

THE JOURNAL
OF
CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE
DE L'ART CANADIEN



VOLUME II SUMMER/ETE 1975 NO. 1

**THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
STUDIES IN CANADIAN ART, ARCHITECTURE AND THE DECORATIVE ARTS**

**ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ETUDES EN ART, ARCHITECTURE ET ARTS DECORATIFS CANADIENS**

VOLUME II NO 1 SUMMER/ETE 1975

EDITORS/REDACTEURS:

Donald F. P. Andrus
Sandra R. Paikowsky

ADVISORY BOARD/COMITE DE LECTURE:

Mary Allodi
François M. Gagnon
Alan Gowans
J. Russell Harper
R. H. Hubbard
J-R Ostiguy
Dennis Reid
Douglas S. Richardson
George Swinton
Jean Trudel
G. Stephen Vickers
Moncrieff Williamson

EDITORIAL OFFICE/BUREAU DE LA REDACTION

Concordia University
Sir George Williams Campus
Room H-543
1455 de Maisonneuve Blvd.
Montreal, Québec, Canada H3G 1M8

SUBSCRIPTION RATES/TARIF D'ABONNEMENTS:

\$8.00 per year/annuel
\$21.00 for three years/pour trois ans
\$4.50 per single copy/le numéro

*The Journal of Canadian Art History is published twice yearly by
Owl's Head Press/Les Annales d'Histoire de l'Art Canadien sont publiées
deux fois l'an par "Owl's Head Press".*

The editors of The Journal of Canadian Art History gratefully acknowledge the assistance of the following institutions/Les éditeurs des Annales d'Histoire de l'Art Canadien tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

Ministère de l'Education, Gouvernement du Québec
Concordia University, Faculty of Arts, Montreal

The editors wish to announce the institution of the category of Patron of The Journal of Canadian Art History. A donation of \$100.00 minimum to The Journal will entitle the donor to three years' subscription. In addition, unless otherwise indicated, the names of Patrons will be published on this page. Receipts for the purposes of taxation will be issued/Les éditeurs annoncent l'institution des Amis des Annales d'Histoire de l'Art Canadien. Un don de \$100.00 minimum vaudra un abonnement de trois ans au donneur. En outre et sans avis contraire, le nom des Amis sera publié sur cette page. Des reçus pour fins d'impôts seront envoyés.

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

VOLUME II NO. 1 SUMMER/ETE 1975

CONTENTS/TABLE DES MATIERES

EDITORIAL	i
ARTICLES	
<i>Instruction Pour Establier les Manufactures: A Key Document in the Art History of New France</i>	Doreen E. Walker 1
<i>Le Rôle de l'Abbé Jérôme Demers dans l'Elaboration d'une Architecture Néo-Classique au Québec</i>	Luc Noppen 19
<i>The Library of a Canadian Artist. Books from the Library of Robert Holmes</i>	Sybille Pantazzi 34
<i>The Nine-Year Odyssey of a High Victorian Goth: Three Churches by Fred Cumberland</i>	Shirley G. Morriss 42
<i>Les Artistes Canadiens Copistes au Louvre (1838-1908)</i>	Laurier Lacroix 54
<i>Les Tabernacles de François Baillairgé</i>	Raymonde Landry-Gauthier 71
SHORT NOTES	
<i>Wreath of Flowers</i>	Janet Braide 83
<i>A Portrait by George Berthon</i>	Sandra R. Paikowsky 85
<i>Un Dessin Inédit de Pierre-Noël Levasseur?</i>	Raymonde Landry-Gauthier 87
BOOK REVIEWS/COMPTES-RENDUS	91
PUBLICATIONS FOR REVIEW/PUBLICATIONS SOUMISES POUR COMPTE-RENDU	
NOTICES/AVIS	98
INFORMATION FOR CONTRIBUTORS/RENSEIGNEMENTS AUX CONTRIBUTEURS	100

EDITORIAL

The Editorials of the first two numbers of the *Journal* have reflected our desire to inform the readership of the policies of the *Journal* and, hopefully, to shed light upon the current state of affairs in the field of the history of Canadian art.

In the first flush of our enthusiasm we were prepared to believe that, at least within our own national boundaries, the study of Canadian art history was at last emerging from its status as a second class citizen. In order to make a significant contribution to this metamorphosis and, in particular, to provide an answer to the plea from scholars for a reliable and continuing forum in which to publish material devoted solely to the Canadian field, the *Journal* commenced publication in May of 1974. Much as we would like to continue, in this our third Editorial, to discuss matters of general interest we feel that we should consider a more immediate and urgent issue concerning the future of the *Journal* itself. The issue is one which we feel should be broached for reasons more than simply those that might appear self-serving but as information for our readers and as information for others who may find themselves in a similar predicament.

One appreciates from the outset that the study of Canadian art history is a relatively recent academic problem and that one therefore cannot necessarily expect an entirely consistent advance on all fronts associated with the discipline. Nevertheless it is surprising to encounter a serious lack of vision in certain areas where one would expect to receive the strongest support. In fourteen months of publication history the *Journal* has produced three numbers, in large part as a result of the generous support and interest of the Ministère de l'Education, Gouvernement du Québec. The latter has exhibited the kind of national over-view that one might have expected of other official avenues of aid; in particular we refer to the application for financial aid made on behalf of the *Journal* to the Learned Journals section of the Canada Council, dated August 8, 1974 and yet to be officially acknowledged.

When the application has finally been processed we can expect, according to unofficial information, that the funding we will receive, if any at all, will be no more than an amount representing approximately one quarter of the costs involved in printing and binding this number of the periodical. In a series of meetings earlier this year with a representative

of the Canada Council it has been made abundantly clear that unless a journal such as this one is endorsed by a Learned Society all future applications will be met with a similar response.

The position adopted by the editors has been, from the outset, that if the *Journal* is acceptable to the informed, academic community at large, in terms of its scholarly calibre, then it is fulfilling its function, whether it exists within or without a Learned Society. To this end we requested of the members of our Advisory Board that they furnish letters of support and recommendation to the section of the Canada Council concerned with this matter. The members of our Advisory Board, representing a cross-section of the leading art historians in this country, have actively supported the *Journal*, recognising and respecting the service it has provided and should be allowed to continue to provide.

The position of the Canada Council section concerned has been that the categories within which the *Journal's* application may fall are firmly defined and that at the present time no adjustments are to be made to them. The deliberations of the Learned Journals committee seem to have been largely unaffected by the following facts: the categories were established when there was no existing journal devoted to this discipline; furthermore the rate of inflation as conceived within the categories is at extreme variance with the actual inflationary rate affecting production costs; finally the fact that there now exist two periodicals in the same discipline, but differing significantly in format, content and general policy, was considered by the committee but apparently as a complicating factor rather than as an asset.

It seems obvious that the time for considering adjustments to the existing categories has long passed by. Immediate steps should be taken to bring these categories into line with present day realities and these steps should be guided and shaped with the advice of those individuals represented on the advisory boards of both the *Journal of Canadian Art History* and the *Revue d'Art Canadienne*.

The editors of the *Journal* have always been completely aware that an agency such as the Canada Council cannot be responsible for underwriting all of the costs involved in the publication of this type of periodical. By the same token however it does not appear unreasonable to expect a realistic and ongoing plateau of funding to be made available if the *Journal* is truly fulfilling its obligation to the community at large. Our only gauge as to whether in fact the *Journal* is meeting its obligations is

essentially a three-fold one. One must consider these items in particular: the number of manuscripts received for publication; the letters of support or criticism directed to the editors; the sale of subscriptions. In each of these three areas we feel the indications with regard to the *Journal* are completely positive.

The *Journal* has arrived at a stage at which it is only possible to print half of the scholarly, publishable articles offered to it. The letters which have been directed to the attention of the editors have on occasion contained constructive criticism but have always been entirely enthusiastic in their statements of encouragement and support. In terms of sales and subscriptions based on the first two numbers of the *Journal*, we have received sufficient monies to cover thirty four percent of the cost of printing and binding those first issues; we feel that in the latter context there are few if any similar publications in Canada which can make the same claim.

It is with a sense of real urgency that the *Journal* must now appeal to the Canadian public for tangible, financial support. We would once again direct our readers' attention to our page of acknowledgments in this number wherein we have announced the category of *Patron of the Journal of Canadian Art History*. Sixty Patrons alone would guarantee coverage of the cost of printing and binding a single issue of the *Journal*. The adjustment in our subscription rates has been quite simply necessitated by the escalating costs of production (printing and binding costs represent seventy percent of our total expenditure per issue: the editors do not receive salaries.)

In closing the editors wish to acknowledge the assistance of the following individuals involved in the production of this number of the *Journal*: Dean Ian Campbell, Mr. Stirling Dorrance, Professor Albert Jordan, Ms. Shelley Reeves and Professor Eyvind C. Ronquist.

INSTRUCTION POUR ESTABLIR LES MANUFACTURES: A KEY DOCUMENT IN THE ART HISTORY OF NEW FRANCE*

It has been commonly acknowledged in Canadian art history that in the beginning there was a school: a school of arts and crafts which was established by Bishop Laval (François-Xavier de Laval Montmorency), during the latter part of the seventeenth century, at Saint-Joachim, some thirty miles from Québec.¹

L'Abbé Amedée Gosselin, writing in *L'Instruction au Canada sous le Régime Français* (1635-1760), 1911, was the first to set forth in full detail a case for what he entitled "l'Ecole des Arts et Métiers de Saint-Joachim," dating the founding of the school at approximately 1668, and documenting as far as possible, the material of his research.² Since the time of the publication of Gosselin's findings, the so-called "Ecole des Arts et Métiers de Saint-Joachim," as a country branch of the Seminary of Québec, has been accredited with providing the foundation for the establishment of the arts, and more particularly the art of woodcarving, in French Canada.³

Although documentary evidence in connection with the school is fragmentary, and for the most part inexplicit, a seventeenth century document (a contemporaneous copy of which is in the holdings of the Seminary of Québec) provides significant testimony concerning the nature of the school. It is an anonymous memorandum and bears the title: *Instruction Pour Establir Les Manufactures*. The face of the document is undated although the date "1685" appears on the reverse side.⁴ (Fig. 1)

Instruction Pour Establir Les Manufactures stands as a key document in the art of early French Canada, for, as an examination of relevant sources will reveal, it provides not simply evidence, but the only explicit evidence that instruction in the arts was available in Laval's time in the "parish of Saint-Joachim."⁵ The portions which contain the most relevant information are quoted below. The text commences as follows:

Dont commencer cet ouvrage il faut des lieux et bastiemens Commodes, il se trouve Des lieux propres pour cela, savoir Dans *La Paroisse de St. Joachim* propre pour l'establissement des garçons et il sen presente une autre pour les filles dans la haute ville de quebec, il ne reste plus qu'a faire les bastiemens et les meubles. (Italics mine.)

*The writing of this article would not have been possible without the co-operation of Monsieur l'Abbé Honoriouss Provost, Archivist, Seminary of Québec. It is hoped that this work will prompt further investigations concerning "l'Ecole des Arts et Métiers de Saint-Joachim."

Having proposed that new buildings and furniture are necessary on the appropriate sites, the anonymous writer then deals with the desired physical properties for the proposed building for boys, "pour multiplier les manufactures." It is following this report that the passage containing the key evidence occurs:

Les Manufactures que lon peut establir sont Des toiles Sarges, Cardeurs, fileurs de Laine, Chapeliers, Cour-donniers. Lon y establira aussy Des Mestiers pour les faire apprendre aux Enfans Du Pais Ce qui est desia commencé, et l'on y enseigne actuellement *la mesniserie*,⁶ *la sculpture*, *la peinture*, *la Dorure pour lornement Des Eglises*, *la Massonne*, *la Charpente*, il y a deplus tailleur, Courdonnieres, tail-landiers, Serruriers, Couvreurs, qui apprennent ces Mestiers aux Enfans du Pais, mais ce qui ne peut pas se multiplier faute de logement, mais se pourra faire a la suite a proportion Des Bastiemens que lon y fera. (Italics mine.)

From the above it may be noted that the parish of Saint-Joachim is named specifically, and the types of instruction being given are identified, and include: woodworking, sculpture, painting and gilding for the ornamentation of the churches.

It is believed that the anonymous *Instruction Pour Establir Les Manufactures* was attached to a letter dated November 13, 1685, written by Jacques René de Brisay, Marquis de Denonville, Governor of New France (1685 - 1689), to Monseigneur le Marquis de Seignelay, a minister in France.⁷ Denonville was requesting financial support to allow for the enlargement of "deux établissements" (alternately referred to as "deux maisons"), which had commenced "dans le séminaire de L'Evesché." The first "maison" Denonville notes, is for those "on trouve de la disposition pour les lettres," and the second for those "qui ne sont propres q.'pr. estre artisans." Concerning the latter, the author adds: "a ceux la on apprend des mestiers." (It is with the second establishment that the Governor desired that one should begin "un établissement de manufactures, qui sont absolument nécessaire po'r le secours de ce pays.") The Denonville letter contains no mention of Saint-Joachim and there is no direct reference to the arts, only "des mestiers."

In 1685, prior to the time of the Denonville letter, Jean-Baptiste de la

Instruction Pour établir Les Manufactures



DIXX Commencez act enusage il faut des bâtimens et bâtimens
commodes, il se trouuer des lieux propres pour celas scauoir dans
la Baroille de St. Soachon propre pour l'establissement des garçons
et il sera presentes une autre pour les filles dans la^e baie d'Ullé
de quebec, il ne restera plus qu'à faire les bâtimens et les meubles.

Le Bâtimenent Des garçons doit avoir Cent pieds de long
et entre a deux étages, l'étage de n'haib pour couchier, et l'étage
de n'bas pour faire les salles Des manufactures avec deux Cheminées
avant cinq pieds joruz des deux bouts pour y mettre des Poêles
et pouvoir travailler en temps d'hiver on y laisseras des portes
d'attente pour pouvoir continuer tous autres Corps de Logis de
Logis de la même grandeur, pour multiplier les manufactures. --

Les Manufactures que l'on peut établir sont des Toiles
Surges, Pardeurs, fileurs de Laine, Chapeliers, Courroierers.

On y établira aussi Des mestiers pour les faire apprendre
aux Enfans du Bas ce qui est deua commencé, et l'on y enseigne actuellement
les menuiseries, la sculpture, la peinture, la Denrée corps l'ornement des
Eglises, la massone, la Charpenterie il y a deplus tailleur, Cordonniers, tailland
Serrurier, Couvreurs, qui apprennent ces mestiers aux Enfans du Bas mais ce qui
ne peut pas se multiplier faute de logement mais se pourra faire a la suite a
proportion des Bâtimens que l'on y fera.

Huit points nécessaire d'enseigner des Mestiers pour enseigner les
manufactures ny aucuns meubles ny instruments pour les manufactures
auant que les bâtimens soient faits, mais seulement six mestiers, quattro
charpentiers six menuisiers et tous avec leurs outils lesquels ouvriers suffisent
avec une douzaine d'ouvriers pour servir des menuisiers tant pour le bâtimen
des garçons que pour celuy des filles avec les ouvriers que l'on a deus les
ouvriers devront estre engagés pour trois ans selon l'usage. D.d. 22. a.s.

Le Bâtimenent Des filles sera de quattro et vingt pieds de long
et a deux étages, l'étage de n'haib pour couchier, et l'étage de n'bas pour les
offices, et salles de travail, on laissera des portes d'attente pour continuer
le bâtimenent et faire d'autre Corps de Logis selon le service, que
en auras, tous les bâtimens tant des filles que des garçons devront
avoir trente pieds de Large.

Fig. 1. Instruction Pour Establier Les Manufactures. Archives of the Seminary of Quebec. (Photo: Léopold Desy).

Croix de Saint-Vallier visited Québec as vicar general and bishop-designate and made a tour at this time of his future diocese. On his return to France Saint-Vallier recorded his impressions of what he had seen in New France and included in his writing a report of his visit to Cap Tourmente. He commenced: "J'allay durant l'hyver au Cap Tourmente, à la côte de Beaupré." And further in the account recalled:

Mon principal soin dans le Cap Tourmente, fut d'examiner l'un après l'autre trente-un enfans que deux Ecclesiastiques du Seminaire de Quebec y élevoient, & dont il y en avoit dix neuf qu'on appliquoit à l'étude & le reste a des métiers: éloignement où ils étoient de leurs parens & de toute compagnie dangereuse à leur âge, ne contribuoit pas peu à les conserver dans l'innocence: & si on avoit des fonds pour soûtenir ce petit Seminaire; on en tireroit avec le temps un bon nombre de saints Prêtres & d'habiles artisans.⁸

Although Saint-Vallier was unspecific as to location, his reference was undoubtedly to the school at Saint-Joachim. It should be noted in this connection that "le Cap Tourmente" was used to refer to *la domaine* of Cap Tourmente and as such would include in its area the two farms owned by the Seminary of Québec: "le ferme d'en haut, ou Grande Ferme" and "le ferme d'en bas, ou Petite Ferme." *La Grande Ferme*⁹ was known also as *Saint-Joachim*,¹⁰ and it was "dans la maison de la grande ferme" that Gosselin considered that "l'école des arts et métiers" had been established.¹¹ In documents of 1693 and 1706 (pertaining respectively to the founding and discontinuing of "six pensions d'eleves au Cap Tourmente" by Laval) one finds "ledit Seminaire . . . en sa maison et terre du Cap Tourmente" and "St. Joachim du Cap Tourmente."¹² (The terms "l'école du Cap Tourmente" and "l'école de Saint-Joachim" have been used interchangeably by Gosselin and subsequent writers.)

Saint-Vallier, seemingly, was impressed by what he found at Cap Tourmente, and envisioned there, at "ce petit Seminaire", a training centre for priests as well as for artisans. It is reported that he immediately extended the operation of the school to include a college for priests, and that the school was in operation from November, 1685.¹³ Had the plans

of Denonville and Saint-Vallier materialized, the school at Saint-Joachim would have undergone a revolutionary change, but “un établissement de manufactures” did not eventuate and the classical college conceived by Saint-Vallier lasted less than a year.¹⁴ In this connection Noël Bailleul has stated: “. . . les écoles, élémentaire et d’arts et métiers, reprirent la destination initiale que leur avaient donnée Mgr de Laval et les directeurs du Séminaire.”¹⁵

There is no reference to *the arts* in Saint-Vallier’s account: the author indicates only that twelve of the charges were applying themselves to “des métiers.” It seems relevant at this point to consider meanings associated with the terms *les arts* and *les métiers*, according to late seventeenth and early eighteenth century usage.

In the *Dictionnaire Universel*, 1721,¹⁶ under “ART”, one finds “les arts” discussed in terms of “les Arts Liberaux” and “les Arts Mécaniques.” The liberal arts were considered by this time as those which were “nobles, & honnêtes; comme la Rhetorique, la Musique, la Peinture, la Sculpture, l’Architecture, la Grammaire, la Geometrie, &c.” and the mechanical arts as those “où l’on travaille plus de la main, & du corps, que de l’esprit: ce sont d’ordinaire ceux qui nous fournissent les nécessitez de la vie, comme celui des Horlogers, Tourneurs, Charpentiers, Fondeurs, Boulengers, Cordonniers, &c.” It is apparent that a use of the term “les arts” could be a reference to either “les Arts Liberaux” or “les Arts Mécaniques.”

One finds “MESTIER ou METIER,” designated as “Art” and a definition: “profession qu’un choisit, à laquelle on s’applique.” More particularly however, and more frequently, “Mestier ou Metier” was used in reference to manual or mechanical pursuits denoting, that is, the practising of “un art mechanique”. “Mestier,” it is stated, “se dit plus particulierement des arts mechaniques. On appelle absolument les Artisans, les gens de metier” It was thus possible, in connection with a trade, to speak of *le metier* or *l’art*,¹⁷ and thus to consider, in this sense, the terms *les arts* and *les metiers* as synonymous.

In returning to a consideration of references concerning the nature of the training at Cap Tourmente, documents of the Minor Seminary at Québec (le Petit Séminaire) bear examination. It should be noted that the purpose of the Minor Seminary (founded in 1668 as a junior division of the Seminary of Québec) is found in the articles of *Règlement du Petit Séminaire de Québec*. In “Article 1” it is stated:

Ce Séminaire a été institué pour honorer L'enfance de Jesus retirer les enfans de la corruption du siècle, les conserver dans L'innocence, et les disposer a l'état ecclesiastique, ou a servir dans le Séminaire.¹⁸

From entries in the *Annales of the Minor Seminary*, one may discern that a student, unable to succeed in the program of studies necessary to prepare for "l'état ecclésiastique," would be directed toward manual activities. Significantly, in the instance cited for 1671, the training was in "la menuiserie," but there is no reference to Cap Tourmente.

1671 — Jean Bapt. Menard, de Boucherville, de 12 ans entré le 25 8bre. Ne pouvant réussir il s'en retourna en 1678 ayant appris la menuiserie.

In entries of 1676 and 1678, however, there are specific references to "Cap Tourmente" although no trade is cited in the entry of 1676:

1676 — Jean Dumarché de Charlesbourg, âgé de 12 ans entra le 11 9bre; il fut envoyé au Cap Tourmente, d'où il sortit age d'environ 18 ans.

1678 — J. B. Lamusette Jean-Bte Pichet dit Lamusette entré le 8 juillet, fut envoyé au Cap Tourmente d'où il sortit ayant appris le métier de masson.¹⁹

"Charpentier," "couvreur," "couteur," "serrurier," are noted throughout these records, but there is little to indicate, apart from the reference to "la menuiserie", that the manual activity might be connected with the arts. It does appear however, that from 1676 (the year of the first entry which names "Cap Tourmente"), those who "ne pouvant réussir" were directed to the school at Saint-Joachim.²⁰

There is reference to "un troisième Séminaire" in the writing of l'Abbé Louis Bertrand de la Tour of France, who served the Church in Québec from 1729 to 1731.²¹ During the period of his Canadian service la Tour gathered material for a biography of Monseigneur de Laval, the first volume of his research being published in Cologne in 1761. In a selected passage one reads that for the most part it was children of the peasants

who were reared and educated at the country school: children who seemed unable to apply themselves to their studies. It is indicated also that when an intelligent youth came along, he was sent to the "Séminaire de la ville."

