui est bien dans l'esprit de l'époque. On accède à l'exposition en



passant du grand hall à la salle octogonale. Au centre de cette dernière, sur un piédestal, on trouve le célèbre ange à la trompette de Saint-Romuald. De part et d'autre de cet ange, on a inscrit en lettres d'or, directement sur les murs, les textes d'introduction à l'exposition. L'effet recherché est spectaculaire et correspond bien à l'esprit très théâtral du baroque. Malheureusement les textes sont difficiles à lire à cause de la réflexion. Nous voulons ici souligner la qualité du design de l'exposition. On accède ensuite à la première des huit salles de l'exposition. On y traite du XVII<sup>e</sup> siècle, principalement des œuvres importées. Au fond de la salle, on nous présente le tabernacle de Sainte-Hélène de Kamouraska sur lequel nous reviendrons plus tard. De là, nous pénétrons dans la salle du XVIII<sup>e</sup>. Notre regard est attiré vers le

---

célèbre maître autel de Longueuil avec, au premier plan, la Vierge en argent d'Oka. La place prépondérante occupée par l'autel de Longueuil s'explique par le fait qu'il est en quelque sorte à l'origine de l'exposition.

La salle suivante est consacrée à la sculpture de la région de Montréal. L'axe principal est dominé par le grand relief de Saint-Martin. Comme Montréalais, nous avons été surpris par la différence qui existe entre le texte anglais et le texte français des légendes. Ainsi les sculpteurs anonymes de Montréal sont, en français, domiciliés au Québec alors qu'en anglais, ils résident tous dans la ville de Québec! Nous présumons qu'il ne s'agit que d'une coquille du traducteur du Musée des beaux-arts du Canada. Les trois sculptures de Napierville sont malheureusement présentées trop près du sol. Elles semblent disproportionnées. Or, nous savons que les sculpteurs concevaient leurs sculptures en fonction de la position qu'elles occuperaient sur le retable. Le sculpteur Louis Jobin est très explicite à cet égard. «Quelquefois la place où se trouve une statue la déforme en quelque sorte ; il faut y apporter une correction, ou elle paraît mal faite. C'est le lieu qui pèche, pas la statue (...) Si la statue doit être placée à cinquante pieds, il faut la sculpter avec un oeil de cinquante pieds. Oubliez cela et vous vous mettez un doigt dans l'oeil!».

Les quatre salles qui suivent sont consacrées aux Baillaigé. Dans la pre-

mière, on présente les académies exécutées par François Baillaigé à Paris ainsi que plusieurs plans de retables, d'autels et de bancs d'œuvre. Suite à cette introduction à l'œuvre de Baillaigé, nous accédons à la salle consacrée au calvaire exécuté par François Baillaigé pour le retable de l'église de Saint-Jean-Port-Joli. Le Christ est curieusement présenté plus haut que dans la réalité. La Vierge et saint Jean semble regarder le nombril du crucifié! Toutefois l'effet est très saisissant et offre une chance unique de voir cette œuvre majeure dans son ensemble.

Nous pénétrons ensuite dans la dernière salle de l'exposition proprement dite. Celle-ci est consacrée à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Deux axes s'y croisent. Le premier dans l'axe de la porte d'accès, nous conduit vers le relief du *Baptême du Christ*. Le second unit *La Foi* et *L'Espérance* réalisées par Thomas Baillaigé pour le retable de Saint-Louis de Lotbinière, au tabernacle de Saint-Germain de Rimouski, également de Thomas Baillaigé. On peut déplorer le manque de hauteur pour la présentation de *La Foi* et de *L'Espérance*. Nous nous retrouvons confronté avec le même problème soulevé précédemment avec les Berlinguet de Saint-Rémi. Nous n'avons pas l'impression d'être devant un retable mais bien plus d'être devant un tombeau! Ceci n'enlève rien aux œuvres mais fausse quelque peu notre lecture. Les Berlinguet de Napierville, le calvaire

---

de Saint-Jean-Port-Joli et le couronnement du retable de Saint-Louis de Lotbinière mettent bien en évidence le problème de la présentation d'éléments de décor d'église dans un musée, soit le manque de hauteur. Ceci n'enlève cependant rien au design de l'exposition qui, comme nous l'avons dit, est remarquable.