M. de Laval établit un troisième Séminaire à la côte de Beaupré dans une maison de campagne. C'étoit la plûpart des enfans de paysans, qu'on élevoit & entretenoit groissierement & à moins de frais. *On leur apprenoit même des métiers*, & quand on en trouvoit qui avoient de l'esprit, on les faisoit passer au Séminaire de la ville. C'étoit une pépiniere de bons ouvriers fort attachés à la maison, d'où l'on tiroir des domestiques, des fermiers, des habitans, qu'on dispersoit dans les terres du Séminaire. En général les enfans Canadiens ont de l'esprit, de la mémoire, de la facilité: ils font des progrès rapides; mais la légereté de leur caractere, un goût dominant de la liberté, & l'inclination héréditaire & naturelle pour les exercices du corps, ne leur permet pas de s'appliquer avec assez de confiance & d'assiduité pour devenir savans; contens d'une certaine mesure de connoissance suffisante pour le courant de leurs emplois, & qui en effet s'y trouve communément, on n'y voit en aucun genre de science des gens profonds: il faut même convenir qu'il y a peu de secours, peu de livres, & peu d'émulation. Sans doute les secours se multiplieront, & il se formera des personnes habiles à mesure que la Colonie se multipliera. *Ils réussissent beaucoup mieux dans les ouvrages des mains; les arts y font portés à une grand perfection, on y trouve en tout genre de fort bon ouvriers;* les moindres enfans montrent de l'adresse; rien n'égale le dextérité des femmes pour les ouvrages de leur sexe.²² (Italics mine.)

Again, the naming of location "à la côte de Beaupré" is imprecise and the designation for activities "des métiers" is vague. Saint-Joachim is nonetheless at the Beaupré coast and la Tour does, further in the passage, make reference to "les arts." Although no dates for the school are included it is clear from the account that "les arts" were once practised, and practised to perfection, at the "third Seminary" of Bishop Laval.

Within the context of the cited passage however, “les arts” could well be a reference to “les arts mechaniques.”

La Tour’s information was derived from earlier accounts and reports rather than from first-hand experience²³ and although the fate as well as the fact of “l’École des Arts et Métiers de Saint-Joachim” is not known definitely, Gosselin considered that by 1705 the school was primarily a school of agriculture. To substantiate this view Gosselin cites from a letter of 1705 written by Louis Ango de Maizerets, Superior of the Seminary of Québec (1672-73, 1683-85, 1688-93 and 1698-1721) to the Directors of the Seminary of Paris. The following excerpt is taken from a copy of the original letter:

Nous avons six enfans a St Joachim suivant La fondation
de Mg Lancien qu’on appelle metoiens parce que Lon Leur
aprend a lire, et escrire, et apres Leur estude ils vont au
travail aident a cercler Les bleds Les jardins, a faner, et
engerber Les bleds, ce qui est necessaire a La ferme.²⁴

According to the sources examined, *Instruction Pour Establir Les Manufactures* provides the only explicit evidence that training in “la mesnuiserie, la sculpture, la peinture, la Dorure pour lornement Des Eglises,” was available at Saint-Joachim in the late seventeenth century. For the late E. R. Adair of McGill University, the evidence was insufficient and in a report of 1929 he questioned strongly the role of the school at Saint-Joachim in the matter of the “beginnings of this art of wood-sculpture in the Province of Québec,” arguing that the “school” was primarily a trade school:

That pupils were sent as early as 1676 from the Seminary to the Bishop’s farm at St. Joachim is certain, but that the arts of sculpture and wood-carving were ever taught there rests entirely on an anonymous and rather dubious document dated 1685 There is indeed no real evidence that this school ever played a part in the development of French Canadian art.²⁵

Adair challenged the role of Gosselin’s “l’École des Arts et Métiers de Saint-Joachim”; but retained no reservations as to the role of the Church

under Bishop Laval in the development of French Canadian art. He stated convincingly:

From the very commencement the key note of the whole artistic development of New France was struck—it shall be established under the protection of the church and for the greater glory of God.²⁶

And it was Ramsay Traquair, senior colleague of Adair, who wrote subsequently:

To what degree sculpture and the fine arts were taught at S. Joachim is doubtful The matter is not of great importance; wood sculpture was certainly taught in the seminary schools For the clergy woodcarving was apparently a favourite recreation and instruction in it was given as part of the regular training for the priesthood.²⁷

Evidence exists, certainly, to substantiate the fact that manual activities, including the ornamentation of churches, were fostered at Québec within the educational program of the Seminary of Québec and therefore within that of the Minor Seminary. Two further articles from the *Règlement du Petit Séminaire de Québec* should be considered. From "article 4":

quand ils apprendroient quelque metier, ils seront fort soumis et respectueux a ceux, qui les leur enseignent, afin D'honorer en cela la soumission de jesus a L'egard De Saint joseph, dont il s'est voulu faire le Disciple quoiqu'il fut son maître dans la vérité.²⁸

From "article 15":

Ils auront tous quelque Mestier pour s'occuper hors le temps de leurs Exercices, et tascheront que leurs travaux soient utiles au Séminaire ou aux Eglises. Pour ce sujet ils les feront avec obéissance, et ne pourront s'engager à aucun travail pour ceux dehors, sans en avoir eu la per-

mission auparavant.²⁹

"Article 4" denotes the training in some trade and was intended clearly for those "qui n'étudient point," but were "destinés pour servir dans le Séminaire."³⁰ In "article 15," it would seem that "quelque Mestier" refers rather to the practising of a craft and was a regulation which applied to those engaged in academic studies. The activities involved were to act as diversion, but in addition, the works which resulted should prove useful to the Seminary or to the Churches. An obvious reference to "article 15" is found in a passage from the writing of l'Abbé Bertrand de la Tour:

Dans le petit Séminaire on laisse aux jeunes gens la liberté de s'exercer à quelque métier, ce qui est doublement utile; ils rendent service à l'Eglise & à la maison & ils se mettent en état de s'en rendre à eux-mêmes lorsque dans une paroisse écartée, dépourvûe de secours, ils feront obligés de trouver tous leurs besoins dans leur économie & leur adresse.³¹

Further in the same writing there is evidence that the rule set forth in "article 15" was followed with success:

Cette année (1665) les enfans du petit Séminaire qui étoient en grand nombre, eurent la devotion de travailler à l'autel & au retable de la Chapelle de la Sainte Famille. Ils y réussirent: on est adroit en Canada & Dieu sans doute bénit leur zèle; ce qu'il y eut de bien singulier, leurs études n'en souffrissent pas, elles ne furent jamais plus florissantes.³²

Saint-Vallier, following his tour of 1685, reported on his visit to the Seminary of Québec when writing of the "Séminaire des Missions étrangères." The former was affiliated by an agreement of 1665 to the Seminary of Foreign Missions of Paris. Saint-Vallier referred to the training of young clerics and noted the opportunities for manual activity. Woodworking, undoubtedly, was a means of achieving "divertissement dans la maison," the handwork contributing, perhaps, to the "l'ornement des Autels."

Ces jeunes Clercs originaires du païs, sont élevez sous la conduite de M^{rs} du Séminaire qui en prennent grand soin, on les choisit autant qu'on peut d'un beau naturel, d'un esprit raisonnable, & d'une disposition de coeur & de corps à faire croire qu'ils ont quelque vocation à la 'état Ecclesiastique: à mesure qu'on découvre qu'ils n'y sont appellez on les renvoie: ils font leurs études au Collège des RR.PP Jesuites, qui s'appliquent à les instruire avec une bonté particulière, & qui leur enseignent les lettres humaines, & les autres sciences, où ils n'ont pas moins d'aptitude & de facilité que les jeunes gens les mieux conditionnez de notre France: *cette étude ne les empêche pas d'apprendre en particulier quelque métier qui leur sert de divertissement dans la maison.* Comme on leur distribuë les arts selon leur inclination naturelle, on les voit réussir chacun dans le leur: ils font avec adresse cent petites choses, non seulement pour l'utilité du domestique, mais aussi pour l'ornement des Autels qu'ils parent eux-mêmes avec beaucoup de genie & de propreté: ils sont sur tout si modestes à l'Eglise, & ils se tiennent d'un air si devot durant la célébration de l'Office divin & des saints Mysteres, qu'ils inspirent de la devotion au peuple.³³ (Italics mine.)

A document from the turn of the century is of particular significance for it leaves no doubt as to the fact that the Seminarists were engaged in sculpture and woodworking. Claude-Charles le Roy de Bacqueville de la Potherie arrived in Canada in November of 1698 following his appointment as comptroller of the Marine and of the fortifications of New France. La Potherie remained in Québec until 1701 and his four-volume *Histoire de l'Amérique Septentrionale* is based on observations made during this period. In his description of the Chapel of the Seminary of Québec the author attested not only to the richness of decoration but also to the fact that the "Seminaristes" played an important role in the decorative project. La Potherie stated:

La Chapelle avec la Sacristie a quarante pieds de long. La Sculpture que lon estime dix mille écus en est très belle; elle a été faite par des Seminaristes qui n'ont rien épargné pour

mettre l'ouvrage dans sa perfection. Le maître Autel est un ouvrage d'Architecture à la Corinthienne: les murailles sont revetuës de Lambris & de Sculpture dans lesquelles sont plusieurs grands Tableaux, les Ornemens qui les accompagnent se vont terminer sous la corniche de la voûte qui est à pans, sur lesquels sont des compartimens en Lozange, accompagnez d'ornemens de sculpture peints & dorez.³⁴

It seems relevant to note that in the account of the fire at the Seminary in 1701 which destroyed the Chapel described by la Potherie, one learns that it was a cleric "qui travaillait à la sculpture" who heard something crackling beneath his room and sounded the alarm.³⁵

Thus, in spite of the meagreness of sources, written evidence does exist to indicate that the arts as well as trades were sponsored by the Seminary both at Québec and at Saint-Joachim. Gosselin was convinced from his examination of sources that a school of "arts et métiers" existed at the same time at both centres. It would appear however, that the case for the founding of such a separate school at Québec is untenable, bearing in mind the rationale behind the sponsorship of manual activity for future priests. A logical and indeed enlightening explanation concerning the need for such activity (and the difference in this regard between the two training centres) is found in the recent interpretation of Monsieur l'Abbé Honorious Provost, Archivist of the Seminary of Québec:

Mgr Gosselin, à mon avis, fait de l'hyperbole et s'emballe un peu en parlant de "l'Ecole des Arts, à Québec" (*L'Instruction . . .*, p. 350). Ce n'était pas autre chose que le Petit Séminaire lui-même, en tant que petit séminaire, où le travail manuel était un complément ou *parasco règlementaire*, en vue de son utilité dans la carrière sacerdotale. Et ceux qui ne pouvaient réussir aux études terminaient parfois leur apprentissage à Québec, surtout s'ils se destinaient à devenir serviteurs ou engagés du Séminaire. Dans les périodes de construction ou de réparation que l'on traversait, il en fallait toute une armée. C'est ainsi, je pense, qu'il faut interpréter l'article de

l'ancien règlement (ASQ, MS. 239, pp. 35-42) concernant les jeunes "qui n'étudient point" ou, peut-être mieux, je dirais: qui n'étudient plus. Le Petit Séminaire de Québec n'avait donc pas strictement chez lui une doublure de l'Ecole de Saint-Joachim. Pourquoi, alors, aurait-on fondé celle-ci?

Voici toute mon interprétation. C'est clair que, formellement et prioritairement, tout ce qui se faisait à Québec devait tendre à la formation intégrale des futurs prêtres, but explicite de la fondation. C'est pourquoi on apprenait aux écoliers et même aux grands séminaristes les métiers et les arts qui pourraient leur servir plus tard, alors qu'ils auraient à se nourrir, s'habiller et se loger en partie de leurs propres mains, à bâtir de nouvelles églises, etc. C'était une manière agréable, en même temps, et utile à la maison de passer leurs récréations, leurs congés et même leurs vacances; car ils étaient tous pensionnaires obligatoirement.

Mais les jeunes recrues, qui arrivaient plus ou moins illettrées, se voyaient évalués selon leurs "aptitudes" et leur "inclination" en fonction du sacerdoce futur. Dès qu'on constatait que ce n'était pas leur vocation, au lieu de les renvoyer chez eux tout simplement, on les gardait souvent par charité, pour leur donner un minimum d'instruction générale et un apprentissage pour gagner leur vie ensuite. On en fit même une catégorie séparée, appelée, selon les termes du plus ancien règlement du Petit Séminaire: "ceux qui n'étudient point" et "qui sont destinés pour servir dans le Séminaire."

Cette catégorie de jeunes a pu facilement devenir encombrante, par manque d'espace et de travail approprié à Québec. Au bout de quelques années, en 1676, sinon avant (car les *Annales* sont là-dessus peu révélatrices), on aurait résolu ce problème en dirigeant graduellement vers Saint-Joachim, où le travail ne manquait pas, les candidats qui, dès le début, s'avéraient manifestement inaptes au sacerdoce. D'autres persévéraient aux études quelques années avant que leur cas fût éclairci dans la négative; et ceux-là, devenus plus grands, on leur permettait de ter-

miner à Québec l'apprentissage déjà commencé comme étudiants. Tout cela nous apparaît logique, très vraisemblable et de nature à dissiper certaines ambiguïtés provenant des lacunes dans notre documentation. Si les constatations de Mgr de Saint-Vallier et de Bacqueville de la Potherie et quelques allusions dans des lettres nous mettent devant des faits indiscutables, l'explication, la durée et l'extension de ces derniers demeurent largement tributaires de l'hypothèse et de la déduction.³⁶

As to who was responsible for the teaching of "arts et métiers", whether at Saint-Joachim or Québec, documentation is exceedingly weak. Gosselin believed that it was in sculpture that the students distinguished themselves the most and pays tribute to those in charge of the training.³⁷ That sculptors were hired it is certain: records provide evidence that both Michel Fauchois and Samuel Genner were engaged as sculptors in 1675 but the status of each is unknown.³⁸

Traditionally it has been considered that Denis Mallet and Jacques Leblond de la Tour were active from 1690 and that Leblond de la Tour was at the head of a sculpture studio "soit au Séminaire, soit à Saint-Joachim" from 1690 to 1696 as layman and from 1698 to 1701 as ecclesiastic.³⁹ L'Abbé Provost has confirmed that in the records of the Seminary of Québec for October of 1691 there is a reference to a "sculpteur" at Saint Joachim but that there is nothing to suggest that it was either Leblond de la Tour or Mallet. He has confirmed further, in fact, that there is no evidence that either of these sculptors was at the Seminary prior to 1695. It was only in 1695 that their names begin to appear in the listings of the *Livre de comptes*.⁴⁰

Lack of written evidence, notwithstanding, Leblond de la Tour was undoubtedly recognized in his time as outstanding both as sculptor and teacher, for his reputation persisted. According to an entry in the records of the Seminary written in 1786, but appearing as an addition to an entry of 1696, Leblond de la Tour was described (albeit conditionally) as follows:

(Art 132-suite.) Mr. Leblond, dont notre memo. ne parle qu'ici pourroit être Mr. Leblond, curé de la Baye St. paul. Si c'est lui, on pourroit ajouter qu'il fut un excellent sculpture,

qui forma des élèves, qui partageront avec lui d'honneur du sacerdoce ainsi que l'art de manier le Cizeau. Les retables de Ste. Anne du Chateau-Richer, de l'Ange gardien, déposent en leur faveur.⁴¹

The writer of the above note considered that Jacques Leblond de la Tour, with his students, was responsible (among other works) for the retable "de Ste. Anne." Writings related to the authorship of this work are contradictory and inconclusive,⁴² but there is in existence firm testimony as to its splendor. The retable of the Church of Sainte-Anne de Beaupré (referred to above) is believed to have been carved following the building program of 1688-89⁴³ and is considered to exist in part in the present interior ensemble of the Commemorative Chapel.⁴⁴ It would therefore have formed part of the interior embellishment when M. Joseph Navières arrived in Canada from France in 1734. Navières, who was appointed curé of Sainte-Anne directly following his arrival, wrote subsequently to Paris concerning the wealth of appointments and magnificence of decoration of his Canadian church. The brief, but glowing, description was contained in a lengthy letter which was first published in Paris in *Revue de Géographie*, 1882.

Ma paroisse est située sur le bord du fleuve Saint-Laurent qui donne un agrément a ma petite maison, et a mon Eglise qui est une des plus belles et des mieux ornées du Canada. Tu pourrois t'imaginer que ce n'est pas grand chose; détrompe-toi, et sois persuadé que les Eglises paroissiales de campagne en France, ne sont pas comparables a celles du pays que j'habite. J'ai plus de 12 ornements differents pour la messe, tous propres et beaux; les linges soit sacrez, soit aubes et surplis, sont presque sans nombre; les vases sacrez, riches et d'argent doré, le soleil grand et d'un bel ouvrage, l'eglise vaste, ornée de tableaux donnez par des voeux qu'ont fait plusieurs batimens dans les dangers qu'ils ont essuyé dans les voyages du Canada. *Le maître autel est d'une architecture rare, et le retable l'emporte pour la richesse et la magnificence sur tous ceux que j'ai vu.*⁴⁵ (Italics mine.)

Navières' account is testimony not only to the beauty of the Church of Sainte-Anne de Beaupré in particular but also to the standard of decoration of churches in New France in general. The testimony is convincing evidence, for as a later editor was to note: M. Navières had lived in Paris where beautiful churches were not lacking in his time.⁴⁶

By the time of Navières' sojourn in New France, the woodcarving tradition was firmly established and flourishing under an apprenticeship system of training.⁴⁷ The work of Sainte-Anne de Beaupré, however, was created at an earlier time, when (one notes from la Potherie), the Seminarists were deeply involved with decorative work in churches. One might surmise (and only surmise) as to who was responsible for the carving of the renowned retable.

If it be Jacques Leblond de la Tour ("Si c'est lui"), working in conjunction with his students, would the students be Seminarists of Québec (whose work was so lavishly praised by la Potherie), or might they rather be students of "l'École des Arts et Métiers de Saint-Joachim"? Considering the proximity of Sainte-Anne de Beaupré to Saint-Joachim, it seems not impossible that the interior work was the result of the efforts of students from the latter school working in conjunction with a master; students who according to *Instruction Pour Establir Les Manufactures* were "actuellement" being instructed in "la mesniserie, la sculpture, la peinture, la Dorure pour lornement Des Eglises"

It is apparent that references to the arts in early sources are rare and that the wording in such references is, for the most part, vague. By comparison *Instruction Pour Establir Les Manufactures*, is relatively clear and precise: it states location and specifies types of instruction being offered. It provides, it would appear, the only certain evidence (Adair notwithstanding), that woodworking, sculpture, painting, were being taught in the parish of Saint-Joachim in the late seventeenth century.⁴⁹

The anonymous memorandum is thus a key document concerning the establishment of the arts in New France. Indeed, if one is to hold to the belief that a school which included training in the arts as well as in trades was in operation at Saint-Joachim during Laval's time, *Instruction Pour Establir Les Manufactures* must stand as the essential source.

Doreen E. Walker,
University of British Columbia.
Vancouver, British Columbia

Notes:

¹ General reference works on Canadian art refer to a school founded by Laval at Saint-Joachim (or Cap Tourmente): Gérard Morisset, *La Peinture Traditionnelle au Canada Français* (Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1960), p. 27; J. Russell Harper, *Painting in Canada* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1966), p. 11; R. H. Hubbard and J.-R. Ostinguy, *Three Hundred Years of Canadian Art* (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1967), p. 6 (the reference is to a workshop-school); Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting* (Toronto: Oxford Univ. Press, 1973), p. 17.

² L'Abbé Amédée Gosselin, *L'Instruction au Canada sous le Régime Français (1635-1760)* [Québec: Laflamme & Proulx, 1911], pp. 346-67. Gosselin p. 347 refers to the writing of M. E.-A. Taschereau (later Cardinal Archbishop of Québec), in *L'Abeille*, I, No. 41 (July 9, 1849): "... dans le même temps qu'il (Mgr de Laval) ouvrait à Québec le Petit Séminaire destiné à recruter le clergé, il fondait au pied du Cap-Tourmente une espèce de ferme modèle où les jeunes gens qui paraissaient moins propres aux études classiques, apprenaient à lire, à écrire, et à chiffrer, tout en s'appliquant aux travaux de la terre et à différents métiers." In naming the school Gosselin conceivably showed an awareness of the influential Arts and Crafts Movement of the late nineteenth and early twentieth centuries. The Arts and Crafts Exhibition Society had been formed in London in 1888 for the purpose of raising the status of the applied and decorative arts to that enjoyed by the fine arts.

³ An example: W. E. Greening, "Two Centuries of Canadian Woodcarving and Sculpture," *Apollo*, 86 (1967), p. 388.

⁴ ASQ (Archives of the Seminary of Québec), Polygraphie 6, No. 22: "Instruction Pour Establir Les Manufactures." M. l'Abbé Honoriou Provost, Archivist of the Seminary writes (August 12, 1974): "L'année 1685 est bien évidente et l'écriture est du temps. Mais ce n'est qu'une copie contemporaine (nous en avons trois de même teneur et ancienneté.)" Gosselin, p. 353, suggests that Intendant [Jacques] de Meulles was the author.

⁵ Noël Baillargeon, *Le Séminaire de Québec sous l'Episcopat de Mgr de Laval* (Québec: Les Presses de l'Univ. Laval, 1972), p. 206, notes that in 1684 Laval, realizing that a parish should be established at Cap Tourmente, arranged for funds to be provided in favour of the Seminary of Québec. The funds would allow for a church to be built and dedicated to Saint-Joachim or the Holy Family (at the choice of the Directors); and for the cost of an officiating priest "au dict Lieu du domaine nommé Le cap tourmente." I am indebted to Mrs. Jennifer Kendon, Univ. of British Columbia, for information derived from the research of M. Noël Baillargeon.

⁶ Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, 3 vols. (La Haye: 1727), defines "MENUISERIE" as "Ouvrage de bois taillé & assemblé avec propreté & delicatesse. La menuiserie de ce buffet d'orgues, des formes de cette Eglise, d'une telle oeuvre, est bien travaillée, bien delicate. Le meuble de cette chambre est d'une belle menuiserie Menuiserie, est aussi l'art de polir & assembler le bois. Le jubé d'une telle Eglise est un chef-d'oeuvre de menuiserie . . ." *La Menuiserie*, thus, could be either the finished work in wood, or the art of finishing. *La Sculpture*, according to definition from the same source, involves the making of representations.

⁷ Ottawa, Public Archives of Canada, (MG 1) Archives des Colonies, C¹¹A, 7, folios 86-106v. Gosselin, pp. 352-53, quotes in part from Denonville's letter, and adds: "A cette lettre déjà assez pressante, M. de Denonville dut joindre un mémoire sur l'établissement des manufactures proposées. 'Regarding the connection between the anonymous memorandum and the Denonville letter, Provost writes (August 12, 1974): 'Mgr. Gosselin était sûr de son affirmation et, s'il n'y a pas de preuve physique ou extrinsèque, il y a suffisamment de preuve intrinsèque: le contenu de ce document, où l'école de Saint-Joachim est impliquée, ne peut être que de cette date et tout le contenu suggère qu'il a pour auteur quelqu'un de l'extérieur du Séminaire, non un de ses directeurs: on demande des manoeuvres de France pour aider le Séminaire à construire ou plutôt agrandir l'Ecole. Et c'est précisément ce que l'on avait commencé de faire, cette année-là, à la demande du Grande Vicaire Saint-Vallier.'"

⁸ Jean-Baptiste de la Croix de Saint-Vallier, *Estat Present de l'Eglise et de la Colonie Françoise dans la Nouvelle France Par M. l'Evêque de Québec* (Paris: Chez Robert Pepie, 1688), pp. 53-4.

⁹ Baillargeon, p. 200. A map is reproduced which is entitled "Saint-Joachim vers 1660" and in which the two farms are identified.

¹⁰ *Ibid.*, p. 199.

¹¹ Gosselin, pp. 347-48.

¹² L'Abbé Honorius Provost, *Le Séminaire de Québec: Documents et Biographies* (Québec: Publications des Archives du Séminaire de Québec, 1964), II, pp. 131, 180.

¹³ Gosselin, p. 355.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 357-58. Gosselin quotes from a letter of M. de Denonville, dated November 10, 1686, in holdings of Archives of Paris. "A l'égard des enfants que nous aurions dessein d'élever dans un lieu pour éprouver leur vocation et leur faire apprendre des métiers, n'ayant pas cette année de congés à donner pour contribuer

à leur pension, M. notre évêque n'est pas assez riche, non plus que notre Séminaire, pour soutenir ces écoles qui avaient bien commencé, et qui finiront par manquer de fonds." Gosselin adds: "Ce fut là, probablement, la fin du collège classique de Saint-Joachim. "He then quotes from ASQ, MS.6 "Transcripta," p. 54, to offer "nouvelle preuve que ce collège ne dura qu'une année." The document states: ". . . ce qui fut cause que les enfants ne profitèrent pas beaucoup; ils y étaient plus de 30. en novembre 1686. Voyant que le Soutien de ce petit Séminaire étoit de grande dépense, que M^r. le marquis ne donnoit plus de congés à cause de la guerre, et la grande difficulté d'élever des enfants d'étude à la campagne, avec des enfants de travail, on résolut de détruire entièrement le dit Séminaire, et de conserver à Québec ceux que l'on jugea plus-propres pour les études, Savoir la Chenaye, la Durentaye et les deux labouteilleries, frères; les autres ont été renvoyés chez leurs parents."

¹⁵ Baillargeon, p. 212.

¹⁶ It is assumed that meanings cited in *Dictionnaire Universel* are applicable for the period 1675-1700. The following works were also consulted: Edmond Huguet, *Dictionnaire de la Langue Française du Seizième Siècle* (Paris: Librairie M. Didier, 1952); Pierre Jaubert, *Dictionnaire Raisonné Universel des Arts et Métiers* (Paris: F. Didot le Jeune, 1773); Paul Robert, *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française* (Paris: Société du Nouveau Littré, 1959).

¹⁷ Pierre Jaubert refers consistently to a trade as "art", for example (I, p. 549): "Le charpentier est l'ouvrier qui a le droit de faire par lui-même, ou de faire exécuter, tous les ouvrages en gros bois qui entrent dans la construction des édifices." He continues: "Cet art . . ."

¹⁸ ASQ, MS. 239 [Règlement du Petit Séminaire de Québec], p. 3.

¹⁹ ASQ, MS. 2 "Annales du Petit Séminaire de Québec," entries from pp. 3, 6, 9.

²⁰ Baillargeon, p. 209, notes: "Les premiers élèves connus sont Jean Dumarché, de Charlesbourg, et François Trespagny, de Beauport. Entrés au Petit Séminaire à Québec les 8 octobre et 11 novembre 1676, tous deux furent envoyés peu après 'au cap tourmente', disent les Annales sans préciser davantage."

²¹ Provost, p. 442, records the many and varied responsibilities of la Tour during his period of service in Canada.

²² l'Abbé Louis Bertrand de la Tour, *Mémoires sur la Vie de M. de Laval, Premier Evêque de Québec* (Cologne: Chez Jean-Frédéric Motiens, 1761), p. 99.

²³ *Ibid.*, Preface: "C'est sur de bons mémoires & sur le rapport d'un grand nombre de personnes qui avoient connu le saint évêque, que l'Auteur pendant son séjour à Québec a rassemblé les divers faits dont il rend compte au public." There is disagreement as to the reliability of la Tour's writing. See: Provost, *loc. cit.* and Norah Story, *Oxford Companion to Canadian History and Literature* (Toronto: Oxford Univ. Press, 1967), p. 567.

²⁴ ASQ, Lettres M, No. 32, p. 3. A different description is found in the mid-century account of Peter Kalm, *The America of 1750: Peter Kalm's Travels in North America*, The English version of 1770 revised from the original Swedish and edited by Adolphe B. Benson (New York: Dover, 1966), II, p. 481: "Here are two priests, and a number of young boys, whom they instruct in reading, writing, and Latin. Most of these boys are designed for the priesthood." Gosselin, p. 59, states: "Les Annales du Petit Séminaire ne font plus mention, après 1708, d'élèves envoyés à Saint-Joachim. Nous sommes convaincu toutefois que l'on continua à y recevoir des élèves jusqu'à la fin de la domination française."

²⁵ E. R. Adair, "French Canadian Art," *Report of the Annual Meeting of the Historical Association held at Ottawa, 1929* (Ottawa: Department of Public Archives, 1930), pp. 92-3.

²⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁷ Ramsay Traquair, *The Old Architecture of Québec* (Toronto: Macmillan of Canada, 1947), p. 169.

²⁸ ASQ, MS. 239 [Règlement du Petit Séminaire de Quebec], "Reglement De ceux qui n'étudient point," pp. 38-9.

²⁹ *Ibid.*, "Règles communes du Séminaire De L'enfant Jesus." Provost has written (June 20, 1974) that the possible date of the regulations is not so early as 1668, but from internal evidence it is estimated to be between 1674 and 1681.

³⁰ *Ibid.*, "Reglement De ceux qui n'étudient point," p. 35.

³¹ La Tour, p. 99.

³² *Ibid.*, pp. 172-73. La Tour's dating would seem to be incorrect as the Minor Seminary was not founded until 1668.

³³ Saint-Vallier, pp. 12-14.

³⁴ Claude Charles le Roy de Bacqueville de la Potherie, *Histoire de l'Amérique Septentrionale* (Paris: J.-L. Nion et F. Didot, 1722), I, p. 235. La Potherie is discussing the Chapel of the Seminary of Québec, contrary to the interpretation of Marius Barbeau, *Au Coeur de Québec* (Montreal: Les Editions du Zodiaque, 1934), p. 106: "La chapelle du Cap-Tourmente."

³⁵ "Les conflagrations à Québec sous le régime français." *Le Bulletin des Recherches Historiques*, XXXI, No. 4, (April 1925), p. 98, quoting from "un vieux manuscrit conservé dans les archives du Séminaire de Québec."

³⁶ Provost, letter to the author, September 1, 1974. The relevant section of the letter is reproduced in full so that the considered opinions of M. l'Abbé Honoriouss Provost, which are expressed therein, might be made available to others.

³⁷ Gosselin, p. 361. One notes: "Il n'est point nécessaire d'envoyer des Maîtres pour enseigner . . ."

³⁸ ASQ, C2 (Livre de Comptes), pp. 185, 189.

³⁹ Gosselin, *loc. cit.*

⁴⁰ Provost, letter to the author, August 19, 1974.

⁴¹ ASQ, Manuscrit 6 "Transcripta, 1786. The note cited is recorded as an addition (at foot of page) to "Art 132". Under "Art 132," adjacent to "1696" is noted: "Mr. Leblond prit la Soutane le 7. avril 1696." Gosselin, pp. 361-62 has attributed "Transcripta" to M. Bedard. Provost, in a letter to the author, June 20, 1974, has stated that the manuscript is falsely attributed to T. L. Bedard, and that Msgr. Gosselin has taken for granted an earlier note by another archivist. Further, in a letter to the author, October 29, 1974, Provost has stated that the manuscript is positively identified as that of l'Abbé François Gravé de la Rive (1730 - 1802).

⁴² Barbeau, pp. 107-112, discusses the career of Leblond de La Tour and quotes (p. 111) from a marginal note in an old register of Sainte-Anne de Beaupré: "Le retable a été fait par M. Chabot, curé, 1703. Le tabernacle du maître-autel a été fait et doré vers le même temps par M. Leblond et ses élèves." Barbeau suggests that the retable of the choir, "peut-être celui qui est encore en partie conservé, semble être de lui, . . ." Traquair, p. 171, states: "The original church of Ste. Anne de Beaupré was reconstructed in 1688, and it was for this church that La Tour must have made the rétable."

⁴³ P. G. Roy, *The Old Churches of the Province of Québec*, trans. from the French (Québec: L. A. Proulx, King's Printer, 1925), p. 311, dates the renovation of Sainte-Anne de Beaupré at 1688-9. Roy states that in 1787-1788 the church was entirely rebuilt. See n. 44.

⁴⁴ Traquair, pp. 171-73: "It has been stated that the entire woodwork of the old church, as it is preserved in the commemorative chapel was made in 1787-88. This view is not tenable. The work shows at least two different periods and there is a probability that parts of it date from before the reconstruction and may be part of La Tour's retable." Traquair states, pp. 174-75: "The resemblance between the corinthian columns of Ste. Anne de Beaupré and l'Ange Gardien is striking." See also: Alan Gowans, *Church Architecture in New France* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1955), p. 45. Gowans makes reference to information derived from M. Morisset concerning the rebuilding of the Church.

⁴⁵ "Un voyage à la Nouvelle-France (Canada) sous Louis XV (1734)" with a preface by M. Ludovic Drapéryon, *Revue de Géographie*, X. (January-June 1882), pp. 81-105. In the preface the editor states that the letter had been found among the papers of his grandfather, M. Navières de La Boissière, at the time of his death in 1877. It was listed under the heading: "Copie de la lettre écrite par M. Navières, prêtre missionnaire et curé de Sainte-Anne en Canada, à M. Veyssiére, vicaire de l'église collégiale de Saint-Martial de Limoges et curé de Bonnac." The letter was signed: "J. Navières, p^e missionnaire curé de Sainte-Anne. A été achevé le susdit recueil à Sainte-Anne ce 3 octobre 1734."

⁴⁶ Benjamin Sulte, ed., "Un Voyage à la Nouvelle-France," *Revue Canadienne*, 22 (1886), p. 32. Sulte republished the letter and included explanatory notes.

⁴⁷ Traquair, p. 171.

⁴⁸ Gosselin, *loc. cit.*: "Il [Jacques Leblond] forma de nombreux et habiles sculpteurs. Ce sont ses élèves qui, sous sa direction très probablement, firent les sculptures de la chapelle du Séminaire qui passait pour une merveille, et de l'église de Saint-Joachim que l'on construisit à peu près vers le même temps." One can infer from this passage that Gosselin considered one group of students was responsible for the sculptures of the chapel of the Seminary and of the church of Saint-Joachim. This statement would seem to be at variance with his belief (cited pp. 349-50) that separate schools of "arts et métiers" were in existence at Québec and at Saint-Joachim.

⁴⁹ It is possible that Laval was endeavouring to emulate the Gobelins (a tapestry factory in France from the fifteenth century) in the establishment of a school at Saint-Joachim. The Gobelins had received the title "Manufacture Royale de Meubles de la Couronne" when it was officially established as a royal factory by Louis XIV in 1667. The scope had been broadened to include the production of deluxe furniture and furnishings for the royal palaces and national buildings, and the factory was devoted to this purpose until 1694. Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700* (Harmondsworth: Penguin, 1973), p. 322, notes that under Charles Lebrun, the director, there was at work "an army of painters, sculptors, engravers, weavers, dyers, embroiderers, goldsmiths, cabinet-makers, wood-carvers, marble-workers, and even mosaicists." Blunt states also (p. 323), that: "The Gobelins was, however, more than a universal factory, it was also a school, and in its constitution drawn up in 1667, much attention was paid to the training of apprentices."

LE ROLE DE L'ABBE JEROME DEMERS DANS L'ELABORATION D'UNE ARCHITECTURE NEO-CLASIQUE AU QUEBEC.*

L'influence de l'Abbé Jérôme Demers sur l'architecture religieuse du Québec a été maintes fois analysée et partiellement précisée dans des études traitant de monuments particuliers.¹

L'oeuvre principale de l'Abbé Demers, le *Précis d'Architecture pour Servir de Suite au Traité Élémentaire de Physique*,² dont il sera question dans le présent essai, a fait l'objet d'un article de Mgr Olivier Maurault dans *l'Art du Canada* sous le titre de "Un professeur d'architecture à Québec en 1828."³ De son côté, Gérard Morisset a publié en 1953 un court texte sur le même sujet: "Une Figure Inconnue: Jérôme Demers."⁴

L'Abbé Maurault a recherché, sur une base très large, les sources du *Précis d'Architecture*, pour ensuite analyser sommairement et critiquer les jugements de l'Abbé Demers sur l'architecture au Canada (entendons par là: au Québec).⁵ Quant à Gérard Morisset, tablant sur les conclusions de son prédécesseur il n'a attaché d'importance qu'aux édifices qu'aurait construits l'Abbé Demers. Selon lui ce n'est pas le théoricien qu'il convient de louer, mais l'architecte.

Devant les problèmes d'architecture qu'il a eu à résoudre, il a réagi sainement: il a oublié ses théories pour ne plus voir que les solutions techniques.⁶

Notre essai n'aborde que l'oeuvre théorique de l'Abbé Demers, car il semble bien que celui-ci n'a dressé aucun plan d'édifice,⁷ alors qu'il s'avère que ses idées et son *Précis d'Architecture* ont eu un large auditoire. Dans un premier temps, l'analyse précise du contenu et des sources du *Précis* nous permettra de mieux dégager l'apport théorique de l'Abbé Demers. Ensuite, l'analyse sommaire de l'impact des idées du professeur d'architecture mettra en évidence son rôle dans le renouvellement de l'architecture au Québec.

1. L'élaboration du *Précis d'Architecture*:

Jérôme Demers met le point final à la rédaction de son *Précis d'Architecture* en 1828. Ce texte sera celui du cours d'architecture dispensé au séminaire de Québec et dans plusieurs collèges pendant

*Ce texte a été présenté au Congrès de la Société Canadienne d'Étude du XVIIIe Siècle qui a eu lieu à l'Université Laval du 21 au 23 mars 1975.

plus de vingt ans. Même si le premier exemplaire connu du *Précis* date de 1828, nous ne pouvons en conclure que les idées défendues par l'Abbé Demers sont nées cette année-là. En fait, il faut remonter plus loin pour découvrir la génèse de l'oeuvre théorique.

D'après la biographie de la famille Baillairgé, "c'est à Thomas Baillairgé que nous devons l'introduction de l'étude de l'architecture dans nos grandes maisons d'éducation."⁸ Ce serait à la demande de Thomas que l'Abbé Demers aurait mis sur pied le cours d'architecture, pour lequel il rédigea le *Précis d'Architecture*.

Thomas Baillairgé débuta dans le métier en 1812, s'associant à son père François dans l'atelier de la rue Saint-François. Celui-ci avait déjà une carrière bien remplie au moment de sa nomination au poste de trésorier des Chemins de la Ville de Québec. Après une période d'expériences diverses, François Baillairgé renouvelera considérablement ses vues pour entreprendre la dernière partie de son oeuvre, en compagnie de son fils. De 1815, à 1820, ils livrent et réalisent les plans de deux ensembles remarquables, les décors intérieurs des églises de Saint-Joachim et de Baie-Saint-Paul.⁹

L'influence des Baillairgé sur l'Abbé Demers est évidente. François Baillairgé avait, par sa démarche, considérablement modifié le rôle de l'architecte en privilégiant la formation académique plutôt que l'apprentissage en atelier. Il contribua à assurer cette formation à plusieurs élèves en assumant notamment des cours de dessin. Jérôme Demers suivit-il quelques cours de François Baillairgé? Rien ne nous permet de l'affirmer.¹⁰ Chose centaine, François Baillargé ne put que souscrire à l'initiative du jeune ecclésiastique lorsque celui-ci entreprit dès 1804 de renouveler l'enseignement des sciences au séminaire de Québec.¹¹

Comme architecte, François Baillairgé chercha continuellement à se perfectionner; la succession des oeuvres qu'il produisit de 1790 à 1815 le prouve. Même s'il réussit à maîtriser l'art de bâtir, François Baillairgé semblait, à cette époque, manquer d'assurance sur le plan de la théorie. Nul doute que Jérôme Demers, au fait des dernières nouveautés du monde scientifique par les exigences de son enseignement, permit à François Baillairgé de renouveler sa bibliothèque et, partant, ses connaissances théoriques.

Entre François Baillairgé et l'Abbé Demers, un trait d'union de toute première importance: Thomas Baillairgé. En plus d'une formation

d'architecte chez son père et de sculpteur à l'atelier de René Saint-James, Thomas Baillairgé profita sans doute d'un enseignement de qualité dans les disciplines qui sont à la base de l'architecture: les sciences. Suivit-il les cours de l'Abbé Jérôme Demers? Là encore les détails nous manquent. On sait seulement qu'il reçut "une éducation à la hauteur de la profession à laquelle il devait se livrer."¹² Un fait semble certain; Jérôme Demers fut ami et admirateur de Thomas Baillairgé auquel il accorda pendant toute sa vie une protection particulière. D'abord comme procureur et supérieur du Séminaire, puis comme vicaire général.¹³

C'est à partir de 1815 que Jérôme Demers milite en faveur de l'art des Baillairgé. D'abord à Saint-Ambroise de Loretteville, puis à Baie-Saint-Paul, il obtient que les contrats d'exécution de la chaire et du banc d'oeuvre leur soient confiés.¹⁴ L'année suivante François et Thomas Baillairgé, grâce à son intermédiaire, entreprennent le décor intérieur de Saint-Joachim.¹⁵ Dès lors, il semble y avoir concordance entre l'oeuvre architecturale des Baillairgé et la démarche théorique de l'Abbé Demers. Sous l'impulsion de l'ecclésiastique, Thomas Baillairgé entraînera son père dans une aventure nouvelle: l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec. La genèse du *Précis d'Architecture* de Jérôme Demers se situera donc dans cette période allant de 1815 à 1828.¹⁶ Dès le départ, il semble bien que la voie est libre, car le plan des Baillairgé pour Saint-Joachim en 1816 sera choisi comme exemple par l'Abbé Demers pour illustrer et conclure son exposé théorique.

2. Les sources du *Précis d'Architecture*:

L'ouvrage de Jérôme Demers s'inspire d'écrits plus anciens, comme l'a signalé Mgr Maurault. Un premier relevé des sources du texte est relativement aisé, Jérôme Demers indiquant à plusieurs reprises ses emprunts. Ainsi il y est constamment fait mention du "savant et judicieux Mr. J. F. Blondel" et à Vignole.

Comme l'analyse du plan et de la composition du texte le démontrera plus loin, le Blondel dont s'inspire l'Abbé Demers est Jacques-François Blondel (1705-1774), architecte et professeur d'architecture, puis membre de l'Académie Royale d'Architecture. L'ouvrage auquel l'ecclésiastique s'attache étroitement est le *Cours d'Architecture*, publié en neuf volumes, de 1771 à 1777.¹⁷ Une mention plus précise indique un autre texte du même auteur:

Les moulures en général . . . se reduisent à 7 espaces que nous allons décrire, telles que Mr. J. F. Blondel les a données dans l'encyclopédie.¹⁸

Il s'agit d'une référence à *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751-1772) pour laquelle Jacques-François Blondel rédigea l'article sur l'architecture. Aucune référence ne nous renvoie cependant à l'oeuvre maîtresse de Blondel, *l'Architecture Française*, publiée de 1752 à 1756.

Quant aux passages se rapportant à Vignole (1507-1573), ils sont pour une grande part empruntés à Jacques-François Blondel qui, tant dans son *Cours*, que dans l'article de *l'Encyclopédie*, mentionne à maintes reprises l'auteur du *Traité des Cinq Ordres d'Architecture*. Néanmoins, l'Abbé Demers utilise à quelques reprises une édition française du texte de Vignole de préférence à celui de Blondel. Une seule fois il y a fait une allusion précise, alors qu'il renvoie ses élèves "au cours d'Architecture de Vignole, par Mr. Davillère."¹⁹ Il s'agit d'une des éditions du *Cours d'Architecture qui Comprend les Ordres de Vignole et ceux de Michel-Ange* par Augustin-Charles Daviler (1653-1700), architecte. La bibliothèque du séminaire de Québec conserve de cet ouvrage un exemplaire de l'édition de 1760, ayant appartenu à l'Abbé Jérôme Demers.²⁰

L'architecte anglais James Gibbs (1682-1754) est cité par Mgr Maurault comme autre ressource de Demers. En fait ce nom ne figure qu'une fois dans le *Précis d'Architecture*, alors qu'il est question des "Églises Anglicanes construites sur les plans de Mr James Gibbs, célèbre architecte anglais."²¹ Il s'agit tout au plus d'un rappel de la construction de la cathédrale anglicane de Québec (1799-1803), d'après le modèle londonien de Saint-Martin-in-the-Fields, oeuvre de Gibbs, plutôt qu'une référence au *Book of Architecture* publié en 1728.

Enfin, Mgr Maurault place Thomas Baillaigé au rang des inspirateurs de Jérôme Demers. En fait les mentions relatives à l'architecte concernent à la fois ses travaux comme architecte et sa participation au cours d'architecture, question qui nous préoccupe ici. D'une note de Jérôme Demers, il ressort que c'est Thomas Baillaigé qui dessina les planches illustrant le *Précis d'Architecture*.²² On sait par ailleurs que c'est lui qui exécuta aussi les modèles en bois des cinq ordres d'architecture auxquels l'auteur du cours renvoit constamment son lecteur.²³ Le seul écrit de Thomas Baillaigé qu'on puisse mettre en relation avec le *Précis d'Architecture* de Demers est un manuscrit composé de notes prises à

partir du *Cours de Blondel*, vers 1817. Il s'agit tout au plus d'extraits dont la comparaison avec l'oeuvre de Demers ne contribue qu'à souligner la supériorité du théoricien.²⁴

Aux auteurs cités plus haut et aux oeuvres des Baillaigé, l'Abbé Jérôme Demers empruntera les divers éléments de son *Précis d'Architecture*. L'analyse du plan et de la composition de l'ouvrage nous permettront de dégager l'intérêt du texte et de mesurer l'originalité de la pensée de son auteur.