Le catalogue de l'exposition comprend plusieurs sections qui aident à la compréhension de l'exposition. On y retrouve, outre les traditionnels avant-propos et remerciements, une introduction qui situe bien le contexte et les objectifs de l'exposition. Les trois chapitres qui suivent livrent un excellent portrait de la sculpture traditionnelle. Le catalogue des œuvres exposées fourmille de découvertes toutes plus intéressantes les unes des autres. L'ouvrage se complète de deux annexes consacrées au sculpteur François Baillaigé et d'une liste des expositions consacrées à la sculpture. Une bibliographie et un index ajoutent à la valeur de l'ouvrage. On peut déplorer l'absence de plusieurs titres de la bibliographie, entre autres nos propres travaux sur la sculpture profane ainsi que plusieurs articles du Dictionnaire biographique du Canada sur des sculpteurs aussi importants que Noël Levasseur (Jean Trudel, vol. II), François-Noël Levasseur (Raymonde Gauthier, vol. IV) et Antoine Cirier (John Porter, vol. V).

René Villeneuve, dans son texte d'introduction, précise de façon très

claire ses intentions «Elle veut (l'exposition) démontrer de quelle manière cette forme d'expression artistique (la sculpture) s'est enracinée au Québec au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et comment, stimulée par des influences revitalisantes, elle a évolué jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>». Pour ce faire, l'auteur a sélectionné quarante-cinq œuvres dans les collections d'État et dans les collections des différentes fabriques et communautés religieuses. Ses critères ont été la qualité formelle des œuvres et leur état de conservation.

Curieusement, l'auteur se retranche derrière le fait que pratiquement aucune sculpture «profane» ne nous est parvenue pour justifier sa présentation exclusivement religieuse. Il est vrai que le clergé a été un des principaux mécènes pour la sculpture, mais on a trop souvent dans notre histoire de l'art oublié l'État et les particuliers. La sculpture, historiquement parlant, ne se réduit pas à l'art religieux. Les armoiries qui ornaient une des portes de Québec sous le régime français existent toujours. Nous avons également quelques dessins de Pierre-Noël Levasseur concernant la sculpture navale. Malheureusement les survivants de la sculpture civile et navale sont très rares. Mais faut-il les oublier pour ne donner que l'art religieux comme exemple des créations de nos ancêtres? En ne présentant que la sculpture religieuse, l'auteur nous livre une vision tronquée du phénomène de la sculpture. Pour le

---

lecteur moyen notre art sculptural ne sera que religieux. Cette attitude est très dangereuse en ce sens qu'elle déforme la réalité.

L'analyse du tabernacle de Sainte-Hélène de Kamouraska que nous présente René Villeneuve est intéressante. Mais n'aurait-il pas pu la pousser un peu plus loin? Le tabernacle de Sainte-Hélène présente un certain nombre de similitudes avec plusieurs tabernacles célèbres. Nous pensons, entre autres, à celui qui se trouve dans la chapelle du couvent de Sézanne. Ce tabernacle, possiblement une œuvre dessinée par le frère Luc entre 1672 et 1675, reprend, si l'on excepte le couronnement, la même disposition et la même iconographie que celui de Sainte-Hélène. Au centre de la composition, on trouve un Salvator Mundi en ronde bosse, flanqué de deux anges cariatides. Les ailes s'ornent de deux bas-reliefs, représentant la scène de l'Annonciation. Plus près de nous, dans la sacristie de l'église de Saint-Maurice, la partie supérieure du tabernacle, sculpté vers 1718 par Jan Jaques Bloem pour les Récollets de Trois-Rivières, reprend le même discours. Nous savons que la dévotion à l'Annonciation était très populaire chez les Récollets. Le retable des Récollets de Montréal, remonté dans le cœur de l'église de Saint-Grégoire de Nicolet, présente lui aussi sa scène de l'Annonciation<sup>3</sup>. Or, ce retable est attribué à nul autre que Jan Bloem et aurait été exécuté vers 1713. Peut-on en conclure

que le tabernacle de Sainte-Hélène est un ancien tabernacle des Récollets? La réponse ne peut qu'être hypothétique. Mais nous savons qu'à leur retour en Nouvelle-France en 1670, les Récollets retournent à leur couvent de Notre-Dame des Anges. Ils le reconstruisent au complet entre 1671 et 1673 avec l'aide du frère Luc. Lors de la cession de Notre-Dame-des-Anges- à Monseigneur de Saint-Vallier, les Récollets vident le couvent de tout son contenu. Tous les meubles, peintures, pièces d'orfèvrerie seront transférés au nouveau couvent du château qu'ils sont à construire en 1693. Le 24 décembre de cette même année, le sculpteur Denis Mallet s'engage à sculpter un tabernacle pour les Récollets. Le tabernacle de Notre-Dame-des-Anges devient superflu. Quelques années plus tard, en 1701, les Récollets ouvrent une mission à Rimouski. On orne la nouvelle chapelle avec, selon toute vraisemblance, du mobilier liturgique de récupération. On peut penser que le tabernacle inutilisé de Notre-Dame des Anges fait partie du déménagement. La suite de l'histoire est plus nébuleuse. Il semble que la chapelle des Récollets de Saint-Germain de Rimouski ait été abandonnée à la conquête. Son mobilier a été détruit ou dispersé. Peut-on penser que le tabernacle que la paroisse de Saint-André de l'Islet du Portage acquiert en 1798, provient de Rimouski? Nous ne pouvons rien affirmer. Somme toute nous ne pouvons rien affirmer de