3. Le plan, la composition et l'illustration du *Précis d'Architecture*:

Le *Précis d'Architecture* est divisé en vingt chapitres.²⁵ Le premier chapitre est en fait l'introduction, puisqu'il y est question "des origines et de l'histoire abrégée de l'Architecture." De la même façon, le dernier chapitre qui traite "des Abus en Architecture" se présente comme une conclusion. Les dix-huit chapitres qui forment le corps du *Précis* se divisent en deux parties distinctes. En effet, onze chapitres traitent des cinq ordres d'architecture, d'abord en général, puis en les détaillant l'un après l'autre. La deuxième partie du traité comporte sept chapitres, portant sur les différents ornements et compléments aux ordres (arcades, attiques, frontons, statues, fenêtres . . .).

En plus de ces divisions principales, tous les paragraphes du *Précis d'Architecture* sont numérotés. Le manuscrit est donc composé de 414 articles, répartis de manière inégale à l'intérieur des vingt chapitres.²⁶

Si la première partie de l'ouvrage reprend à première vue l'ordonnance du traité de Vignole, on peut néanmoins affirmer que le plan d'ensemble du *Précis d'Architecture* est inspiré du *Cours d'Architecture* de Jacques-François Blondel.

Des six volumes de Blondel, Jérôme Demers n'en utilisera que trois lors de l'élaboration de son *Précis d'Architecture*. Il retiendra seulement le "Traité de la Décoration Extérieure des Bâtiments," qui occupe les trois premiers volumes du *Cours* (Livre Premier). Les derniers volumes qui regroupent le "Traité de la Distribution Extérieure et Intérieure des Bâtiments," le "Traité de la Décoration Intérieure des Appartements" (groupés dans le Livre Second) et le troisième livre qui traite "De la Construction des Bâtiments," ne contribueront en rien à la rédaction de l'ouvrage de l'Abbé Demers.²⁷ De fait, le *Précis* de Demers ne traite que de la décoration des édifices, alors que le *Cours* de Blondel comprend "La Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments."

Le plan des trois premiers volumes du *Cours* de Blondel sera simplifié et clarifié quelque peu par Demers. Dans un premier temps, l'auteur mettra de côté la foule d'édifices européens cités en exemple et largement décrits par Blondel. Il en sera de même pour tous les exposés théoriques du *Cours d'Architecture*, ceux-ci convenant peu à un cours élémentaire d'architecture inscrit dans un programme d'enseignement général. Ensuite, quelques réaménagements rendront l'exposé plus logique. Ainsi, au lieu de traiter de "la Manière de tracer la Conchoïde" dans la section traitant de l'ordre Toscan, comme c'est le cas dans le premier volume du *Cours*, Jérôme Demers isolera cette question et la traitera avant d'aborder en détail l'étude des ordres. Cette méthode permettra d'appliquer le procédé de la diminution des colonnes non pas à un, mais à l'ensemble des ordres. Sauf pour l'avant dernier chapitre, "des Voûtes en général et de la décoration des Voûtes d'Église en particulier," les sujets choisis par Demers concerneront en principe, l'architecture extérieure. Ce chapitre sur les voûtes ne figure pas dans les trois premiers tomes du *Cours* de Blondel. Aussi, pour une part, L'Abbé Demers l'empruntera-t-il à l'*Encyclopédie*, et il imaginera le reste à partir du contexte québécois.²⁸

Pour composer le texte du *Précis*, Jérôme Demers procède comme tous les érudits et scientifiques de son époque. Il emprunte de larges extraits aux auteurs qui l'ont précédé et que nous avons identifiés, sans nécessairement les citer chaque fois. L'opinion de l'ecclésiastique nous est connue par le choix de ses emprunts, préférant tantôt Vignole à Blondel, tantôt le texte de l'*Encyclopédie* à celui du *Cours*. D'autre part, son opinion est souvent exprimée par des paragraphes de sa main.²⁹

Le défrichement du texte de Demers en vue d'en identifier les sources s'est avéré une entreprise complexe. Cela nous a toutefois permis de constater que l'auteur maîtrisait véritablement les écrits avec lesquels il jonglait et que son choix judicieux d'extraits divers a donné pour résultat un texte simplifié mais cohérent.

Ainsi à quelques reprises, l'Abbé Demers préfère les articles de l'*Encyclopédie* aux exposés plus longs du *Cours*. C'est le cas dans le premier chapitre du *Précis* qui est composé à partir de l'article "Architecture" (pour les quatre premiers paragraphes) et de l'article "Hydraulique" (pour le cinquième) de l'*Encyclopédie*. Ailleurs Demers introduit le sujet par une note du *Cours* pour ensuite reprendre l'exposé de l'article ou encore celui du texte accompagnant les planches de l'*Encyclopédie*.³⁰

Plus loin, il réunit deux extraits empruntés à des chapitres différents du *Cours*. Ainsi, lorsqu'il traite "des Cinq Ordres d'Architecture en général," Jérôme Demers reprend d'une part le texte figurant sous la même rubrique dans le *Cours* et y associe un extrait concernant la genèse de l'ordre Toscan, formulée par Blondel dans le premier chapitre du *Cours* sous le titre de "l'Origine des ordres."

C'est par une série de modifications au texte original et l'expression de son opinion personnelle que Jérôme Demers adapte au Québec la théorie de Blondel. Ainsi, lorsque Blondel nous dit que l'ordre ionique "peut être employé convenablement dans la décoration extérieure des maisons de plaisance, et dans l'intérieur des appartements,"³¹ Demers ajoute "et surtout dans les chapelles dédiées à la Sainte-Vierge,"³² ayant à l'esprit la chapelle de la Congrégation du séminaire de Québec.³³

Désireux de ne rien mettre dans son texte qui rappelle l'emprunt, Jérôme Demers remplace systématiquement toutes les mentions aux "architectes français" par "architectes célèbres" ou encore "architectes modernes." De même, il confond délibérément des notions que Blondel distinguait. Ainsi, "temple" sera utilisé pour "église" puisque Jérôme Demers jugeait que l'architecture des deux genres d'édifices pouvait concorder.

N'ayant pas sous les yeux les œuvres architecturales auxquelles Blondel se réfère, l'ecclésiastique cite quelques exemples d'architecture québécoise. Les seules œuvres identifiées sont celles des Baillairgé (Notre-Dame de Québec, Saint-Joachim). De ces architectes, Jérôme Demers fait aussi l'éloge, comme nous le verrons plus loin.

Une fois dégagés les sources et le mode de composition du *Précis d'Architecture*, on peut aborder plus aisément la question de l'illustration. Le *Précis d'Architecture* de Demers comportait une série de planches dont seulement les premières sont conservées. Les planches originales ayant été dessinées par Thomas Baillairgé en un seul exemplaire,³⁴ on comprend que les différents manuscrits que nous connaissons aujourd'hui, tous des notes de cours des élèves, ne soient pas illustrés de manière appropriée. L'exemplaire du *Précis* le plus largement orné est celui du séminaire de Québec, dont les planches ont été dessinées par Pierre-Flavien Baillairgé, cousin de Thomas. D'après les planches qu'on y retrouve et en ayant à l'esprit les sources de Jérôme Demers, l'illustration complète peut être reconstituée. En effet, de façon générale, lorsque l'auteur du *Précis* utilise un chapitre de Blondel, il fait appel à la planche

qui l'illustre. Tout comme le texte fut retranscrit, les gravures illustrant le *Cours*. Il n'y a que les planches représentant les œuvres des Baillairgé qu'on ne puisse reconstituer. Dans tous les cas cependant, il est possible d'insérer dans le *Précis* un relevé dessiné ou encore une photographie de l'œuvre en question.

Après l'étude que nous avons ainsi faite du *Précis* de l'Abbé Demers, il devient possible de publier le manuscrit de Demers avec les références précises quant aux sources et d'illustrer intégralement l'ouvrage en demeurant fidèle à l'œuvre originale.

4. La doctrine de Jérôme Demers:

L'analyse du *Précis* fait ressortir quelques points intéressants qui nous éclairent sur la vision de l'architecture qu'avait l'Abbé Demers.

En premier lieu, Jérôme Demers utilise principalement le *Cours* de Blondel. Il se fait donc l'instrument de la diffusion des idées de Jacques-François Blondel. Par son œuvre et ses écrits, cet architecte fut le principal artisan d'une deuxième Renaissance classique en France. Réagissant contre les abus du style Louis XV, poussé à l'excès dans le style Rocaille, il préconise le retour à l'ordre. La démarche de Jacques-François Blondel s'apparente à celle des architectes néo-classiques qui le suivront. Il s'en distingue toutefois par son attachement à l'héritage Louis XIV, à l'élégance de ses formes, et par sa prédilection pour l'Antiquité romaine plutôt que grecque. L'essentiel de sa doctrine consiste cependant à défendre une architecture raisonnée basée sur le jugement de l'architecte. En cela, Jacques-François Blondel s'opposa aux théories extrémistes, telle celle du père Laugier.³⁵

Demers ne pouvait que souscrire à une telle doctrine, suffisamment novatrice pour renouveler l'architecture québécoise quelque peu stagneante depuis la Conquête, mais modérée par rapport à l'avant-garde. De plus, transposer le texte d'un cours d'architecture dans le cadre d'un enseignement général s'annonçait moins ardu que rendre compte de théories nouvelles formulées trop souvent sans grande précision.

Jérôme Demers modifie quelque peu la perspective du *Cours*. En effet, comme nous l'avons signalé, les éléments du décor sont présentés de façon ambivalente dans le *Précis*. Ils peuvent être appliqués à la fois à un décor extérieur et à un décor intérieur. Cette confusion volontaire est établie notamment par l'adjonction du chapitre traitant des voûtes. Pourtant, dans son *Cours d'Architecture*, Blondel traite précisément du décor intérieur.³⁶ Un passage important concernant les édifices sacrés et

leur ornementation intérieure aurait pu constituer un apport appréciable au texte de l'Abbé Demers. Ce ne fut pas le cas, pour des raisons qui nous semblent évidentes. En effet, Blondel ne fait que décrire des édifices en place, suggérant ça et là son désaccord, sans être aussi précis que dans les chapitres précédents. Nul doute que dans l'esprit de l'architecte français, il va de soi que l'ornementation intérieure devait obéir aux mêmes principes que l'architecture extérieure. Lié par le passé prestigieux de l'architecture française, Blondel est cependant moins strict sur le décor intérieur, comme en témoignent les œuvres qu'il cite en exemple et les planches qui illustrent son *Cours*.

L'idée de transposer un décor architectural extérieur à l'intérieur n'est pas nouvelle. Déjà en 1812, François Baillairgé avait écrit, dans le traité d'architecture de Philibert de l'Orme: 'Je considère un retable d'autel comme un arc de triomphe.'³⁷ Plusieurs autres architectes ornemanistes procédaient également de la sorte. Là où Jérôme innove, c'est dans le traitement intégral d'un intérieur; il soumet toute l'ordonnance intérieure, plutôt que le seul retable, à des règles très strictes, comme cela se faisait jusqu'alors. Premier exemple d'un tel traitement, le décor de Saint-Joachim nous permet de saisir la nouveauté de la conception de Demers.

Dans son commentaire sur les ordres, Jérôme Demers établit une distinction qui s'applique fort judicieusement à l'architecture du Québec:

Une décoration cependant peut être composée suivant les proportions d'un ordre quelconque et être appelée du nom de cet ordre, quoiqu'il n'y ait ni piedestaux, ni colonnes ou pilastres, pourvu que les hauteurs, les saillies et les autres parties en soient réglées suivant les proportions de cet ordre. Dans ce cas, quand il n'y a ni colonnes, ni pilastres, on dit que l'ordre est absent; ou bien que l'on dit qu'il est présent, quand il y a colonnes ou pilastres.³⁸

Dès lors, l'architecture même dépouillée, d'un édifice sera considérée comme une œuvre d'architecte plutôt que comme une œuvre de maître-maçon, puisqu'on y retrouvera, même sans décor apparent, la rigueur de l'ordonnance classique.

C'est cependant par les exemples auxquels il a recours que Jérôme

Demers se fait plus explicite. De façon générale, il porte un jugement sévère, sur les réalisations antérieures à son *Précis*. Comme l'a signalé judicieusement Mgr Maurault, ses attaques visent surtout l'atelier du Montréalais Louis-Amable Quévillon qui eut un rayonnement jusque là. Par contre les Baillairgé font l'objet d'éloges, encore qu'il convienne d'y distinguer des nuances d'appréciation sur les œuvres antérieures à 1815 date de la conception du décor intérieur de Saint-Joachim.

Ainsi, Demers excuse François Baillairgé d'avoir produit des baldaquins.³⁹ Parlant de la voûte de la cathédrale de Québec, il reconnaît l'impuissance de l'architecte à la construire selon les règles de l'art sans pour autant détruire le décor en place.⁴⁰ Or c'est François Baillairgé qui produisit ce décor quelque vingt ans plus tôt. Selon Demers donc, François et Thomas Baillairgé auraient commencé à produire des œuvres valables à partir de 1815, c'est-à-dire lors de sa propre entrée en scène. L'analyse du décor intérieur de Saint-Joachim met en évidence la concordance entre l'œuvre théorique de Demers et l'architecture des Baillargé.⁴¹ Aussi le professeur d'architecture n'hésitera-t-il point, au terme de son exposé, à attirer l'attention sur cet ensemble:

Nous invitons les Élèves à visiter l'intérieur de cette charmante Église. Un examen attentif et réfléchi des vraies richesses qui sont répandues dans ce petit monument, leur apprendra mieux, que toutes les leçons que nous pourrions leur donner, en quoi consiste la vraie décoration intérieure de nos monuments sacrés.⁴²

A Saint-Joachim, les Baillairgé proposent une nouvelle unité architecturale. Jusque là morcelée, puisque conçue et souvent exécutée par des artistes différents, l'architecture intérieure des édifices religieux avait été le domaine par excellence des ornemanistes férus de style Louis XV. Les préceptes de Demers amèneront plus de rigueur dans les œuvres architecturales, qu'elles soient civiles ou religieuses, dans la mesure où leur composition relèvera de règles précises, applicables à des ensembles et non plus seulement à des fragments d'architecture intérieure.

5. Le milieu dans lequel le *Précis d'Architecture* voit le jour et son impact:

Jérôme Demers met le point final à son *Précis d'Architecture* au moment où l'architecture du Québec commence à se renouveler. Après les pre-

mières constructions du gouvernement anglais (1790-1820), un flot d'architectes anglais et américains se déverse sur Québec et Montréal.

A Québec, George et Henry Musgrave Blaicklock s'installent en 1823 et entreprennent une carrière qui sera fructueuse. Moins prolifique, Thomas Hunt réside plus de vingt ans à Québec et y exerce sa profession. George Browne et Frédéric Hacker arrivent à Québec vers 1830, alors que la ville est un vaste chantier, notamment à cause de la construction de la citadelle et de la reconstruction des fortifications et des portes.⁴³

Ces architectes réalisent des œuvres de qualité inégale, mais laissent dans Québec des traces profondes de l'architecture néo-classique. Les portes de la citadelle, le presbytère de l'église Saint-Patrice, l'immeuble de la Douane de Blaicklock, l'hôpital de la Marine sont autant d'exemples de cette tendance qui se prolongera jusqu'après 1850.

Ces nombreuses constructions et la présence d'un éventail plus large d'architectes auront un effet bénéfique quant à la qualité des réalisations architecturales. En fait, dans le domaine des arts, la période de 1820 à 1850 sera la plus intense qu'aura connue le Québec depuis la grande époque de l'influence française (1680-1720). Et l'ensemble de cette période sera placée sous l'étiquette du néo-classicisme. Par son œuvre théorique, Jérôme Demers concourt à ce courant d'idées. Son influence ne se limite pas seulement à l'architecture. A son instigation, le peintre Antoine Plamondon, qui se réclame de "l'école française" de David, entreprend l'enseignement du dessin au séminaire de Québec après son retour d'Europe. Il publie en 1850 un article dans lequel il expose ses idées sur la peinture; c'est un véritable manifeste néo-classique. Plamondon termine son texte par un commentaire sur l'architecture de la chapelle du séminaire de Québec, où l'on retrouve les idées déjà fournies par Demers dans son *Précis*.⁴⁴

Le *Précis d'Architecture* de l'Abbé Demers sera le départ du renouveau de l'architecture religieuses québécoise, par le biais de l'œuvre de Thomas Baillairgé.⁴⁵ Ayant contribué avec son père à l'élaboration de l'exposé de Demers, l'architecte connaîtra une première période d'activité nettement influencée par le doctrinaire professeur. Alan Gowans a déjà dégagé les grandes lignes de l'influence de l'ecclésiastique sur les premières œuvres d'architecture religieuse de son disciple.⁴⁶ La pensée de l'Abbé Demers influencera également l'architecture civile par l'intermédiaire du même architecte.

Une des entraves à la diffusion des théories énoncées dans le *Précis*, fut

justement ce lien très étroit qui unissait les Baillaigé aux autorités ecclésiastiques.⁴⁷ Cette situation de monopole obligea d'autres architectes à délaisser l'art religieux pour s'aventurer dans l'architecture civile. C'est donc dans ce domaine, où les idées sont beaucoup plus variées, que l'architecture victorienne pourra s'épanouir en toute liberté. De plus, le morcellement du diocèse de Québec réduira rapidement la zone d'influence de Thomas Baillaigé et donc de Demers, à la seule région de Québec. En architecture religieuse, ce n'est qu'après la disparition de Jérôme Demers et de Thomas Baillaigé que les élèves de celui-ci s'exprimeront individuellement, ayant jusqu'alors travaillé d'après les plans du maître.⁴⁸

C'est surtout par son enseignement que l'Abbé Jérôme Demers eut le plus d'influence, la plupart des collèges de Québec ayant eu recours à son *Précis d'Architecture*. Dans le cadre de cet enseignement général, Jérôme Demers atteignit cependant fort peu d'architectes. Son oeuvre influença bien davantage le goût du public que la formation des praticiens de l'architecture. Parmi ses élèves se retrouveront les curés, les notables des paroisses, qui seront juges lors de l'attribution des contrats de construction ou de décoration des édifices religieux.⁴⁹

Jérôme Demers ne s'est pas limité à la stricte imitation des formes de l'Antiquité. C'est plutôt la recherche de l'esprit classique à travers les œuvres de différentes époques qui font de lui un des instigateurs de l'architecture néo-classique. Cette attitude éclectique permettra le développement d'une architecture adaptée et identifiée au Québec; sans être en rupture avec le passé local, elle témoigne d'un effort remarquable de renouvellement. Mettant l'accent sur la formation architecturale, Demers a largement contribué à éléver l'architecture au-dessus de l'art de bâtir, tant dans l'esprit des praticiens que dans celui de leurs clients.

L'enseignement de Jérôme Demers a suscité un réveil de la pensée, en inscrivant le milieu de l'architecture de Québec aux grands débats européens de l'époque, avec à peine quelques années de retard. Il faudra attendre la mise sur pied d'un enseignement de l'architecture à l'école des Beaux-Arts au début de notre siècle pour qu'un tel défi soit à nouveau relevé.⁵⁰ Après Jérôme Demers, le renouvellement des formes architecturales ne sera le fait que de créateurs isolés, esprits lucides ou génies baroques, sans que leur œuvre ne soit pour autant le résultat d'une véritable vague de fond. Ceux-là même seront redevables, à des degrés divers, au professeur d'architecture du début du siècle.

Luc Noppen,
Groupe de Recherche
en Art du Québec,
Université Laval, Qué.

Notes:

- ¹ Les biographies les plus exhaustives de l'Abbé Jérôme Demers sont E. T. Paquet, *Fragments de l'Histoire de Saint-Nicolas* (Québec: 1894); N. E. Dionne, *Une Dispute Grammaticale en 1842* (Québec: 1912). L'intervention de Jérôme Demers en architecture a par ailleurs été analysée en fonction de deux édifices: Luc Noppen et John Porter, *Les Eglises de Charlesbourg et l'Architecture Religieuse du Québec* (Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1973, pp. 37-40; Luc Noppen, *Notre-Dame de Québec (1647-1922), son Architecture, son Rayonnement* (Québec: Ed. du Pélican, 1974), pp. 175-79, 205-18.
- ² Les Archives du Séminaire de Québec conservent deux exemplaires manuscrits de cet ouvrage (Manuscrit M-129, tablette 4, 344p, 1828 et Manuscrit M-131, tablette 4, 299p., 1828). Pour les fins de cette étude, nous avons cependant consulté un exemplaire conservé aux Archives du Séminaire de Nicolet (1838) où est également conservé le texte original de Jérôme Demers (voir n. 25).
- ³ Olivier Maurault (Mgr), "Un professeur d'Architecture en 1828," *L'Art au Canada* (Montréal: 1929), pp. 93-113.
- ⁴ Gérard Morisset, "Une Figure Inconnue: Jérôme Demers," *La Patrie* (22 mars 1953), pp. 36-7.
- ⁵ Dans le même ouvrage, Mgr Maurault a fait un compte-rendu de l'ouvrage d'Emile Vaillancourt, *Une Maîtrise d'Art en Canada*, ce qui explique probablement son attitude à l'égard de l'oeuvre de Demers.
- ⁶ Morisset, p. 36.
- ⁷ Il semble, en effet, que ce soit plutôt Thomas Baillaigé qui ait dessiné les plans des édifices que Gérard Morisset a attribués à Jérôme Demers. C'est le cas notamment de Lotbinière, de Charlesbourg et de Nicolet (Séminaire).
- ⁸ Georges-Frédéric Baillaigé, *Notices Biographiques. Famille Baillaigé* (Joliette: 1891), p. 74 (fascicule no 2.).
- ⁹ Sur la carrière de François Baillaigé, pourra lire: Luc Noppen, "François Baillaigé, Architecte," *François Baillargé et son Oeuvre (1759-1830)* (Québec: Musée du Québec, 1975).
- ¹⁰ La formation de Jérôme Demers demeure en effet assez peu connue. On sait qu'il étudia à Montréal et qu'il travailla avec l'arpenteur-géomètre Jeremiah McCarthy (vers 1790-1795).
- ¹¹ Nous tenons à remercier Monsieur Claude Galarneau, professeur à la faculté des lettres de l'université Laval. Ses commentaires sur la carrière scientifique de Jérôme Demers nous ont grandement aidés dans l'élaboration de notre texte.
- ¹² Baillaigé, p. 73.
- ¹³ *Idem*.
- ¹⁴ Selon une lettre de François Baillaigé adressée au curé de Baie-Saint-Paul en 1816. (Archives de la paroisse de Baie-Saint-Paul.) Lettre de François Baillaigé à M. Lelièvre, 2 février 1816.
- ¹⁵ ASQ. Lettres, carton S, No 129. Lettre de François et Thomas Baillaigé à M. Robert. Paroisses diverses No 85, 18 mars 1816. Devis des ouvrages du choeur de Saint-Joachim.
- ¹⁶ Cette chronologie est celle adoptée dans le texte sur "François Baillargé, Architecte" (voir n. 9).
- ¹⁷ J. F. Blondel, *Cours d'Architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments* (Paris: Chez le Veuve Desaint Libraire, 1771-1777), 6 vols de texte, 3 vols de planches.
- ¹⁸ Jérôme Demers, *Précis d'Architecture*, article 33.
- ¹⁹ *Ibid.*, article 205.
- ²⁰ Voir à ce sujet et pour d'autres volumes ayant appartenu à Jérôme Demers: Pierre Mayrand, *Les Sources de l'Art en Nouvelle-France* (Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1968), p. 8 (texte polycopié).
- ²¹ Demers, article 246.
- ²² *Ibid.*, article 103: "Un artiste célèbre de Québec M. Thos. Baillaigé, qui a un goût exquis, joint les connaissances les plus étendues en Architecture et en Sculpture, et qui a eu la complaisance de dessiner les planches de ce petit traité, a souvent fait usage . . .".
- ²³ Voir à ce sujet: Luc Noppen, "L'Utilisation des Maquettes et Modèles dans l'Architecture, Ancienne du Québec," *The Journal of Canadian Art History*, I, (automne 1974), p. 7.