---

certain quant aux tribulations du tabernacle, mais il n'en reste pas moins que le tabernacle de Sainte-Hélène dégage une étrange saveur «récollette» que l'auteur du catalogue aurait dû souligner.

Les deux Vierges en argent des Sulpiciens sont bien connues, même si leur genèse restent quelque peu enveloppée de mystère. L'histoire des deux œuvres est surtout basée sur des sources du XIX<sup>e</sup> siècle. *L'Immaculée Conception* apparaît pour la première fois dans un inventaire de la fabrique de Notre-Dame daté de 1737. La Vierge d'Oka n'apparaît, pour sa part, qu'en 1846 dans la documentation. Il y a une dizaine d'années, au cours d'une visite au presbytère de Saint-Antoine de Longueuil, il nous a été donné de voir une troisième Vierge sulpicienne en argent. L'histoire de cette œuvre, jusqu'à maintenant totalement inconnue, reste à faire. Mais, il ne fait aucun doute que nous nous trouvons en présence d'une des versions réduites de la célèbre Vierge qu'Edme Bouchardon a réalisée entre 1733 et 1735, pour l'église Saint-Sulpice de Paris. La statue de Longueuil, pour laquelle nous ne disposons pas de photographie, mesure environ 50 cm de hauteur et repose sur un socle cubique en bois peint en noir. Le monogramme M en argent qui s'y retrouve la rattache sans aucun doute à la tradition sulpicienne.

L'exposition, ainsi que le catalogue, accordent une place prépon-

dérante au sculpteur François Baillaigé. Nous ne contestons pas l'importance de François, de son fils Thomas et de son cousin Pierre-Florent. Mais de là à leur accorder la moitié des salles de l'exposition, il y a une marge. Où sont les Levasseur, Liébert, Quévillon, Mallet et autres? Nous comprenons que les pièces des autres artistes ne sont pas toujours au niveau des œuvres des Baillaigé, mais de là à les écarter! La deuxième partie de l'exposition nous rappelle étrangement une exposition organisée conjointement par le Musée du Québec et l'Université Laval en 1975, *François Baillaigé et son œuvre (1759-1830)*. La présentation des académies que Baillaigé a réalisées lors de son séjour à Paris aurait pu être mis en parallèle avec les études de sculpture navale réalisées par Pierre-Noël Levasseur à l'arsenal de Rochefort près de quarante ans auparavant<sup>4</sup>.

Les deux annexes sur Baillaigé, sa bibliothèque et l'inventaire de son atelier auraient pu être complétées par la transcription de son journal (du moins partielle). René Villeneuve y fait référence à plusieurs reprises sans toutefois en exploiter son plein potentiel. Pourtant ce document jette un éclairage incomparable sur le métier de sculpteur à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il y a quelques années, j'ai étudié ce document dans le détail pour ma thèse de doctorat sur la sculpture navale au Québec.

L'analyse de ce document révèle que la principale activité de Baillaigé

---

entre 1784 et 1800 réside dans la sculpture<sup>5</sup>. La sculpture occupe 57,8% de son temps. De ce total, 46,4% va à la sculpture religieuse et 11,4% à la sculpture navale. La peinture, pour sa part, n'occupe que 19,9% de tout son temps, les arts décoratifs seulement 11,7%. L'architecture n'occupe que 0,9%, alors que son enseignement prend 9,7% de son énergie. La sculpture reste de loin la principale activité de Baillaigé. Toutefois le 42,2% d'activités diverses semble indiquer que la sculpture seule ne peut faire vivre le sculpteur. Le 0,9% accordé à l'architecture n'est valable que pour la première partie de sa carrière, car nous savons par d'autres sources qu'elle devient très importante après 1800. Il apparaît néanmoins assez clairement que pour survivre, Baillaigé doit diversifier sa production.

L'année 1789 marque les débuts de Baillaigé comme sculpteur de figures de proue. La sculpture navale entre 1789 et 1800 occupe 16,2% de son temps, la sculpture religieuse 41,8%. Donc, près du tiers de sa production en tant que sculpteur se présente sous la forme de sculpture navale. En 1793, sa production de sculpture navale atteint un sommet inégalé, près de 73,7% de toute son activité. En gros, nous pouvons synthétiser cette production en disant que 40% des travaux de Baillaigé se rattachent à la sculpture religieuse, 20% à la sculpture navale, 20% à la peinture et 20% aux arts décoratifs, à l'architecture et à l'enseignement.

On constate qu'une chute dans le marché de la sculpture religieuse est presque toujours contrebalancée par une augmentation de la demande de sculpture navale. La production de peintures fluctue au rythme de l'évolution des marchés religieux et maritimes. Les productions qualifiées d'arts décoratifs ainsi que l'enseignement sont régulières. Elles permettent à Baillaigé d'avoir une certaine stabilité financière.

Mais il y a plus. L'enseignement permet à Baillaigé d'atteindre une certaine bourgeoisie, celle qui a le pouvoir et les moyens de lui donner des contrats. Comme nous l'avons déjà remarqué, l'activité d'architecte de Baillaigé pour cette période est trop sporadique pour être significative. Tout au plus pouvons-nous remarquer l'amorce d'une percée dans ce domaine en 1798. Comme nous pouvons le constater, c'est la diversité de ses productions qui permet à Baillaigé de pratiquer son métier de sculpteur. Toutes les activités s'épaulent mutuellement pour stabiliser la production de l'artiste.

Comme René Villeneuve, nous ne pouvons que déplorer la disparition de ses œuvres navales<sup>6</sup>. Mais il ne faut pas pour autant les passer sous silence. Les projets de Baillaigé pour le *Royal Edward* et le *Earl of Moira*<sup>7</sup> aurait du faire partie de l'exposition au même titre que ses académies et ses projets religieux.

Nous ne pouvons que louanger le Musée des beaux-arts du Canada

---

d'avoir mis à sa programmation une exposition sur la sculpture québécoise. Bien peu de musées, si l'on excepte le Musée du Québec, ont eu cette initiative. La sculpture bien plus que la peinture a été au centre de la vie quotidienne des Québécois, que ce soit sur les quais lorsque les grands voiliers accostaient, au palais de justice pour régler une chicane de clôture où le dimanche pour la célébration de la messe à l'église paroissiale. Cette exposition, nous l'espérons, n'est que le début de grandes expositions consacrées à la sculpture. Les sujets de recherche ne manquent pas et nous souhaitons que les conservateurs des musées canadiens, à l'instar de René Villeneuve, y trouveront matière à exposition.

JEAN BÉLISLE  
Département d'histoire de l'art  
Université Concordia

## Notes

1 Marius BARBEAU, *Louis Jobin Statuaire*, Montréal, Beauchemin, 1968, p.25.

2 René VILLENEUVE, *Du baroque au néoclassicisme, La sculpture au Québec*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1997, p.11.

3 Jean BÉLISLE, *Le mythe récollet, l'ensemble de Montréal*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1974, p.108-109.

4 Jean BÉLISLE, *Un Levasseur à Rochefort*, dans *Vie des Arts*, vol. XXIX, no 115, juin-juillet-août 1984, p.44-7.

5 Jean BÉLISLE, *La sculpture navale dans la vallée du Saint-Laurent du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Paris, École pratique des hautes études, 4<sup>e</sup> section, 1982, p.98-104.

6 Jean BÉLISLE, *La sculpture navale et sa survie*, dans *Le patrimoine maritime et fluvial*, Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine, France, no 12, 1993, p.180-4.

7 Jean BÉLISLE, *François Baillairgé, un sculpteur de figures de proue*, dans *Neptunia*, Paris, no 154, juin 1984, p.32-40.