²⁴ Archives de l'université Laval. Notes prises par Thomas Baillaigé d'après le *Cours d'Architecture* de Blondel (NA 2515-B 654-B 157).

²⁵ En fait, dans tous les exemplaires connus du *Précis* les chapitres sont numérotés de I à XIX. Dans les transcriptions les plus récentes (Nicolet 1838), on retrouve cependant vingt chapitres, le chapitre IX paraissant deux fois de suite, sous deux titres différents. C'est toutefois le chapitre III qui fut ajouté au texte original. Cette adjonction s'avérait nécessaire à une bonne compréhension du système modulaire appliqué aux ordres. L'ordre (corrigé) des chapitres est donc le suivant:

I Notions préliminaires: origine et Histoire abrégée de l'architecture.

II Des cinq ordres d'architecture en général.

III Divisions générales des cinq ordres d'architecture.

IV Des différentes espèces de moulures et de la manière de les tracer.

V Des ornements qui peuvent s'appliquer sur les moulures.

VI De la diminution des colonnes et de la manière de tracer la Conchoïde.

VII Des différentes proportions des divers membres d'architectures de l'ordre Toscan.

VIII Des différentes proportions et des divers membres d'architecture de l'ordre Dorique.

IX Des différentes proportions et des divers membres d'architecture de l'ordre Ionique.

X Des différentes proportions et des divers membres d'architecture de l'ordre Corinthien.

XI Des différentes proportions et des divers membres d'architecture de l'ordre Composite.

XII Des ordres Cariatide, Persique, des Termes et des quelques colonnes qui n'appartiennent point aux ordres proprement dits, et des pilastres.

XIII Des arcades de portiques.

XIV Des Soubassements.

XV Des Attiques.

XVI Des Frontons, des Acrotères et des amortissements.

XVII Des Portes, des Croisées et des Niches.

XVIII Des Statues, des Balustrades et des Vases.

XIX Des Voûtes en général, et de la décoration des voûtes, en particulier.

XX Des Abus en architecture.

²⁶ Cette façon de procéder permet aux étudiants de se retrouver aisément dans leur transcription du cours, la pagination étant différente dans chaque cas. Ce système, inconnu des auteurs de traités d'architecture, est cependant chose courante dans les ouvrages ou traités scientifiques du XVIII^e siècle en France.

²⁷ On pourrait supposer que Jérôme Demers n'aurait consulté que les trois premiers volumes du *Cours*. Or il n'en est rien, puisqu'il utilise les planches qui illustrent des textes figurant dans les derniers volumes, sans en reprendre le texte (Décoration des appartements).

²⁸ C'est dans cette section que les divergences d'opinion entre Jacques-François Blondel et Jérôme Demers sont le plus sensibles. Alors que Blondel suggère d'utiliser les voûtes à compartiments dans l'architecture religieuse, Jérôme Demers les condamne sans hésitation.

²⁹ C'est le cas à l'article 19 où l'Abbé Demers détaille à sa manière les proportions d'un ordre, à partir d'un exemple donné. Cependant dans la plupart des cas, Demers ne s'exprime que lorsqu'il est en désaccord avec ses sources (chapitre sur les voûtes).

³⁰ L'article 33 (Chapitre IV. Des différentes espèces de moulures, et de la manière de les tracer) est emprunté au *Cours*, I, pp. 221-22, tandis que les articles 34 à 45 sont retrançis à partir des légendes des planches qui accompagnent l'article "Architecture" de l'*Encyclopédie*.

³¹ Blondel, I, p. 218.

³² Demers, article 23.

³³ C'est Thomas Baillaigé qui fut l'architecte de cette chapelle en 1822 et on y retrouve beaucoup d'analogies avec la planche LVII du *Cours* de Blondel.

³⁴ Voir n. 22.

³⁵ W. Knight Sturges, "Jacques-François Blondel," *Journal. Society of Architectural Historians*, XI No. 7, (mars 1952), pp. 16-19; Robin Middleton, "Jacques-François Blondel and the *Cours d'Architecture*," *Journal. Society of Architectural Historians*, XVIII, No. 4 (décembre 1959), pp. 140-48.

³⁶ Blondel, II: Chapitre VIII, des "Edifices Sacrés," des différentes parties qui contribuent à la décoration extérieure de nos Temples; des différentes parties qui contribuent à la décoration intérieure de nos temples (pp. 305-89).

³⁷ BSQ. *L'Architecture de Philibert de l'Orme* (Paris: Chez Frédéric Morel, 1568), pp. 232-33.

³⁸ Demers, article 16. Cette distinction existe dans l'article "Ordre" de l'*Encyclopédie*, mais elle y est apportée avec beaucoup moins d'insistance.

³⁹ *Ibid.*, article 277.

⁴⁰ *Ibid.*, article 403.

⁴¹ Noppen, voir n. 9.

⁴² Demers, article 401.

⁴³ A. J. H. Richardson "The Buildings in the Old City of Québec," *APT Bulletin*, II, Nos 3-4 (1970), pp. 74-6, pp. 83-4.

⁴⁴ Ce texte est reproduit par R. H. Hubbard, *Antoine Plamondon, Théophile Hamel, Deux Peintres du Québec* (Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1971), pp. 48-56.

⁴⁵ C'est en effet Jérôme Demers qui fut, avec François Baillairgé, à l'origine de l'architecture de Thomas Baillairgé. Celui-ci se dégagera toutefois de l'influence de Demers pour se trouver une voie plus personnelle.

⁴⁶ Alan Gowans, "Thomas Baillairgé and the Quebecois Tradition of Church Architecture," *Art Bulletin*, XXXIV (June 1953), pp. 116-37.

⁴⁷ Surtout à partir du moment où Jérôme Demers occupa la charge de vicaire général du diocèse (1825-1853). Dès lors Thomas Baillairgé devint en quelque sorte "architecte diocésain" comme le souligne Alan Gowans (voir n. 46).

⁴⁸ Il reste néanmoins que les théories de Demers et la formation acquise chez Thomas Baillairgé permit à ces élèves d'assurer la relève à Québec, alors qu'à Montréal les architectes-ornemanistes seront balayés par les architectes anglais et américains nouveaux venus.

⁴⁹ Jérôme Demers en a conscience lorsqu'il justifie l'attitude des curés de paroisses et se plaint de l'incompétence des marguilliers de qui, en définitive, relève le choix d'un architecte. (Demers, article 413).

⁵⁰ Ce sera le cas lors de l'arrivée de l'Abbé Jean-Thomas Nadeau et plus tard, de Dom Bellot.

THE LIBRARY OF A CANADIAN ARTIST BOOKS FROM THE LIBRARY OF ROBERT HOLMES

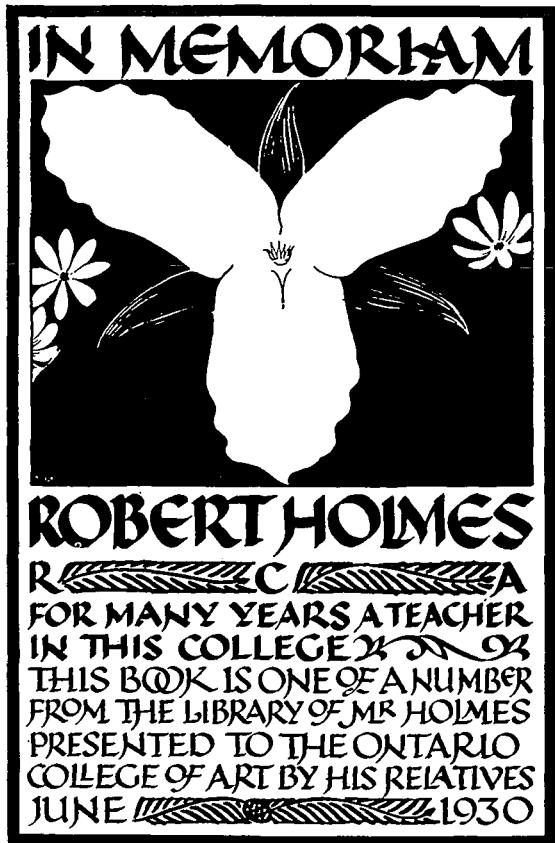
Robert Holmes (1861-1930), R.C.A. is best known for his studies of Canadian wild flowers, a considerable number of which are in the collection of the Art Gallery of Ontario.¹ From 1891 to 1920 he was the drawing master at Upper Canada College and from 1912 to his death he taught Design and Applied Arts (and also gave a summer course on art history) at the Ontario College of Art. After his death a book-plate designed by Thoreau MacDonald was placed in a number of books now in the library of the Ontario College of Art. It represents a trillium and contains the following text: "In Memoriam Robert Holmes R.C.A. for many years a teacher in this college. This book is one of a number from the library of Mr. Holmes presented to the Ontario College of Art by his relatives June 1930". (Fig. 1)

No record has survived of the number of books given nor of their titles and therefore it is not known how many have been lost or discarded during the forty-five years which have elapsed since the gift was made.² However, the book-plate makes it possible to reconstitute a portion (126 volumes) of Holmes's library which was donated to the College.

So far the only published record of the library of a Canadian artist is the official inventory of Paul Kane's books (over 100 volumes) made after his death in 1871.³ A list of the books of Robert Holmes, whose artistic career began a decade after Kanes's death, may therefore be of interest, especially as the use of his library by students extends its influence to the next generation.

Holmes was an active member of the Toronto Art Students League and eventually became its president. Like other members of the League, such as A. H. Howard, C. M. Manly and R. Weir Crouch, he designed magazine covers, book-plates and illustrations. To what extent his library was typical of that of an artist of his generation in Toronto cannot be judged but it reflects his interests and taste as an artist and botanist as well as his professional needs as a teacher of design and applied arts.

Holmes's interest in botany and other sciences are represented by two text-books on botany (36, 121),⁴ a French encyclopaedia of plants (17), a guide to wild flowers (118), a pamphlet of the poisonous plants of Canada inscribed by the author (35) and text-books on geology (114) and astronomy (52).



To
the
OCA

R. Holmes

Fig. 1. Thoreau MacDonald, book-plate (4½" x 3"); presentation inscription by Robert Holmes.

Among the books on design are a well-known manual on the application of plant forms to design (50), a collection of articles on nature drawing (1), a work on the evolution of decorative art (2) and a text-book on decorative design (47). Copies of Christopher Dresser's *Principles of Decorative Design* (inscribed in pencil "A. H. Howard") (24), of Walter Crane's *Claims of Decorative Art* (20), with some annotations by Holmes, and of Joseph Pennell's *The Illustration of Books* (106),⁵ three works by authors who exerted considerable influence on late nineteenth century design, were also in the Holmes library.

Holmes was obviously aware of the strong tendency to stylize plant forms which was typical of *Art Nouveau*, yet his own flower studies are literal and accurate depictions untouched by decorative stylization. His few known attempts in the decorative genre for the Calendars of the Toronto Art Students League are stilted and lack the freedom and imagination of similar designs by Howard or Manly. The three known cover designs by Holmes⁶ are in a compact and robust vertical style closer to Arts and Crafts than to the sinuous line of *Art Nouveau*. Nevertheless, although he did not assimilate the dominant contemporary style in his flower studies, Holmes's taste in book design was exceptionally up to date and discriminating. Indeed his library contained examples of the work of a number of the best illustrators of the eighteen-nineties and the following decade.

Among them were four volumes in Bell's attractive Endymion Series of poets, illustrated respectively by Robert Anning Bell, Eleanor Fortescue Brickdale, Alfred Garth Jones and Byam Shaw (27-30), two volumes, with floral decorations by Harold Nelson, in the Early English Prose Romance series (107, 109), *Sartor Resartus* illustrated by Edmund Sullivan (13), *The Book of Job* with designs by Herbert Granville Fell (7) and Jane Barlow's *End of Elftown* illustrated by Laurence Housman (4). Wordsworth's poems with delicate floral initials by Alfred Parsons (126), *The Ingoldsby Legends* (3) illustrated by Arthur Rackham, *Princess Badoura* (45) with illustrations by Edmund Dulac and *The Rubayat of Omar Khayyam* (112) illustrated by Frank Brangwyn are further examples of British book illustration in his library.

Children's books of the late nineteenth and early twentieth centuries contain some of the most attractive and original illustrations of the period. Three outstanding examples were among Holmes's books: Walter Crane's *Baby's Own Aesop* (19) Maurice Boutet de Monvel's *Jeanne*

d'Arc (8) and Uncle Hansi's *Mon Village* (39), the latter contains a pencil-led list of French words and idioms in Holmes's hand.

American book illustration is represented by only three books: Elihu Vedder's *Rubayat of Omar Khayyam* (111), a gift from C. W. Jefferys in 1894, *The One Hoss Shay* (44) illustrated by Howard Pyle and *A Book of Old English Love Songs* (53) decorated by George Wharton Edwards. The first of these is a particularly striking and original example of American book design, while Howard Pyle is recognized as one of the outstanding American illustrators of his period.

A little known example of book illustration by J. E. H. MacDonald, Roy Mitchell's *Shakespeare for Community Players* (104), which is inscribed "R. Holmes to OCA Library", and Charles and Mary Lamb's *Tales from Shakespeare* (48) with illustrations by Norman Price (1877-1951) are the only two books illustrated by Canadian artists. The latter volume was presented to Holmes by the illustrator, by A. A. Turbayne (who designed the cover), A. A. Martin and W. T. Wallace. Price, Wallace and Martin, former students at the Ontario College of Art, were the founders of the successful Carlton Studio in London. The four signatures are dated "Christmas 1905".

A small group of books dealing with ancient and classical art and architecture include *A Pictorial Atlas to Homer's Iliad and Odyssey* (31), a work on Egyptian, Assyrian and Persian costume and decoration (46), Jane Harrison's *Art and Ritual* (40), Gardner's *Handbook of Greek Sculpture* (37) as well as general surveys such as Elie Faure's *Ancient Art* (32) and Margaret Bulley's *Ancient and Mediaeval Art* (10). Also present are the third volume, "The Fine Arts", of J. A. Symonds' *Renaissance in Italy* (117) and Banister Fletcher's indispensable *History of Architecture* (34). Books on Japanese (9) and Russian painting (5) are included in the collection.

Works on heraldry (122), miniatures (21), enamels (22), engraving(23) and a number on the history of furniture and interior decoration, such as Walter Hyer's *Handbook of Furniture Styles* (25), Hayden's *Chats on Cottage and Farmhouse Furniture* (41) and *The House Beautiful and Useful* by J. H. Elder-Duncan (26) were no doubt used by Holmes to prepare his courses on the applied arts. Several of them are annotated.

Laurie's classic work *The Painter's Methods and Materials* (49) and *Notes on the Science of Picture-Making* by C. J. Holmes (43)⁷ as well as a manual on perspective (115) are among the works on the technique of painting.

Critical essays on art appreciation include works by Caffin (12),

Clausen (16), Kenyon Cox (18), C. Lewis Hind (42), Sturgis (116) and Thurston (119). Strangely enough, only one work dealing with Canadian art and artists is among Holmes's books: Jean Chauvin's *Ateliers* (15). A bound volume (105) of clippings from such periodicals as *Century Magazine*, *Harper's New Monthly Magazine*, *The English Illustrated Magazine* and *The Pall Mall Magazine* reflects Holmes's particular interest in British art. The articles deal with the Royal Academy, the National Portrait Gallery, artists and studios in London, the Chantrey bequest, the aesthetes, Christie's and such individual artists as Alma-Tadema, Poynter, Leighton, Burne-Jones, Millais, Watts and others.

In 1929 Holmes presented forty-eight volumes (54-101) in the series Masterpieces in Colour to the OCA library. He inscribed each volume "presented R. Holmes" and with the date "5. 8. 29". Issued during the first two decades of the twentieth century, this series of monographs on individual artists, each with eight colour plates, was published by T.C. & E.C. Jack in Edinburgh. Inserted in one of the volumes is a prospectus, issued by the T. Eaton Co., which claims that it is "the first series at a popular price to reproduce these treasures of art in full colour"; forty-seven titles are listed at thirty-five cents each. The artists included in the series ranged from Bellini and Mantegna to Whistler and John Singer Sargent. The texts are for the most part by art critics forgotten today by all but art librarians. Two exceptions are the volumes written by artists on artists: *D. G. Rossetti* by Lucien Pissarro and *Rembrandt* by Josef Israels.

Two volumes (II & III) of another popular series of illustrated monographs on artists, published in Boston at the turn of the century, entitled Masters in Art (102, 103) were also given to the OCA library by Holmes. The illustrations are in black and white and the artists range from Praxiteles and Phidias to Burne-Jones. Issued in parts, this series was also sold bound in volumes, each volume containing twelve monographs.

Judging by the group of books just described it seems that Holmes acquired books for their utility and instruction and for the quality of their illustrations. However, the careful and loving depiction of books introduced into one of his illustrations for S. T. Wood's *Rambles of a Canadian Naturalist* (1916) suggests that he was also a bibliophile. Among the six colour illustrations contributed by Holmes to this book (the black and white decorations were provided by his OCA students) is one depicting the "Promethea Moth". In the background is a row of seven books and

another book is placed in the foreground. Hanging on the wall above the books are pictures of a heraldic lion, of a sphinx and a reproduction of *Hope* by Watts. The books are Ovid's *Metamorphoses*, *Germany and the Next War*, Shelley's *Prometheus Unbound*, Ouida's *Moths*, an unidentifiable volume from Dent's Everyman series, Locke's *Essay Concerning Human Understanding* and Leacock's *Literary Lapses*. The allusions in three of the titles portrayed, the Ovid, the Shelley and the Ouida, are obvious. Leacock was a close friend of Holmes's (they were house-masters at Upper Canada College at the same time) and the inclusion of the title of his book may also allude to Holmes's own "literary lapse" in introducing books in the illustration of a moth. The presence of *Hope* by Watts may indicate Holmes's admiration of the artist (there are two monographs and several articles on Watts among his books) as well as his optimism. Finally, the book on *Germany and the War* reminds us that Holmes was preparing the illustrations at the outbreak of World War I.

It is likely that the books portrayed in the illustration actually belonged to Holmes as there are other indications that he did not confine his reading to art and scientific subjects. Colgate, for example, refers to him as the Latinist of the Toronto Art Students League who provided them with their motto *Non Clamor sed Amor*,⁸ and in a speech at his memorial service, Holmes's friend Professor De Lury mentioned his love for Milton. It seems therefore that Holmes's library as a whole was that of an artist with catholic tastes and a wide culture.

Sybille Pantazzi
Librarian
The Art Gallery of Ontario
Toronto, Ontario.

LIST OF BOOKS FROM THE LIBRARY OF ROBERT HOLMES IN THE LIBRARY OF THE ONTARIO COLLEGE OF ART

1. Baily, Henry Turner, ed. *Nature Drawing from Various Points of View*. New York, [1910]. (Papers from [the magazine] *The School Arts Book*).
2. Balfour, Henry. *The Evolution of Decorative Art: An Essay upon its origin and development as illustrated by the art of modern races of mankind*. New York, 1893.
3. Barham, R. H. *The Ingoldsby Legends*. Illustrated by Arthur Rackham. London, 1919.
4. Barlow, Jane. *The End of Elfintown*. Illustrated by Laurence Housman. London, 1894.
5. Benois, Alexandre. *The Russian School of Painting*. New York, 1916.