---

**LOCATING ALEXANDRA**

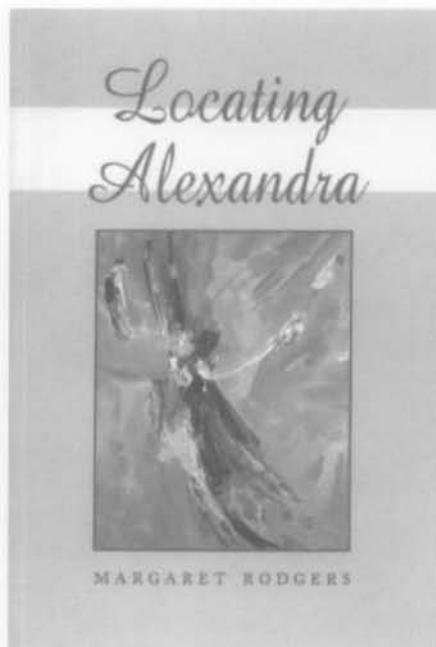
Margaret RODGERS

ECW Press, Toronto, 1995

170 p., 19 b/w illus., \$20.00

In October 1952, the *Canadian Abstract Exhibition* was mounted at the YWCA in Oshawa, Ontario. The exhibition was not the first to show Canadian abstract work but it was the first such presentation with a national scope and it travelled to other Canadian centres. It was organized by a woman who had long been a defender of abstract art. Almost twenty years earlier, in 1933, she had written a vehement letter to the Oshawa press challenging the President of the Royal Canadian Academy, Wyly Grier, on his negative attitude to abstraction. The woman who accomplished this was the Canadian artist Alexandra Luke.

Considering the shortage of writing on the subject of Canada's women artists, Margaret Rodgers' biography of Alexandra Luke is most welcome. Rodgers' use of an intertextual approach that connects biography to social history, formal analysis, feminist theory and explorations into the development of modernism in Canada, makes the book an unusual publication. Rodgers' research was extensive and the excellent bibliography bears this out. She weaves connections between Luke's work and the many influences on the development of abstraction in Canada, demonstrating



a sophisticated grasp of the concepts and their interdependent relationships. The book uses the pseudonym or working name of the artist "Alexandra Luke" to cleverly differentiate this persona from the wife and homemaker "Margaret McLaughlin." The device enables the discussion to travel from the personal to the professional and permits Rodgers to emphasize the unusual juxtaposition between Luke's private and professional lives.

As one of the two women members of Painters Eleven (the other being Hortense Gordon), Luke was certainly influential in the development and propagation of abstract art in Canada. Yet in many ways, Margaret Alexandra Luke McLaughlin (to string all her

---

names together in a fashion she herself never used) remains an enigma. Prior to the publication of Rodgers' book, the story of Luke's life had been recorded only in fragments: magazine and newspaper articles, documents on Painters Eleven and in catalogues of two solo exhibitions. The first was *Alexandra Luke: A Tribute* (Robert McLaughlin Gallery, 1977, text by Jennifer Watson); the second, *Alexandra Luke: Continued Searching* (Robert McLaughlin Gallery, 1988, text by Joan Murray). Both include biographical detail and *Continued Searching* incorporates many reproductions of Luke's work, but neither offers the completeness of a biography.

Although she made an early public defense of abstraction, Luke did not begin to work in this direction until around 1947, with such paintings as *Automatic Number 52*. She remained committed to non-figuration from then until her death in 1967. Luke studied with Hans Hofmann (Provincetown, 1947-1952) and was greatly influenced by his concept of "reducing form to a series of 'shifting planes moving in space' to express plastic, three-dimensional form." This would be later combined with Luke's own studies in Theosophy and mysticism to create dynamic and moving works such as *Journey Through Space* (c.1956) and *Symphony* (1957). Luke's painting transmitted a great deal of joy and was sometimes light-spirited, but

always with serious investigation as its anchor.

Luke does not appear as a figure of significance in the writing of Canadian history. Dennis Reid, for example, in *A Concise History of Canadian Painting*, conflates the work of Luke and Hortense Gordon into one paragraph in his book, describing the painting as "derivative." Barry Lord, in *The History of Painting in Canada*, includes only one sentence of information about Luke and it has a derogatory tone: "Alexandra Luke, an older painter who had also studied under Hofmann and had married into the General Motors sell-out family of McLaughlins in Oshawa, used her influence to get the YWCA gallery there to hold the First Canadian Abstract Exhibition." There is no mention of her work itself. These two examples represent the position that Luke has been given in general histories of Canadian art.

Although publications devoted to the production of women artists have attempted to rectify these losses, Dorothy Farr and Natalie Luckyj's *From Women's Eyes: Women Painters in Canada* (Agnes Etherington Art Centre, 1976) has constructed a biography that is not totally accurate. They state incorrectly, for example, that Luke pursued a nursing career in Oshawa. They also claim that it was because of the 1952 *Canadian Abstract Exhibition* that Luke was asked to become a member of

---

Painters Eleven, implying that the group already existed prior to that date and minimizing Luke's role in its nascent. *By A Lady* by Maria Tippett includes so many artists that none are discussed in any great depth. Luke receives great praise for her work, and Tippett does include a full-page, colour reproduction of *Journey Through Space*.

Considering her contributions not only as an artist, but also as the organizer of exhibitions, as a lecturer, as a holder of positions in many of Canada's prominent artistic societies and as a promoter of abstraction in Canada, Luke's public role has been seriously undervalued, a point that *Locating Alexandra* clearly emphasizes. Luke was a member of the Canadian Society of Painters in Water Color, the Canadian Group of Painters, and the Ontario Society of Artists. She was also a Fellow of the International Institute of Arts and Letters, and gave several public talks. Of course, her best-known affiliation was with Painters Eleven. Luke showed her own work locally, nationally and internationally beginning with an exhibition at the Lyceum Club in Oshawa in 1933; internationally, her work was shown in New York (three exhibitions), Miami, Jackson (Mississippi) and Vichy (France).

Luke's activities as a promoter of Canadian art was zealous and dedicated. For example, according to Joyce

Zemans (and reiterated by Joan Murray), Luke along with Oshawa art teacher Dorothy Van Luven, organized sixty-nine art exhibitions in Oshawa between 1945 and 1952, "lecturing regularly herself and inviting guest artists to speak about their work."<sup>1</sup> In a 1977 interview with Joan Murray, Barbara Macdonald (Luke's close friend and correspondent and the wife of Jock Macdonald) said that "she had tremendous energy and that energy shows in everything. Margaret could hardly rest the sole of her foot."<sup>2</sup> In 1948, writing about an Oshawa exhibition of the work of Rody Kenny Courtice, Coziel Haworth, Yvonne McKague Housser and Isabel McLaughlin, Luke began by asking her readers: "Do you ever wish when you look at a modern Canadian painting that you could ask the artist what it is all about? Well, you can."<sup>3</sup>

Rodgers' discussion of Luke's life is divided into four sections that consider: first, Luke's personal life; second, her development as an artist; third, her interactions with mystical thought; and lastly, the work itself. For the first time, we have a detailed biography, describing Luke's private life and her relationships with family members. As Rodgers notes, lengthy discussion of the household responsibilities of a male artist would not be relevant to a discussion of the development of his work. However, separating production from the conditions under which it is accomplished is problematic if a complete

---

understanding of the work is desired. As Rodgers points out in reference to Luke's life, her imposed and self-imposed household responsibilities:

serve to underscore the kind of expectations that constrained Margaret in obvious and subtle ways throughout her life... [and] it is clear that Margaret's family would have preferred a traditional mom. Margaret felt the constant pressure of the needs of her children, the demands of family routine, and, finally, her own sense of propriety. (p.33)

For these reasons, the text includes a great deal of information about Luke both as a mother and as a wife.

But the Margaret McLaughlin persona was only one facet of Luke's life. The artist Alexandra Luke was the other. In some ways, the playing of the two lives by one individual seems impossible. The life of Margaret McLaughlin was strictly controlled by the social conventions governing the actions of a society matron. She worked as a volunteer for the Oshawa blood-donor clinic; founded the Oshawa Skating Club; taught pottery classes from her home; was a member of the Oshawa Historical Society and chair of the Henry House Museum Committee; she organized Saturday morning children's art classes at Centre Street School and she was a member of the Oshawa Lyceum Women's Club.

While living this life, Luke managed simultaneously to find the space to study teachings of the mystic Ouspensky and his teacher Gurdjieff and to pursue her interest in such paranormal phenomena as flying saucers. Luke's complex relationship with her husband, Ewart McLaughlin, is presented in detail and assessed using Carolyn Heilbrun's comments on matrimony to consider the possibility that this was a typical "society" marriage. Rodgers notes:

Circumstances conspired to make their marriage seem like a good idea at the time, but Margaret and Ewart soon proved to be ill-suited to one another. A fundamental disagreement was at the root of Margaret's failure to meet Ewart's expectations as to what a wife should be. He wanted his socks darned; he wanted a wife to look after him, his home, and his children. Margaret was not interested in domesticity....Her painting was acceptable to him when she was making landscapes in a Group of Seven fashion, but her wholehearted espousal of modern art, her interest in esoteric thought, and, later, her arty friends, amounted to a hostile intrusion into Ewart's world. (p.28-30)

There is a parallel to Heilbrun's own life, in that she chose to write detective novels under the name Amanda Cross. Heilbrun was protecting her university position, whereas Luke was protect-

---

ing her marriage, but both assumed pseudonyms for the purpose of shielding one facet of their lives from another.