6. Blake, J. P. and A. E. Reveirs-Hopkins. *Tudor to Stuart*. Little Books about Old English Furniture. New ed. London, 1916. Annotated.
7. *The Book of Job*, with designs by Herbert Granville Fell and an introduction by Joseph Jacobs. London, 1896.
8. Boutet de Monvel, Maurice. *Jeanne d'Arc*. Paris, n.d. [1st ed. 1893].
9. Bowie, Henry P. *On the Laws of Japanese painting: an Introduction to the Study of the Art of Japan*. San Francisco, [1911].
10. Bulley, Margaret H. *Ancient and Mediaeval Art; a Short History*. New York, 1914.
11. Caffin, Charles H. *American Masters of Sculpture*. Toronto, Musson, n.d.
12. Caffin, Charles H. *How to Study Pictures*. New York, 1912.
13. Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. Illustrated by Edmund J. Sullivan. London, 1898.
14. Chaucer, Geoffrey. *The Prioresses Tale*. Guildford, Astolat Press, 1902.
15. Chauvin, Jean. Ateliers. Montreal, 1928.
16. Clausen, George. *Aims and Ideals in Art: Eight Lectures*. 2nd ed. London, 1907.
17. Constantin, J. and F. Faideau. *Les Plantes. Histoire Naturelle Illustrée*. Paris, [c. 1922].
18. Cox, Kenyon. *The Classic Point of View: Six Lectures on Painting*. New York, 1911.
19. Crane, Walter. *Baby's Own Aesop*. London, n.d.
20. Crane, Walter. *The Claims of Decorative Art*. Boston, 1892. Annotated.
21. Davenport, Cyril. *Miniatures, Ancient and Modern*. Little Books on Art. London, [1913].
22. Dawson, Mrs. Nelson. *Enamels*. Little Books on Art. 2nd ed. London, [1912].
23. Delaborde, Henri. *Engraving: its Origin, Processes and History*. London, 1886.
24. Dresser, Christopher. *Principles of Decorative Design*. 3rd ed. London, n.d. [First appeared in 1871/2].
25. Dyer, Walter A. *Handbook of Furniture Styles*. New York, 1918. Annotated.
26. Elder-Duncan, J. H. *The House Beautiful & Useful: Being Practical Suggestions of Furnishing and Decoration*. New ed. London, 1911.
- 27-30. Endymion series. London, George Bell. *Poems by Robert Browning*. Illustrated by Byam Shaw. 1913. *Poems by John Keats*. Illustrated by Robert Anning Bell. 1897. *Minor Poems of Milton*. Illustrated by A. Garth Jones. 1898. *Poems by Alfred, Lord Tennyson*. Illustrated by Eleanor Fortescue Brickdale. 1905.
31. Engelman, R. and W. C. F. Anderson. *Pictorial Atlas to Homer's Iliad and Odyssey*. 36 plates (containing 225 illustrations from works of ancient art) with descriptive text. London, 1892.
32. Faure, Elie. *Ancient Art*. New York, 1921.
33. Faure, Elie. *Modern Art*. New York, 1924.
34. Fletcher, Banister. *A History of Architecture on the Comparative Method*. London, 1896.
35. Fyles, Faith. *Principal Poisonous Plants of Canada*. Department of Agriculture, *Bulletin*, Second Series, No. 39. Ottawa, 1920.
36. Ganong, William F. *A Text-Book of Botany for Colleges*. New York, 1927.
37. Gardner, Ernest Arthur. *A Handbook of Greek Sculpture*. London, 1915.
38. Gregory, Edward W. *The Furniture Collector. An introduction to the Study of English Styles of the 17th and 18th centuries*. London, n.d. Annotated.
39. Hansi, Oncle (pseud. of Jean Jacques Waltz). *Mon Village: Ceux qui n'oublient pas. Images et commentaires par l'Oncle Hansi*. Paris, [1920?] (pencilled list of French words and idioms by R. H.).
40. Harrison, Ellen. *Art and Ritual*. Home University Library of Modern Knowledge. London, n.d.
41. Hayden, Arthur. *Chats on Cottage and Farmhouse Furniture*. London, n.d. Annotated.
42. Hind, C. Lewis. *Art and I*. New York, 1921.
43. Holmes, C. J. *Notes on the Science of Picture-Making*. London, 1911.
44. Holmes, Oliver Wendell. *The One Hoss Shay*. Illustrated by Howard Pyle. Boston, 1893.
45. Housman, Laurence. *Princess Badoura. A Tale from the Arabian Nights*. Illustrated by Edmund Dulac. London, n.d.
46. Houston, Mary G. and Florence S. Hornblower. *Ancient Egyptian, Assyrian, and Persian Costumes and Decorations*. London, 1920.
47. Jackson, Frank G. *Lessons on Decorative Design: An elementary text-book of principles and practice*. London, 1897.
48. Lamb, Charles and Mary. *Tales from Shakespeare*. Illustrated by Norman M. Price. London, 1905.

49. Laurie, A. P. *The Painter's Methods and Materials*. New Art Library. London, 1926.
50. Lilley, A. E. V. and W. Midgley. *A Book of Studies in Plant Form with some Suggestions for their Application to Design*. New York, 1896.
51. Litchfield, Frederick. *How to Collect Old Furniture*. London, 1906.
52. Lockyer, J. Norman. *Elementary Lessons in Astronomy*. School Class Books. New ed. London, 1881.
53. Mabie, Hamilton Wright, ed. *A Book of Old English Love Songs*. Decorative drawings by George Wharton Edwards. New York, n.d.
- 54-101. Masterpieces in Colour. Edited by T. Leman Hare. London, c. 1907-1914. 48 vols.
- 102-103. Masters in Art. Vol. II, III. Boston, [c. 1901-02].
104. Mitchell, Roy. *Shakespeare for Community Players*. Illustrated by J. E. H. MacDonald. London & Toronto, 1919.
105. *Nineteenth Century English Artists and a few other noted people. Clippings collected by Robert Holmes*.
106. Pennell, Joseph. *The Illustration of Books. A Manual for the use of Students. Lectures delivered at the Slade School, University College*. New York, [1895].
107. *Robert the Devyll: a Romance*. Illustrated by Harold Nelson, Early English Prose Romances, I. Edinburgh, 1904.
108. Robie, Virginia. *Historical Styles in Furniture*. 2nd ed. Chicago, 1910.
109. *Robin Hood*. Illustrated by Harold Nelson. Early English Prose Romances, II. Edinburgh, 1904.
110. Roe, Fred. *A History of Oak Furniture*. Connoisseur Series of Books for Collectors. London, 1920.
111. *Rubayat of Omar Khayyam*. With an accompaniment of Drawings by Elihu Vedder. Boston, 1894.
112. *Rubayat of Omar Khayyam*. Illustrated and decorated by Frank Brangwyn. London & Edinburgh, [1919].
113. Shakespeare, William. *The Tempest*. Decorated by R. Anning Bell. London, 1901.
114. Shaler, M. S. *A First Book in Geology designed for the use of Beginners*. Boston, 1898.
115. Spanton, J. Humphrey. *Complete Perspective Course*. London, 1900.
116. Sturgis, Russell. *The Appreciation of Sculpture*. New York, [1904].
117. Symonds, John Addington. *Renaissance in Italy: The Fine Arts*. London, 1914.
118. Taylor, Norman. *A Guide to the Wild Flowers East of the Mississippi and North of Virginia*. New York, 1928.
119. Thurston, Carl H. P. *The Art of Looking at Pictures*. New York, 1917.
120. Van Dyke, Henry. *The Blue Flower*. New York, 1916.
121. Vines, Sydney H. *A Student's Text-book of Botany*. London, 1895. (v. 2 only).
122. Wade, W. Cecil. *The Symbolisms of Heraldry*. London, 1898.
123. Warrack, John, ed. *The Cathedrals and other Churches of Great Britain*. 100 illustrations. London, n.d.
124. Woodward, G. R., ed. *The Adoration of the Kings depicted by the Great Masters*. London, [1924].
126. *Wordsworth*. Ed. Andrew Lang. Illustrated by Alfred Parsons. Selections from the Poets. London, 1897.

INDEX OF ILLUSTRATORS

Bell, Robert Anning (28, 113)	Jones, Alfred Garth (29)
Boutet de Monvel, Maurice (8)	MacDonald, J. E. H. (104)
Brangwyn, Frank (112)	Nelson, Harold (107, 109)
Brickdale, Eleanor Fortescue (30)	Parsons, Alfred (126)
Crane, Walter (19)	Price, Norman (48)
Dulac, Edmund (45)	Pyle, Howard (44)
Edwards, George Wharton (53)	Rackham, Arthur (3)
Fell, Herbert Granville (7)	Shaw, Byam (29)
Housman, Laurence (4)	Sullivan, Edmund J. (13)
Hansi, Oncle (J. J. Waltz) (39)	Vedder, Elihu (111)

Notes:

- 1 Art Gallery of Toronto, *Water Colours by Robert Holmes . . . in the collection of the Art Gallery of Toronto*, exhib. cat. by Nancy Robertson (Toronto: 1964); and Art Gallery of Ontario, *The Canadian Collection*, cat. by Helen Bradfield (Toronto: McGraw-Hill, 1970), pp. 178-94.
- 2 Some of Holmes's books, formerly in the OCA library, have appeared in antiquarian bookshops in Toronto, e.g. R. H. Cust, *The Pavement Masters of Siena* (London: 1901) [annotated] and Christopher Dresser, *Unity in Variety as deduced from the Vegetable Kingdom* (London: 1859).
- 3 J. Russell Harper, *Paul Kane's Frontier* (Toronto: 1971), pp. 325-26. A list of books belonging to the etcher Frank Armington (1876-1941) is in his file in the library of the Art Gallery of Ontario.
- 4 The bracketed numbers following the mention of books or authors refer to the numbered list of Holmes's book placed at the end of this article.
- 5 According to Colgate, Pennell's *Pen Drawing and Pen Draughtsmen* (1889) was closely studied by the members of the Toronto Art Students League. Cf. William Colgate, *Canadian Art* (Toronto: 1967), p. 46.
- 6 Victorian Jubilee Ball Dance Program, 1897; Upper Canada College, *The College Times*, Christmas Number (1899); *St. Andrew's College Review*, Memorial Number (June, 1919).
- 7 Holmes was evidently interested in his namesake as a clipping on the appointment of the author to the directorship of the National Gallery in London and a handwritten note on his career are pasted in this copy.
- 8 Colgate, p. 49.

THE NINE-YEAR ODYSSEY OF A HIGH VICTORIAN GOTH: THREE CHURCHES BY FRED CUMBERLAND

Frederic William Cumberland's considerable reputation as an architect rests largely on a few major monuments executed in the 1850's in Toronto: St-James' Anglican Cathedral, 1850-3, at King and Church Streets (Figs. 5-7, 9-11); University College, 1856-8, on the north side of the University of Toronto's center campus; and the central portion of Osgoode Hall, 1857-60, on Queen Street at University Avenue.¹ These three alone demonstrate a highly eclectic and greatly gifted talent but Cumberland did outstanding work in many fields and deserves to be more widely known. His contribution includes other notable public and educational buildings, not only in Toronto but in such places as Hamilton, Whitby and Cayuga.

So far as we know, Cumberland designed only three churches, the subject of this paper, all for the Anglican Communion, all within the decade of the 1850's. Each was a particular ecclesiastical type, each was intended for a different situation, and hence each took a different form. In addition to the cathedral already mentioned, Cumberland's two other churches were the Church of the Ascension, 1850-1, on the corner of John Street and Forest Avenue in Hamilton (Fig. 1), and the cemetery chapel of St. James the Less, 1857-61 (Figs. 12-14), at the entrance to St. James' Cemetery on Parliament Street in Toronto. The Church of the Ascension was designed for a small but thriving industrial city. St. James' Cathedral was designed for the Diocese of Toronto yet was required to answer the needs of both parish church and cathedral. St. James the Less was planned to serve both as a cemetery chapel and chapel-of-ease. Each represents a solution to a particular problem through the adaptation of British precedents. Central to the understanding of these churches is the rapid development of High Victorian forms in the service of the Anglican "science of ecclesiology".

Fred Cumberland, as he normally signed himself, was born in London, England, in 1820 or 1821 and died in Toronto in 1881. His education commenced in Dublin and was completed at King's College, London, where in accordance with nineteenth-century tradition, he trained as a civil engineer and architect. Upon completion of a five-year apprenticeship with the English architect William Tress, he took employment with the London and Birmingham Railway. In 1844 he joined the Engineering

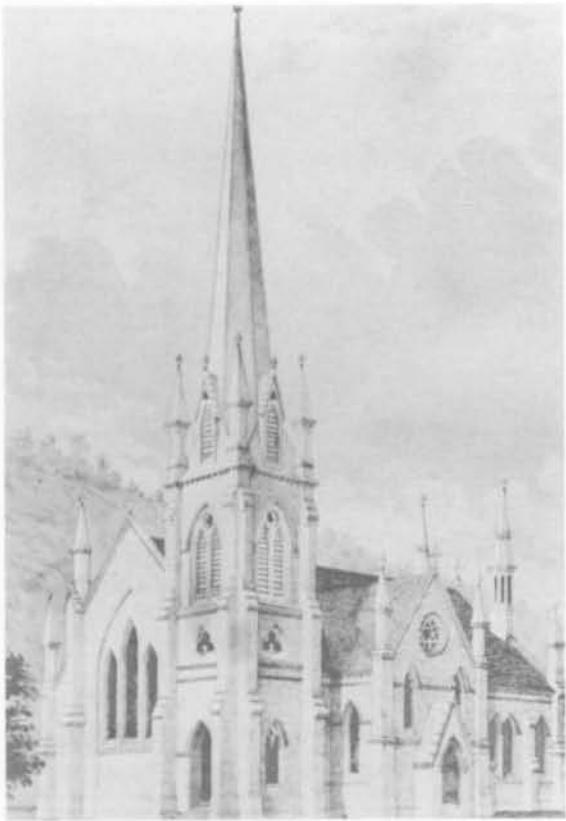


Fig. 1. F. W. Cumberland, Church of the Ascension (Ang.), Hamilton, 1850-51,
view from the north-east;
chromolithograph. (Photo: Hamilton
Reference Library).



Fig. 3. A. W. Pugin, St. Wilfred's (R. C.),
Hulme, near Manchester, 1839-42,
view from the north-east, as projected.
(*Dublin Review*, 1841).



Fig. 2. R. C. Carpenter, St. Paul's
(Ang.), Brighton, Sussex, largely
1846-48, view from the north-east.
(*Ecclesiologist*, 1846).



NEW CHURCH AT BRAMPTON.
Fig. 4. William Hay, Anglican
Church, Brampton, 1854, view as
projected. (*Anglo-American
Magazine*, 1854).

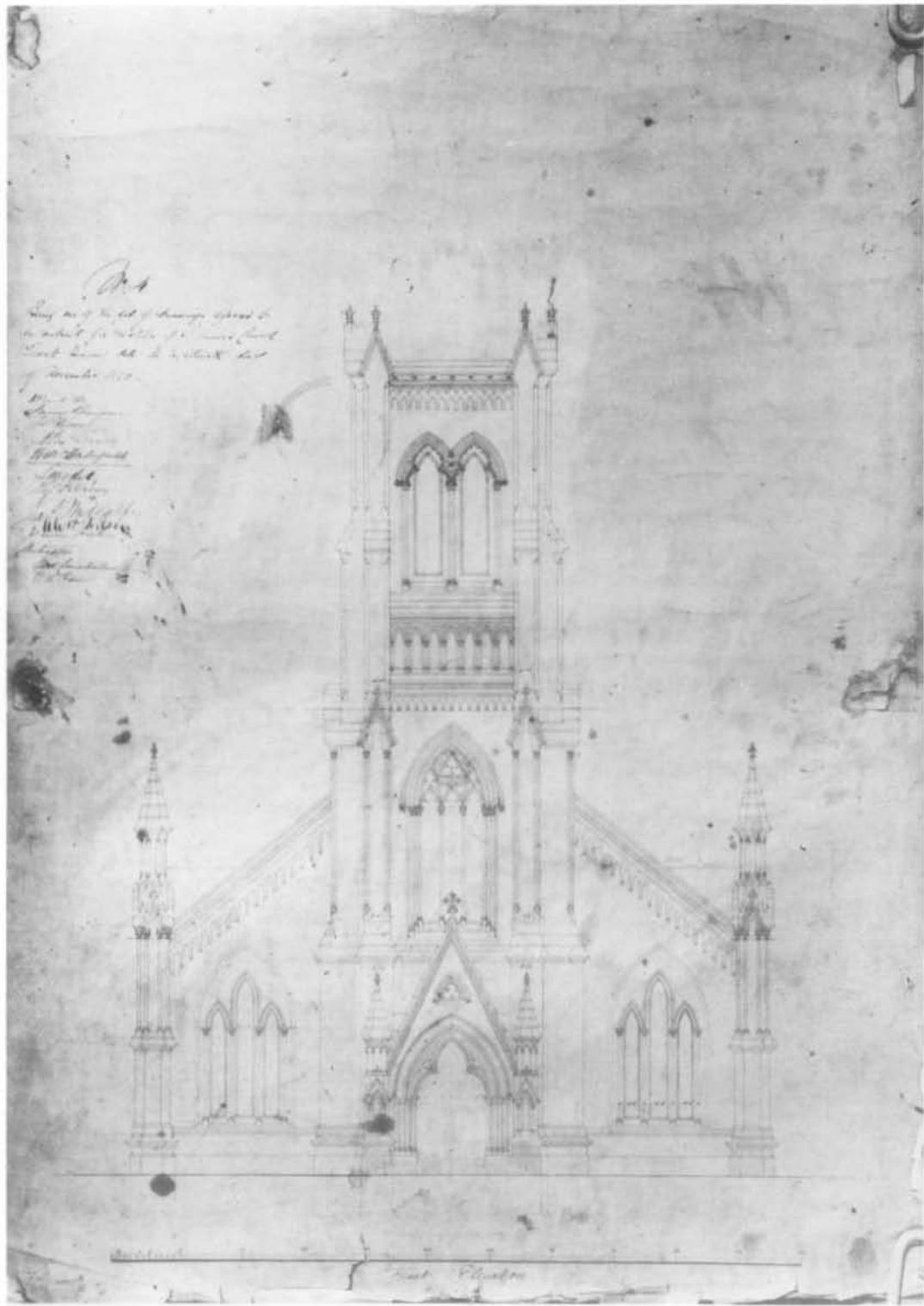


Fig. 5. F. W. Cumberland, St. James' Cathedral (Ang.), Toronto, largely 1850-53, front (south) elevation; contract drawing, 1850. (Photo: Archives of St. James' Cathedral).

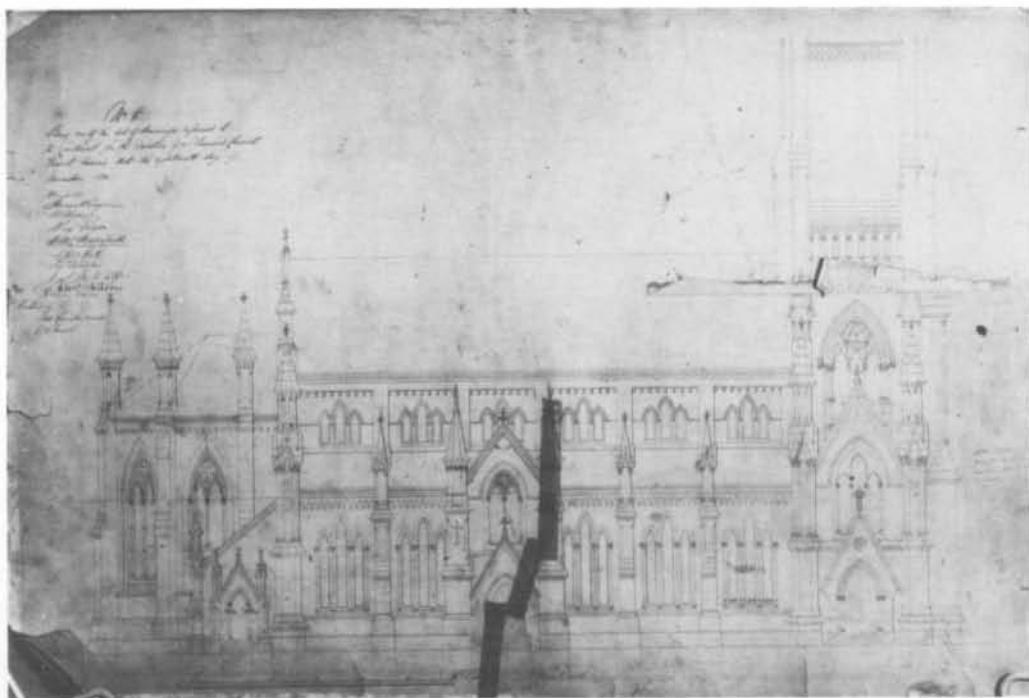


Fig. 6. F. W. Cumberland, St. James' Cathedral (Ang.), Toronto, largely 1850-53, side (west) elevation; contract drawing, 1850. (Photo: Archives of St. James' Cathedral).

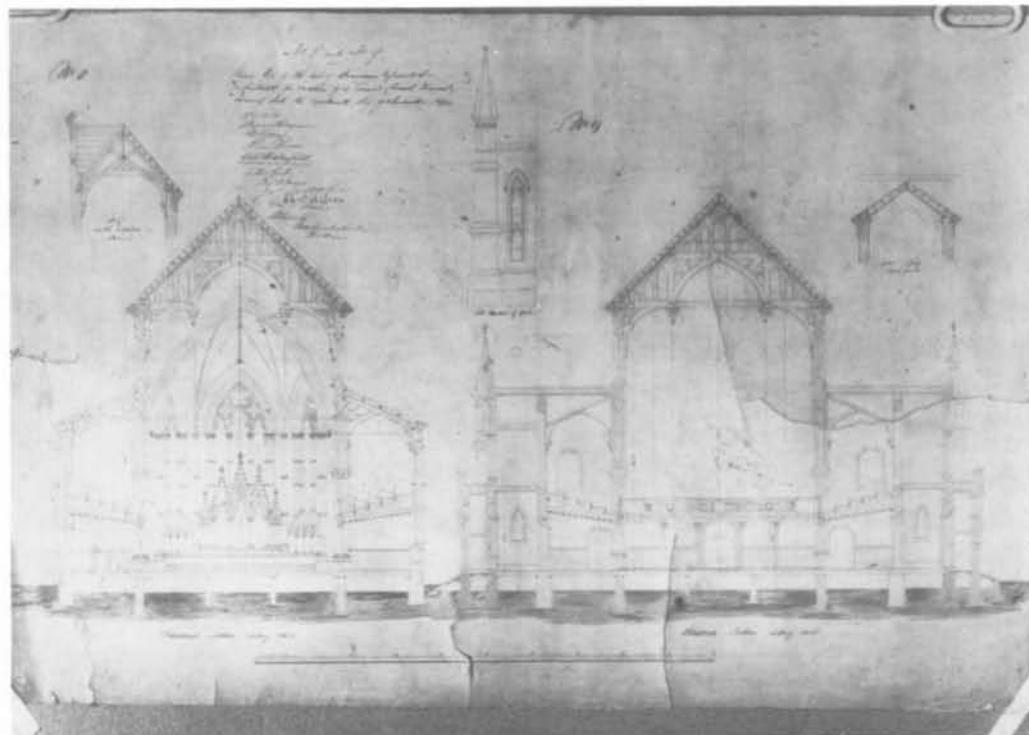


Fig. 7. F. W. Cumberland, St. James' Cathedral (Ang.), Toronto, largely 1850-53, transverse sections looking north (left) and south (right); contract drawing, 1850. (Photo: Archives of St. James' Cathedral).



Fig. 8. The ideal
“old English parish
church” as
visualized by
A. W. Pugin.
(Pugin, *True
Principles*, 1841).



Fig. 9. St. James'
Cathedral, Toronto,
view of east side.
(Photo:
D. S. Richardson).

Department of the Admiralty, eventually assuming responsibility for the design and construction of dry-docks, forts and batteries, and government buildings at Portsmouth. Cumberland's son, Frederic Barlow Cumberland, has written that his father was a student of Charles Barry.² It is difficult to see how any significant interval of study with Barry can be fitted into the 1886 account of Cumberland's early life by G. M. Rose in his *A Cyclopaedia of Canadian Biography*.³ Rose states only that Cumberland arrived in Canada with a letter of recommendation from Barry testifying that from an acquaintance with his professional work as an architect he had "the highest opinions of his qualifications and character".

Cumberland emigrated to Canada in 1847. Soon after his arrival he was appointed engineer to the County of York and by 1850 he was professionally established with offices in both Hamilton and Toronto. Cumberland practiced architecture for only fifteen or so years during which time he combined it with an interest in the railways which eventually claimed his full attention. Yet during this period he made a very significant contribution to the development of Canadian architecture.

Cumberland's churches mark critical points in his architectural career. At the same time they demonstrate the rapid progression from the Early Victorian to High Victorian style during the 1850's. Cumberland's entry into the field of ecclesiastical architecture was made with his competition drawings, no longer extant, for St. James' Cathedral. In 1849 the cathedral, a Georgian structure and the third Anglican church on that site, was destroyed in the "Great Fire" that devastated almost fifteen acres of Toronto's business section.⁴ Cumberland was one of eleven architects to enter the competition which was to produce the design for the cathedral's replacement. His competition drawings almost certainly represented his first essay in the Gothic style but between their submission in 1849 and their revision late in 1850, the Church of the Ascension in Hamilton was designed and its construction begun. Thus the Hamilton church, begun in May 1850, was designed while his ideas for the cathedral were still evolving. St. James the Less, coming seven years later, represents Cumberland at the peak of his architectural career when his abilities were fully developed and his judgment assured.

Of modest scale and constructed of local limestone, the Church of the Ascension stands on a gentle slope rising toward the Niagara escarpment at the south. It is not precisely Cumberland's church; the original

roof and upper walls were destroyed by fire in 1887, but reconstruction was generally faithful to the original design, the enlargement of the chancel being the only major change.⁵ Since the orientation of the church is orthodox, the chancel was required to face toward John Street which runs north and south providing the main approach from the north. The plan is basically cruciform: shallow transepts with entrance porches projecting from either side. However it is given asymmetrical focus through the positioning of the bell-tower at the north-east corner of the church. This was an unusual arrangement for its time and a departure from the Canadian Gothic churches of the forties which, in allegiance to Georgian ideals, were symmetrical, usually simple rectangular forms with central towers at the west.

Undoubtedly Cumberland's plan for the Church of the Ascension owes a debt to the English architects, R. C. Carpenter and A. W. Pugin. Carpenter's highly regarded design for St. Paul's, Brighton, 1846-8 (Fig. 2), had been reproduced in 1846 in a perspective view of the east end in the well-known English periodical, the *Ecclesiologist*.⁶ This was the vehicle through which the Ecclesiological Society of England advanced its theories. The Society, and offshoot of the High Church movement, was established in order to bring about a reform of the Anglican Church.⁷ Following the lead of Pugin, it called for a return to the ideals and observances of an earlier age and the architectural setting associated with them. The recommended model was the parish church from that period of English Gothic architecture described as "middle-pointed" or Decorated; a structure with a high-pitched roof, an open-timbered ceiling, and a plan incorporating a long nave and spacious chancel with the focus emphatically on the sanctuary at the east. Since each element of the plan carried an inherent Christian symbolism, it was required to be clearly differentiated and openly expressed, the church standing as a three-dimensional metaphor of the faith.⁸ As an architect and Anglican, Cumberland would certainly have been aware of the activities of the Ecclesiological Society and its publication. Carpenter's design developed the asymmetrical plan first advocated by Pugin (Fig. 3)⁹ and was particularly recommended by the *Ecclesiologist* as "exhibiting one way in which a church with its end toward the street can be handled as to the main entrance."¹⁰ Cumberland does not seem to have planned an entrance into the nave through the tower as Carpenter did. Nevertheless the positioning of the tower of St. Paul's was admira-

bly suited to the John Street site where, similarly located, the tower would dramatically dominate the slope and the approach to the church.

In his choice of such a plan, Cumberland must have had in mind its suitability to the natural setting with the wooded escarpment in the background. Picturesque asymmetry united with picturesque landscape recalled the bucolic appeal of the rural medieval church and so answered the ecclesiologists' plea for a sensitive collaboration of the architect with nature in the siting and design of churches.¹¹

Cumberland probably would have preferred to follow Carpenter and ecclesiological principle in his treatment of the east end of the church. While St. Paul's chancel is clearly expressed by Carpenter through its projection from the nave beyond the east wall of the tower, Cumberland's shallow chancel at the Church of the Ascension is almost flush with the tower (Figs. 1,2) and differentiated from the nave only by an awkward cutting away of the south-east corner of the church.¹² An awkward compromise, it no doubt relates to the congregation's evangelical form of worship and hence its rejection of the long chancel necessary for a more elaborate liturgical service.

Transepts would have raised an ecclesiological eyebrow. By this time they were regarded as a cathedral feature or as appropriate for an aisled church¹³ which the Church of the Ascension was not. Nor would the western gallery have been deemed admissible since galleries were condemned as a "theatrical" element associated with the classical "preaching-box" or auditory church. Colonial congregations were loathe to give them up, partly because of a lingering affection for the old interiors in which the "Word" was easily heard, but also from a need to realize the greatest capacity from scant funds. Economics probably dictated the simple lancet window of the Early English phase of Gothic as well, but the ecclesiologists would have considered the profusion of pinnacled accents as inconsistent with this phase.¹⁴ The delicate, somewhat fussy character of Carpenter's secondary detailing was rejected by Cumberland in favour of simple mouldings. Sturdy buttressing, angled at the tower, contributes more three-dimensionally to the composition than is the case with the Brighton church (Figs. 1,2).

Certain qualities that came to be characteristic of Cumberland's medieval designs are already apparent in this early work: the grouping together of highly varied and even boldly contrasting forms, the preference for vigorous detail, and the fondness for restless silhouette.

Through its introduction of a forceful asymmetry, the Church of the Ascension makes a particular, and apparently influential, contribution to the development of Canadian architecture, this type of picturesque composition coming into increasing use from the early fifties on. In 1854, for example, William Hay¹⁵ designed a simple parish church for Brampton (Fig. 4). With its steeply pitched roof and deep chancel it is closer in character to both the medieval ideal and the developing High Victorian Gothic style than the Hamilton church. Nevertheless, at Brampton, Hay followed Cumberland's lead in the development of this asymmetrically planned type.

Cumberland had altogether different problems to consider in the 1849 competition for the design of St. James' Cathedral in Toronto. Because of limited financial resources (an affliction common to colonial congregations) the design was expected to combine the functions of parish church and cathedral. The pew-rental system was employed and was to be the principle source of funds for the new building. The Building Committee therefore required the plan to provide for the same number of worshippers as the church which had been destroyed in the 1849 fire and to duplicate its seating-plan.¹⁶ All that is known of Cumberland's competition design is that it was in the Gothic style and was to be built of brick, as had been requested by the Committee, and that it included both a two-towered façade and shallow transepts.

Although he was awarded the first premium, this did not immediately secure him the commission. Various issues, relating to the shortage of funds, had arisen to divide the congregation. The earlier church had faced south, fronting on King Street. Now a return to orthodox orientation was argued with the church facing west, in order to release the church's King Street frontage for commercial development. It was also questioned whether the congregation should build a less expensive parish church leaving the Diocese to erect a cathedral. The situation was further complicated by the preference of some ambitious members of the Vestry and, it seems, the Bishop, for a more pretentious (and therefore costly) design that had been submitted extra-competitively by George Smith of Montreal. The drama of this many-sided debate is a complicated story. But compromises were painfully achieved and differences resolved resulting in the adoption of a revised plan by Cumberland for a "usable" church to be built at a cost of £11,465, which was to be a fusion of a parish church and cathedral. The unorthodox orientation was re-

tained but the site moved nearer to King Street, a tactic intended to prevent future leasing of the frontage.

Constructed from the “white brick” that came into general use in Toronto in the 1840s, with mouldings of buff Ohio stone, St. James’ stands facing south within a green expanse rather like an English cathedral within its close. It is a clerestoried structure with a central tower and spire at the south, and with the principal entrance through the base of the tower. Two porches on the west side and two on the east (one of them now closed and converted to a Baptistry) provide for the secondary entrances into the vestibules and the transepts. The plan terminates in an apsidal sanctuary rather than the square form usual for Anglican churches (Figs. 5-7). Cumberland’s son has mentioned that his father had wanted a long choir between the apse and nave but that it was omitted “for motives of economy”.¹⁷

Cumberland’s concept relates to two questions that were disturbing ecclesiologists: how best to combine the functions of a cathedral with a parish church for the colonial situation, and what was the appropriate form for an urban church? The wide disparity among the eleven designs submitted to St. James’ Building Committee points to the confusion that existed with respect to both.¹⁸ The *Ecclesiologist* was sure that a discernible hierarchy between chapel, parish church and cathedral was desirable and that a cathedral plan ought to incorporate a long choir, transepts equal in height to the nave, a tower at the crossing, a clerestory and a “regular” or symmetrical front. A parish church, on the other hand, should rely on picturesque effects of asymmetry and rusticity.¹⁹.

Pugin had already provided a potential model for urban forms (Fig. 8) but it remained for George Edmund Street, soon to become a figure of great influence, to deal with the second question with his article, “On the Proper Characteristics of a Town Church”, published in the *Ecclesiologist* in December, 1850. He deplored “copies of country work” for the city, and recommended smooth surfaces in place of rough stone. He also desired high clerestories, regular fronts, and a tower at the crossing or one centrally located at the west. He encouraged English architects to consider the unbroken roof-line and apsidal east ends of continental churches.²⁰ Cumberland could not have known of Street’s theories in time for them to have influenced his design for St. James’. Street, himself, did not put them into practice until the mid-fifties.²¹ However, the extent to which Cumberland’s composition accords with Street’s

views demonstrates that he was close to the forefront of church design at this early stage in his career.

Cumberland's advanced position is reflected not only in plan and form but also in the vigorous and substantial details. Although the cathedral may well represent his first composition in brick, he succeeds in exploiting its possibilities with aplomb (Fig. 9). Exterior walls are elaborated with distinguished detailing that makes telling use of the material: corbel tables, pilaster strips and recessed panels enclosing triple lancets. But with the massive buttresses accented by pinnacles these diverse rhythms come fully into play. Square and octagonal buttresses taper abruptly with generous weatherings at the transitional points and terminate in pinnacles, some with slender colonettes abutting chamfered edges, with ribbed, stepped or gabled caps.

A lively rhythm, or more correctly, an emphatic cadence is engendered by both exterior and interior forms in Cumberland's work. The succession of protruding forms of the apse, transepts and porches creates a noble effect as sunlight plays over them. This would have been a more striking sequence of solids and voids had all porches been left open as Cumberland intended (Fig. 6). One feels the effect in the space carved out for the main door (Fig. 5) while observing the marked processional element in the design. Entrance into the porch is through a deeply-splayed, arched opening lined with colonettes. Within the porch the same motifs are repeated on a smaller scale but with the arch divided in two and filled with stone tracery at the top. Set back from this skeletal layer and contrasting with the pale stone, is a further level represented by dark panelled doors which open into the enclosed space of the tower. Thus one experiences a succession of spaces ever more confining, each more shadowed, before stepping into the sudden expanse of the nave (Fig. 10). This is a carefully calculated scheme, the moment of climax provided by the brilliance of the apse; a dramatic manipulation of architectural elements enjoyed by Victorians.

The interior of St. James' is broad and spacious with an original decorative but manly quality that must reflect Cumberland's English contacts at this period. The arcaded nave is divided into six bays of widely spaced compound piers of cluster columns (Fig. 10). Originally there were side-galleries and a gallery at the rear where the organ was first located. Before the removal of the side-galleries, the strongly horizontal quality of their panelled fronts would have been reinforced by the

broad tie-beams of the timbered ceiling and the deep decorative cornices, all combining to challenge the accepted notion of Gothic verticality expressed especially through the clustered columns. Cumberland's journey to England in 1851, as an official of the Canadian delegation to the Great Exhibition,²² would have put him in touch with the latest developments in English architecture, in particular, with the radical design by William Butterfield for All Saints', Margaret Street, London, then under construction.²³ There would have been opportunity for only minor revisions upon Cumberland's return. While changes made from the drawings, such as the more forceful design for the truss-work (Figs. 7,11) and the substitution of more robust forms for the interior doors, do not directly reflect the pungent individuality of Butterfield, it is still possible that the greater vigour displayed in these minor alterations owes much to the 1851 visit to England and specifically, to Butterfield.

St. James' was opened on June 19, 1853; an almost embarrassingly unfinished church. When the tower was completed and the spire, porches and pinnacles added in 1874, the congregation had at last a structure "worthy of the mother church of the Diocese". Cumberland provided a remarkably workable fusion of the two ecclesiastical types as well as a local model for the design of large urban churches. Going well beyond the purely imitative approach to Gothic design of the mid-forties, he used medieval precedent with zest in his adaptation of brick to the Gothic style, offering a decorative richness new to Canadian church architecture.

When the cemetery chapel of St. James the Less was commissioned in 1857 Cumberland had achieved outstanding prominence in his field. In partnership with Thomas Ridout, who had joined him shortly after the cathedral was begun, he had built the Toronto Normal and Model Schools in 1851. With William Storm, he was responsible for the Magistrates' Court on Adelaide Street, 1852, the Seventh Post Office at 10 Toronto Street, 1853, the Court House in Whitby 1853, and the Mechanics Institute at Adelaide and Church Streets in 1854.²⁴ Three years later University College was well under construction, Cumberland having travelled abroad in order to acquaint himself with recent trends in preparation for its design. St. James the Less relates most particularly to that complex composition.

St. James' Cemetery, a sixty-five acre parcel of land laid out in 1844 by John Howard, came within the jurisdiction of St. James' Cathedral. The

Vestry requested plans from Cumberland in April of 1857 and immediately adopted the designs which he presented two weeks later. The chapel was probably always meant to serve as a cemetery chapel and chapel-of-ease since less than two years after its opening in 1861 it was being used for Sunday services; from this beginning the congregation of St. Peter's, Carleton Street, was formed.²⁵ (Its foundation stone was laid in 1865.) Thus, as with the cathedral, Cumberland was designing a dual-purpose structure. This went considerably beyond the ecclesiologists' ambitions for "church extension" when they advised (in 1845) that cemetery chapels, if located at some distance from a parish church, be used for daily public prayer. They had also recommended that the chapel be given a processional character, that the chancel be fitted for the celebration of Holy Communion and that the plan include a western porch and a bell-tower. Not much attention was paid to design, for a change; the Society feeling confident that Anglican architects would follow the "right road" and "produce buildings which posterity would not blush to imitate."²⁶

Cemetery chapels were, in fact, a recent architectural type coming into being with the establishment of large cemeteries at the outskirts of cities. Early examples tended to be wildly eclectic or, if Gothic in style, to exhibit the same architectural misdemeanors that ecclesiologists condemned in parish churches. The more modest chapels were frequently simple rectangular forms with undefined chancels. In 1847, however, Butterfield provided the Ecclesiological Society with a design for a cemetery chapel and lich-house that was published by the Society in a series of "working drawings" under the title, *Instrumenta Ecclesiastica*.²⁷ With a small circular nave in "appropriate remembrance of the Holy Sepulchre in Jerusalem" and with the seats arranged east to west so as to face the center aisle, the plan was scarcely adaptable for a parish church. The plan that Cumberland devised instead was capable of accommodating about two hundred and departed from that of a modest parish church only in the unusual width of the center aisle.

The rural character of the site, the meandering lay-out established by Howard in 1844, and the south-western approach from Parliament Street seemed to call for a return to the concept of "picturesque beauty" and the asymmetrical grouping that Cumberland had used at Hamilton. Standing on a slight rise, just beyond and to the left of the cemetery entrance, the chapel (Figs. 12-14) is built of gray sandstone with a patterned



Fig. 10. St. James' Cathedral,
Toronto, view of interior
looking north to sanctuary.
(Photo: D. S. Richardson).



Fig. 11. St. James' Cathedral,
Toronto, interior detail
showing roof of nave.
(Photo: D. S. Richardson).



Fig. 12. F. W. Cumberland and W. G. Storm, Chapel of St. James the Less (Ang.), Toronto, 1857-61, view from the south-west; watercolour rendering.
(Photo: Archives of St. James' Cathedral).



Fig. 13. F. W. Cumberland and W. G. Storm, Chapel of St. James the Less (Ang.), Toronto, 1857-61, view from the south-east; watercolour rendering. (Photo: Archives of St. James' Cathedral).

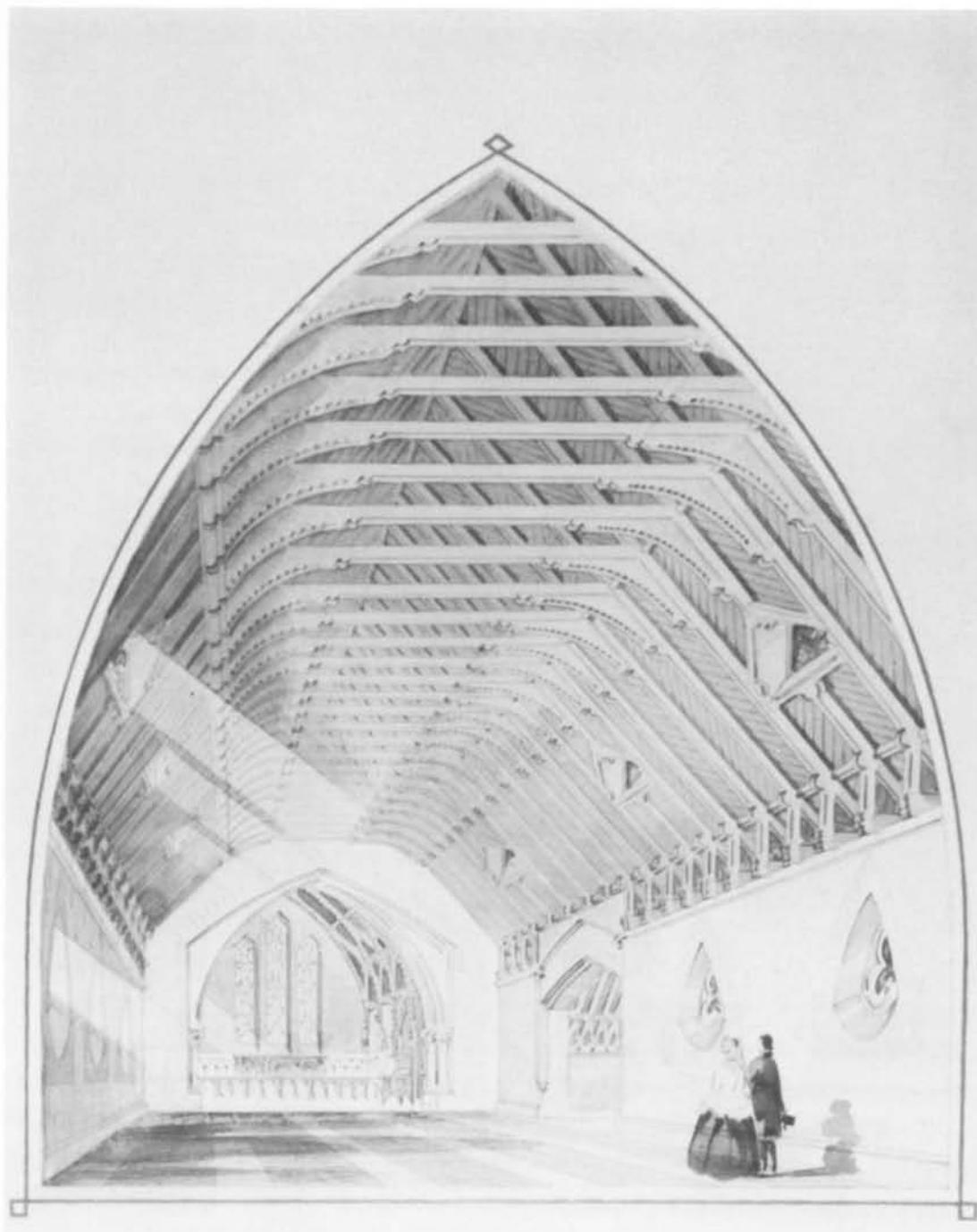


Fig. 14. F. W. Cumberland and W. G. Storm, Chapel of St. James the Less (Ang.), Toronto, 1857-61, interior looking east; watercolour rendering. (Photo: Archives of St. James' Cathedral).



DESIGN • N^o • IX •

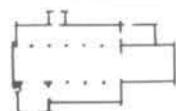


Fig. 15. George Truefitt, Design No. IX, c. 1850. (*Truefitt, Designs for Country Churches*, 1850).

slate roof and a wooden entrance porch at the west. The bell-tower is asymmetrically positioned at the south-west angle of the building. The solitary transept projects from the south side. Its south wall is continuous with that of an adjoining sacristy and rear entrance hall. As it turns in toward the chancel, it terminates in a quarter-octagon, an arrangement that had been used at University College to unite the entrance to the Senate Hall with the Bedel's room. The chancel, differentiated in scale from the nave extends over the basement entrance to the crypt below. The overall development of these forms and the way in which they are related produces a sequence of great subtlety.

The deep porch and the steep roof sheltering low walls may reflect the style of George Truefitt as exhibited in his *Designs for Country Churches* published in England in 1850 (Fig. 15).²⁸ That Canadians were now fully responsive to the associational power of this type of form is demonstrated by the article of 1854 that had accompanied William Hay's design for Brampton (Fig. 4) in the *Anglo-American Magazine*. Hay's low walls and high-pitched roof were described as "giving a bold and fearless outline, expressive at once of dignity and humility." It was also suggested that such designs were peculiarly appropriate to Canada: "In this country where woodwork is comparatively cheap and masonry dear, we should have better and cheaper fabrics by letting the wooden element enter more largely into the composition."²⁹ The contrast of massive weight and open volume of Truefitt's designs and the quality of roofy, low-walled, wood-and-stone architecture in the Anglo-American mode are present in Cumberland's chapel. As the church was built, the contrast was increased when the squat pyramidal base of the spire was opposed to its sharp needle and the short square tower clasped by a massive corner buttress contrasted to the open woodwork of the porch.³⁰

The same engaging contrast of elements prevails within. Plain thick walls of a warm tan brick are pierced for the deep-set windows while the dark truss-work overhead, its design very like that planned for the Senate Hall at University College, is limited to delicately detailed tie-beams (Fig. 14). The ribbed woodwork of the ceiling is drawn down the upper portion of the walls in a protective, tent-like covering, a device frequently used by Butterfield. This is further developed in the chancel where the north and south walls are entirely of wood of a warm russet tone. Here the framing members are exposed, their edges decoratively

chamfered or bevelled, repeating the method of construction used for the wooden porch. This detail, with which Cumberland had first experimented at University College, also suggests the influence of Butterfield, as does the direct approach to form shown in the blunt faceting used for the chimney cap at the rear, and elsewhere.