Rodgers is wise to limit her discussion of Luke's participation in Painters Eleven. She includes the important facts, but confines them to a short section of the book as Luke's association with the group has been discussed elsewhere. Instead, Rodgers focuses more on understanding Luke's complex relationship with the art world. For example, using arguments by theorist Gisela Breitling, Rodgers suggests that we must consider Luke in the context of a social framework that has not simply excluded women, but has in fact included them as collaborators in the construction of culture. Breitling argues that women must participate in a male-dominated art world because they do not have female predecessors on whom they might rely. Rodgers contends that Luke's work does not contain specifically female iconography (as in Joyce Wieland's imagery). But, Luke did participate in a male-dominated idiom. Breitling (and Rodgers, I assume) would commend this.

However, I have some difficulty with Breitling's notion that there are no models for women to rely upon in order to represent a female experience, thus forcing their reliance on male experience. Whether artists chose to follow a path that might be thought of

as connected historically to "women's work," or whether, like Luke, they chose an idiom that remained male, the idea that there are no women for women to use as paradigms is simply not the case. Women have always made art. Whether that art has followed a stereotype or whether it has challenged the practice that men have claimed for themselves has not mattered. While the argument for an art that can transcend gender might be a worthwhile goal, Rodgers' argument that Luke's "existence within a masculinized sphere creates an exemplary case for Breitling's argument" is missing a key factor. Alexandra Luke may have fitted nicely into the growth of modernism in Canada, but she has not been remembered for her contribution. This is not particularly to argue with the notion that ideally the evaluation of art should transcend gender, but merely to suggest that, although the idea is sound, reality does not reflect this goal. Art, in other words, has not proven itself capable of transcending gender, so it is not clear how a strategy of simply asserting that it should will make much difference. Rodgers concludes, however, that Breitling may have mounted this argument in order to defend an artistic production that she happens to prefer — a preference formed by "the internalization of a patriarchal aesthetic" (p.49). I agree.

Along with her studies of the writings of Ouspensky and Gurdjieff,

---

and prior to her work with Hofmann in Provincetown, Luke also studied with the Canadian artist and teacher Jock Macdonald (Banff, 1945). Macdonald introduced her to the idea of "automatic painting," learned from the British Surrealist painter and psychiatrist Dr. Grace Pailthorpe. In this section of the text, Rodgers deals with the complexities of the relationships between Surrealism, automatic painting, psychoanalysis, Abstract Expressionism and the Automatistes. Rodgers also emphasizes the importance of synesthesia in Luke's work — the creation of a "visual music."<sup>4</sup> This is also linked to Gurdjieff's underscoring of the relationship between spiritual growth, movement and musical pitch and tone. Rodgers notes the importance of music and its relationship to abstract art in Ontario, exemplified by artists such as Bertram Brooker, Jack Bush, William Ronald, Graham Coughtry, Gordon Rayner and Michael Snow.

There is one point at which I would disagree with Rodgers' analysis of Luke's life, or at least put her assessment into some question. She maintains that during Luke's lifetime her artistic production was virtually ignored by the critics. She writes, "Luke was...consistently slighted in the critical coverage given to the group," and "A pattern of trivializing or ignoring Luke's work was, and continues to be, perpetuated both during her life and after her death" (p.74).

Certainly there is some evidence to back this up. One of the other members of Painters Eleven, Jack Bush, once commented, "God, the way she [Luke] has been treated in this town makes us weep blood all over the floor." "Well, it doesn't bother me," Luke replied. "Well it damn well bothers us," he answered.<sup>5</sup> However, Bush was reacting here to Luke's failure to have a solo exhibition during the previous few years rather than to a failure of the press and critics to cover her work. It is true that on occasion Luke would be left out of a review of the work of Painters Eleven. But far more often she was included and the press was positive. Luke's works were "characterized by verve of colour and form," according to Pearl McCarthy of the *Globe and Mail*.<sup>6</sup> Jo Aldwinckle wrote in 1958, "Courageous colour concepts give these paintings a definite 'Luke' signature."<sup>7</sup> *The Globe and Mail* and the *Oshawa Times* frequently printed articles praising Luke's work.

What is much more interesting is how a careful reading of all these positive reviews reveals a gendered language. The use of colour was frequently mentioned (as in the above two quotations) as opposed to form in the work of male painters. Often, her work would be considered in terms of its stereotypically "feminine" qualities: "Light-hearted, gay little water colors" described Luke's work in 1960;<sup>8</sup> "Charming colors with decorative

---

effect" described her work, according to the *Globe and Mail*, also in 1960.<sup>9</sup> In a 1977 article, the same newspaper claimed that Joan Murray had described Luke's paintings as "womanly." The article continues, "We can compare this, say, with Ronald's paintings, which with their hard blacks are concentrations of power and energy."<sup>10</sup> In addition, there was a tendency to admire Luke's small paintings rather than her large canvases. Robert Fulford, for example, prefers Luke's smaller works. He calls her piece *College 59 (sic)*, a "light and precise...a delightful little work."<sup>11</sup> Abstract work by Luke, then, was considered most successful when "feminine" attributes could be isolated and praised. Nevertheless, newspaper reviews would remain generally supportive. There are many more examples. The *Globe and Mail*, in 1953, commented that "Alexandra Luke's painting, seemingly inspired by a blaze of sun on flowers, shows her very real talent for relaying the emotional pleasure in such sights."<sup>12</sup> In 1954, the *Toronto Star's* Hugh Thomson wrote of Luke's work: "[T]he general impression, though vague, is pleasing and thought-provoking."<sup>13</sup> Luke's work was also often compared to musical compositions in recognition of her use of the technique of synesthesia, as in the *Daily Times-Gazette* of 1956, which explained that the visitor to the Painters Eleven exhibition at the Robert McLaughlin

Gallery "could find a parallel to Debussy in Alexandra Luke's inventive colour and freedom of form."<sup>14</sup> It was not in the press that Alexandra Luke became lost.

In addition to the one criticism of the content of Rodgers' text, I would like also to add two minor comments on the format chosen (I presume) by the publishers. First, the inclusion of footnote information within the text would be more appropriate in a strictly academic text, but including it in a book that might easily be read for pleasure disrupts the continuity. Second, while the book has included a great deal of information, the lack of an index precludes its usefulness as a reference tool. Those two things being said, however, the book is attractively produced with a readable font and illustrations of Luke herself and a few reproductions of her work. The twelve photographs serve well to emphasize the conservative lifestyle of Margaret McLaughlin, as Luke is often wearing a tailored suit or other conservative dress, and holds her body in a reserved and poised manner. The pictures add something to the understanding of the character. Unfortunately, considerations of a financial nature have obviously forced the reproduction of Luke's paintings in black and white only. Perhaps it might have been better to omit these eight images altogether because they convey little, if any, of the emotion of the works. Some

---

care has been taken not to crop the images, but they are not particularly sharp and some are very small: 6 x 10 centimetres to represent *Journey* (1957), for example, which is 121 x 208 centimetres in size.

These minor criticisms notwithstanding, *Locating Alexandra* successfully strikes that fine and difficult balance between a text that is purely academic, to be read by only a few specialized readers and a more accessible biography that will satisfy the desires of the reader who simply wants to know more about Canada's artistic heritage. Such books on the subject of Canadian women artists are woefully needed.

JANICE ANDERSON  
Concordia University

#### Notes

1 Joyce ZEMANS, "From Landscape to Abstractionism: Alexandra Luke," *Vanguard* 13, no.1 (February 1984): 16.

2 Joan Murray and Barbara Macdonald, interview, 25 May 1977, Robert McLaughlin Gallery Archives.

3 Margaret LUKE MCLAUGHLIN, "Oshawa Welcomes Exhibit of Four Women Who Paint'," *Daily Times-Gazette* (Oshawa-Whitby), 13 Apr. 1948.

4 Joan VASTOKAS, "The Roots of Abstraction: An Introduction," *Artscanada* 36, no.1 (May/June 1979): 23.

5 Luke's minutes of Painters Eleven meeting, 9 May 1957, Robert McLaughlin Gallery Archives.

6 Pearl MCCARTHY, "Let Buying Replace Bossing, Then Leave it to the Painters," *Globe and Mail*, 22 March 1952.

7 Jo ALDWINCKLE, "One-Woman Show at Park Gallery Success for Alexandra Luke," *Daily Times-Gazette* (Oshawa-Whitby), 19 May 1958.

8 "Paintings in Individual Settings Brave, Praiseworthy Exhibit," *Oshawa Times*, 14 March 1960.

9 "Luke Display," *Globe and Mail*, 12 March 1960.

10 Peter WHITE, "Painting the Mystical into the Oshawa Y," *Globe and Mail*, 16 July 1977.

11 Robert FULFORD, "Pioneers," *Toronto Daily Star*, 4 Feb. 1961.

12 Pearl MCCARTHY, "Parade of Abstract Talent, With Hodgson in the Lead," *Globe and Mail*, 17 Oct. 1953.

13 Hugh THOMSON, "Painters Eleven Show Modern Art," *Toronto Star*, 13 Feb. 1954.

14 "Painters Eleven Soon Scattered to Important Art Exhibitions," *Daily Times-Gazette* (Oshawa-Whitby), 31 March 1956.