The themes and the aesthetic developed by Cumberland at University College are distilled in the composition for St. James the Less. Here, the exuberance exhibited in the design of the two earlier churches is disciplined and refined. Cumberland undoubtedly benefitted from his second return to England in the mid-fifties, when he would have gained a fresh contact with English church architecture. Nevertheless, the cemetery chapel is a thoroughly individual work, a superb design of High Victorian character displaying that particular combination of grace and vigour that marks Cumberland's mature work. It stands out among the finest examples in Canadian architecture and ranks with the best of High Victorian design in contemporary England.

Shirley G. Morrisey
Department of Fine Art
University of Toronto
Toronto, Ontario

Notes:

¹ Eric Arthur, *Toronto, No Mean City* (Toronto: 1974), for illustrations of St. James' Cathedral, see figs. 206-9; for University College, figs. 213-25; and for Osgoode Hall, figs. 135-57.

² (F.) Barlow Cumberland, "The Story of a University Building," *The Canadian Magazine*, 17 (July 1901), p. 236.

³ The most extensive account of Cumberland's life is that in G. M. Rose, *A Cyclopaedia of Canadian Biography* (Toronto: 1886), pp. 705-7.

⁴ For an account of the holocaust, see F. H. Armstrong, "The First Great Fire of Toronto, 1849," *Ontario History*, 53 (Sept. 1961), pp. 201-21.

⁵ M. H. Farmer, *One Hundred Years: The Church of the Ascension, Hamilton, 1850-1950* (Hamilton: 1950), pp. 5-11 and 26-7.

⁶ *Ecclesiologist*, 5 (April 1846), pp. 155-57.

⁷ The standard account of the movement is James F. White, *The Cambridge Movement: The Ecclesiologists and the Gothic Revival* (Cambridge: 1962). For matters pertaining more specifically to the Society's influence on architecture see Henry-Russell Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain*, 2 vols. (New Haven: 1954), particularly chs. IV, V, and XVII.

⁸ *Ecclesiologist*, 2 (Oct. 1842), p. 5, and 3 (Aug. 1844), pp. 134-5.

⁹ A. W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (London: 1841). Pugin's view was that picturesque design should have a rational basis deriving from the methods by which the architect overcame "local and constructive difficulties", see pp. 51-2. Such is the case with both Carpenter's and Cumberland's designs which related to problems of site.

¹⁰ *Ecclesiologist*, 9 (Aug. 1849), p. 80.

¹¹ *Ibid.*, 4 (Nov. 1845), pp. 263-70.

¹² A "View of the City of Hamilton" from *Canadian Illustrated News*, 1 April, 1871, is reproduced in Charles P. de Volpi, *The Niagara Peninsula: A Pictorial Record* (Montreal: 1966) showing a view of the Church of the Ascension from the south-east and illustrating this detail.

¹³ *Ecclesiologist*, 5 (Feb. 1846), p. 81.

¹⁴ *Ibid.*, 2 (April 1843), p. 119.

¹⁵ Hay, who was G. G. Scott's clerk of works for the cathedral of Newfoundland, arrived in Ontario in 1852. See Arthur, p. 247.

¹⁶ The rebuilding of St. James' Cathedral is discussed in a further article by F. H. Armstrong, "The Rebuilding of Toronto after the Great Fire of 1849," *Ontario History*, 53 (Dec. 1961), pp. 241-48. Armstrong includes the Building Committee's advertisement for competition designs, gives a detailed account of the competition and a blow by blow account of the complications that followed. In an address to the Vestry in 1853, Bishop Strachan reported that the wish that "all should be placed in the new church exactly as they were in the old" was "gratified to the very letter", see *Vestry Minutes, 1842-1907*, Archives of St. James' Cathedral, April 11, 1853.

¹⁷ Cumberland, p. 236.

¹⁸ For a brief description of the various designs, see the *Church*, Sept. 20, 1849.

¹⁹ *Ecclesiologist*, 5 (Feb. 1846), p. 81 and 12 (Feb. 1851), p. 27.

²⁰ *Ibid.*, 11 (Dec. 1850), pp. 227-33.

²¹ Henry-Russell Hitchcock, "G. E. Street in the 1850's, *J.S.A.H.*, 19 (Dec. 1960), pp. 163-68.

²² Rose, p. 705.

²³ The standard work on the subject is Paul Thompson, "All Saints' Church, Margaret Street, Reconsidered," *Architectural History*, 8 (1965), pp. 73-93.

²⁴ For illustrations of the Normal and Model Schools see Arthur, figs. 163-5; the Magistrates' Court on Adelaide Street, figs. 168-170; the Post Office, fig. 200; and the Mechanics' Institute, fig. 173. For the Court House in Whitby, see Brian Winter, *A Town Called Whitby* (Whitby: 1967), p. 26.

²⁵ *Vestry Minutes, 1842-1907*, April 27, May 11, 1857; July 24, 1862; and April 6, 1863.

²⁶ *Ecclesiologist*, 4 (Jan. 1845), pp. 9-13.

²⁷ William Butterfield ed., *Instrumenta Ecclesiastica*. Second Series (London: 1856), pls. I to IV.

²⁸ George Truefitt, *Designs for Country Churches* (London: 1850), see also Design No. XVI.

²⁹ "Village Churches," *The Anglo-American Magazine*, 4, No. 1 (Jan. 1854), pp. 21-2. For a discussion of the associational power that forms and materials had for Victorians, see George L. Hersey, *High Victorian Gothic: A Study in Associationism* (Baltimore: 1972), particularly chs. II and III.

³⁰ Arthur, figs. 211-12.

LES ARTISTES CANADIENS COPISTES AU LOUVRE (1838-1908)

Les Archives du Musée du Louvre conservent quarante et un registres, datés de 1834 à 1973 (*LL 1 à *LL 41) qui contiennent deux séries d'information concernant les activités de peintres, copistes au Louvre¹: une première enregistre le nom du copiste et lui attribue un numéro de carte (register des cartes). Des registres complémentaires, mais non concomitants, indiquent, en les classant par écoles, les œuvres et le nom du copiste en regard de l'œuvre copiée (register des œuvres copiées)².

Ces registres peuvent être utilisés de différentes façons: il est intéressant de voir inscrites des vagues successives d'artistes de communautés nationales distinctes qui viennent étudier à Paris, et en profitent pour copier. Ces registres nous révèlent avec quelle constance certaines œuvres étaient copiées, combien d'artistes faisaient même profession de copistes. Notre connaissance du goût artistique des cent dernières années se trouve ainsi enrichie d'une source d'information. On peut aussi y repérer l'activité de copiste d'un jeune peintre et voir ainsi parmi les œuvres alors exposées au Louvre quelles toiles l'intéressaient.

La personnalité de plusieurs artistes-copistes nous est encore peu connue. Il est possible que dans ces interminables listes, il se soit glissé d'autres peintres de l'école canadienne³. Le but de cet article est de révéler la richesse de cette source, de susciter des recherches autour de ces artistes, en espérant qu'il sera possible de retracer ces copies et de les situer dans la période de formation des peintres.

Présentation technique des renseignements:

Sous chacun des noms des artistes canadiens, placés par ordre alphabétique, on trouvera la mention tirée des registres. Ces transcriptions sont à leur tour placées dans l'ordre alphabétique des artistes copiés; elles comprennent:

- a) register des cartes; les mentions des volumes *LL 1 à *LL 21 sont indiquées au complet.
- b) register des œuvres copiées; ces citations comportent le nom de l'artiste, le numéro de l'œuvre copiée, le titre de l'œuvre copiée auquel j'ai ajouté, entre crochets [], le numéro d'inventaire du Musée du Louvre. Suivent la date de la demande de la permission de copier, le nom du copiste, son numéro de carte; le dernier chiffre indique l'ordre du copiste par rapport aux autres copistes. Ce chiffre est suivi d'un certain

nombre de signes, différents selon les préposés aux registres, (—, ✓, ✕, Z) ils indiquent probablement la fin du travail du copiste; parfois les dates du début ou de la fin de la copie et l'adresse du copiste sont également citées. Enfin, entre parenthèses () est indiquée la référence au volume (tous, dans la sous-série *LL, mention que je n'ai pas répétée) et à la page.

c) registre du Musée du Luxembourg; les quelques mentions relevées dans le volume 2HH19 (1896-1914), registre des œuvres copiées au Musée du Luxembourg, sont données intégralement, intercalées dans l'ordre alphabétique des artistes copiés.

d) références du journal *Paris-Canada*; les références tirées du journal *Paris-Canada* mentionnant les œuvres copiées au Louvre ou au Luxembourg, à une période pour laquelle les registres ne sont pas conservées entièrement (1890-91).

BARRE, Raoul (1872-1932)

Boucher (François)	No 34	<i>Le nid (pastorale)</i>	[INV. 2725]
1903 Septembre 9		M. Barré	88 + 106 ✓ 14 nov.

(31, p. 45)

Rembrandt	No 2549	<i>Femme au bain (Bethsabée)</i>	[M.I. 957]
1908 Avril 14		Barré	7 terminé

(24, p. 504)

Velasquez (Don Diego etc)	No 1735	<i>Portrait de l'Infante Marie Thérèse</i>	[M.I. 898]
1895 Juin 13		Mr Barré	260 10 —

(27, p. 499)

BOISSEAU, Alfred (1823-1901)

No de la carte	2055
Délivrée le	27 mars [1838]

Noms et prénoms de l'Élève	Boisseau
----------------------------	----------

Agé de	16
--------	----

Demeure	20 r. St. Hiacynthe
---------	---------------------

Nom du Maître	P. Delaroche
---------------	--------------

Signature de l'Élève	Al Boisseau
----------------------	-------------

(6, p. 98)

No de la carte	829
----------------	-----

Délivrée le	1840 octobre 1er
-------------	------------------

Noms et prénoms de l'Élève	Boisseau (Alfred)
----------------------------	-------------------

Agé de	18
--------	----

Demeure	20 r. St. Hyacinthe St m.
---------	---------------------------

Nom du Maître	P. Delaroche
---------------	--------------

Signature de l'Élève	Al Boisseau
----------------------	-------------

(7, p. 40)

No de la carte	969
----------------	-----

Délivrée le	1841 Nov. 16
-------------	--------------

Noms et prénoms de l'Élève	Boisseau (Alfred)
----------------------------	-------------------

Agé de	19
--------	----

Demeure	r. St. Hyacinthe St Michel 22
---------	-------------------------------

Nom du Maître	P. Delaroche
---------------	--------------

Signature de l'Élève	Al Boisseau
----------------------	-------------

(7, p. 104)

BEAU, Henri (1863-1949)					
Benouville, (François-Léon) 1898 Décembre 24	No 17	<i>St. François d'Assise bénit la ville d'Assise</i> Mr Beau	235	[M.I. 9] 15 ✓	
		(31, p. 9)			
[Fra Angelico] Fiesole (Fra Giovanni da) 1898 Juillet 26	No 1290	<i>Le couronnement de la Vierge</i> Mr Beau	235	[INV. 314] 11 ✗	
		(27, p. 90)			
Brauwer (Adriaen) 1898 Juillet 26	No 1915	<i>l'Opération</i> Mr Beau	235	[M.I. 905] 9 ✓	
		(24, p. 11)			
Chardin (J.B. Siméon) 1900 Mai 16	No 97	<i>Le singe antiquaire</i> Mr Beau	235	[INV. 3206] 7 ✓	
		(31, p. 134)			
Gleyre (Charles) 1896 Juillet 30	No 363	<i>Les illusions perdues</i> Mr Beau	235	[INV. 10039] 12 ✓	
		(31, p. 425)			
Roslin (Alexandre) 1897 Janvier 7	No 820	<i>Jeune fille ornant la statue de l'amour d'une guirlande de fleurs</i> Mr Beau	235	[M.I. 175] 19 ✓	
		(31, p. 741)			
Rubens (Pierre-Paul) 1897 Janvier 7	No 2114	<i>Portrait d'une dame de la famille Roonan</i> Mr Beau	235	10 —	
		(24, p. 173)			
Teniers (David Le Jeune) 1900 Avril 18	No 2163	<i>Intérieur de cabaret</i> Mr Beau	235	[INV. 1886] 8 ✓	
		(24, p. 222)			
Teniers (David Le Jeune) 1900 Avril 18	No 2165	<i>Le fumeur</i> Mr Beau	235	[INV. 1883] 16 ✗	
		(24, p. 224)			
Ostade (Adriaen van) 1900 Juin 15	No 2501	<i>Un buveur</i> Mr Beau	235	[INV. 1685] 2 —	
		(24, p. 434)			
Vien (J. Marie) 1900 Juillet 5	No 965	<i>l'Ermite endormi</i> Mr Beau	235	[INV. 8437] 2	
		(31, p. 820)			
CULLEN, Maurice G., (1866-1934)					
Greuze (Jean-Baptiste) 1896 Avril 1	No 375	<i>Jeune fille étude</i> M. Cullen	417	[INV. 20410] 24 ✓	
		(31, p. 449)			
Velasquez (Don Diego etc) 1896 Avril 29	No 1736	<i>Portrait de jeune femme</i> Mr Cullen	417	[INV. 941 ?] 26 —	
		(27 p. 501)			

Copie au Musée du Luxembourg: *Le bon samaritain* de Ribot [R.F. 106]
 (Paris-Canada, 8e année, No 4, 20 dec. 1890), p. 3.

DUBÉ, L. Théodore (1861-après 1925)

Canale (Antonio) 1901 Août 24	No 1203	<i>Vue de Venise</i> Mr Dubé (27, p. 61)	55	6
Corot (J. B. Camille) 1893 Septembre 6	No 141	<i>Paysage</i> M. Dubé (31, p. 198)	804	[M.I. 692 bis] 1 ✓
1898 Avril 26		Mr Dubé	55	154 ✓
1898 Mai 11		Mr Dubé	55	155 ✗
1899 Août 31		Mr Dubé	55	215 —
1900 Juillet 18		Mr Dubé	55	253 ✓ 19 oct.
1902 juillet 10		Mr Dubé (31, p. 246)	55	358 ✗ 22 nov.
Corot 1896 mars 19	No 141 bis	<i>Souvenirs d'Italie</i> M. Dubé (31, p. 198)	804	[R.F. 769] 52 ✓
[Le Corrège] Allegri (Antonio) 1895 Mars 16	No 1117	<i>Mariage mystique</i> <i>de Ste Catherine d'Alexandrie</i> Dubé (27, p. 6)	804	[INV. 41] 8 —
Dou (Gérard) 1891 avril 23	No 121	<i>La femme hydropique</i> Mr Dubé (23, p. 43)	824	[INV. 1213] 17
Dou (Gérard) 1893 Septembre 14	No 2348	<i>La femme hydropique</i> Dubé	804	[INV. 1213] 2 —
1894 Avril 27		Dubé	804	5 —
1900 Mai 22		Dubé (24, p. 353)	55	20 ✓
Fromentin (Eugène) 1897 Septembre 22	No 305	<i>La chasse au faucon en Algérie.</i> <i>La Curée</i> Mr Dubé (31, p. 373)	55	[R.F. 87] 7 ✓
1898 Avril 27		Mr Dubé	55	10 ✗
Giraud (Victor) 1900 Octobre 17	No 359	<i>Un marchand d'esclaves</i> Mr Dubé (31, p. 421)	55	[M.I. 761] 12 ✓ 6 avril 1901
Gleyre (Charles) 1894 Février 21	No 363	<i>Les illusions perdues</i> Dubé	804	[INV. 10039] 2 —
1895 Mai 21		Mr Dubé	37	9 ✓
1895 Décembre 10		Mr Dubé	37	10 —
1898 Avril 26		Dubé	55	21 ✗
1901 Juin 18		Mr Dubé (31, p. 425)	55	39 —

1902 mai 17		Mr Dubé	55	47 ✓ 15 sept.
1903 Juillet 7		Mr Dubé	55	56 —
1904 Mars 29		Mr Dubé	55	58 —
		(31, p. 426)		
Greuze (Jean-Baptiste)	No 372	<i>La cruche cassée</i>		[INV. 5036]
1897 Septembre 11		Mr Dubé	55	67 —
		(31, p. 438)		
1900 Septembre 12		Mr Dubé	55	149 ✗
		(31, p. 440)		
1901 Mars 19		Mr Dubé	55	174 ✓ 12 sept.
		(31, p. 441)		
1903 Septembre 1		M. Dubé	55	253 ✓ 18 oct.
		(31, p. 442)		
Greuze 1900 Mai 8	No 372A	<i>La laitière</i>		[R.F. 1277]
		Mr Dubé	55	4 ✗ 25 mai 1901
		(31, p. 455)		
1903 Juin 2		Mr Dubé	55	85 ✓ 2 oct.
1904 Septembre 24		M. Dubé	55	105 18 nov.
		(31, p. 456)		
1904 Novembre 25		Mr Dubé	53	112 20
		(31, p. 496)		
Greuze 1904 Juillet 29	No 383A	<i>Enfant à la cage</i>		[R.F. 1523]
1904 Novembre 22		Mr Dubé	55	3 ✗
1904 Novembre 30		Mr Dubé	55	12 ✗
		Mr Dubé	37	13
		(31, p. 460)		
[Léonard de Vinci] Vinci 1902 Septembre 30	No 1600	<i>Portrait de Lucrezia Crivelli</i>		[INV. 778]
		M. Dubé	55	38 —
		(27, p. 316)		
Nom de l'artiste		Mr Dubé		
Adresse		rue de Courcelles 111		
Sujet du tableau		<i>La paye des Moissonneurs</i> [R.F. 333]		
Auteur		l'Hermite		
commencé le		27 sept 1902		
terminé le		15 janvier 1903		
(Luxembourg, 2HH19, s.p.)				
Millet (J. François)	No 644	<i>Les glaneuses</i>		[R.F. 592]
1895 Mars 16		Dubé	804	38 ✓
		(31, p. 637-4)		
1895 Mai 19		M. Th. Dubé	804	62 ✓
		(31, p. 640 ter)		
1895 Juillet 9		M. Dubé	804	43 ✓
		(31, p. 637-4)		
1897 Juin 12		Mr Dubé	804	85 —
		(31, 640 ter)		
1898 Avril 13		Mr Dubé	804	106 ✗
1899 Mai 16		Mr Dubé	55	141 —
		(31, p. 637)		

1900 Mars 24	Mr Dubé	55	168 ✓
1900 juillet 18	Mr Dubé	55	178 ✗ 19 oct.
	(31, p. 637 bis)		
1901 Septembre 19	M. Dubé	55	214 —
1902 Avril 22	Mr. Dubé	55	242 ✗ 6 août
1902 Août 5	Mr Dubé	55	255 ✓ 22 nov.
	(31, 637 ter)		
1904 Mars 29	Mr Dubé	55	294 ✗ Z
1904 Juillet 2	Mr Dubé	55	302 ✗ 18 oct.
1905 Janvier 28	Mr Dubé	55	318 —
1905 Mai 6	Mr Dubé	55	327 nulle
	(31, p. 703)		
Murillo			
(Bartolomé Esteban) No 1710	<i>La naissance de la Vierge</i>		[M.I. 202]
1895 Août 20	Mr Dubé	37	16 ✓
	(27, p. 425)		
1899 Juillet 4	Mr Dubé	55	39 —
1900 Mars 24	Mr Dubé	55	50 ✗
1902 Avril 22	Mr Dubé	55	71 ✓ 21 mai
	(27, p. 426)		
Murillo			
(Bartolomeo Esteban) No 1709	<i>La conception immaculée de la Vierge</i>		[INV. 928]
1895 Juillet 9	M. Dubé	804	24 ✓
	(27, p. 415)		
1896 Juin 26	Mr Dubé	804	8 ✓
	(27, p. 409)		
1896 Août 21	Mr Dubé	804	43 —
1897 Juillet 20	Mr Dubé	55	63 ✓
	(27, p. 416)		
1898 Mars 29	Mr Dubé	55	80 —
	(27, p. 417)		
1901 Mai 22	Mr Dubé	55	150 —
	(27, p. 418)		
1903 Août 4	Mr Dubé	55	214 —
1904 Avril 20	Mr Dubé	55	231 ✗ 16 nov.
	(27, p. 420)		
1906 Septembre 15	M. Dubé	55	177
	(27, p. 421)		
1909 Janvier 30	Dubé	2	—
	(27, p. 422)		
Murillo			
(Bartolomé Esteban) No 1713	<i>Ste famille</i>		[INV. 930]
1895 Mai 21	Mr Dubé	37	12 ✓
1895 Décembre 10	Mr Dubé	37	16 —
	(27, p. 434)		
1898 Août 6	Mr Dubé	55	42 —
	(27, p. 435)		
1902 Septembre 5	Mr Dubé	55	115 ✓ 21 nov.
	(27, p. 436)		

1905 Mars 22		Mr Dubé	55	158 —
Nom de l'Artiste		(27, p. 437)		
Adresse		Mr Dubé		
Sujet du tableau		16 Avenue de l'Alma		
L'auteur		<i>Le cimetière de St Privat</i> [R.F. 1502]		
Commencé le		Neuville		
Terminé le		20 Octobre [1906]		
Observations		7 Janvier 1907		
(Luxembourg, 2HH19, s.p.)		Sortie 26 Octobre trois toiles Valère		
[Le Pérugin]				
Vannucci (Pietro)	No 1565	<i>Ste famille</i>		
1901 Août 28		Mr Dubé	55	4
Pils		(27, p. 239)		
1896 Août 14	No 702	<i>Marseillaise</i>	804	[R.F. 391]
		Mr Dubé	32 —	
1897 Juin 12		Mr Dubé	55	47 ✓
1905 Août —		M. Dubé	55	166 c.
Santi (Raffaello)	No 1496	<i>La belle jardinière</i>		[INV. 602]
1902 Août 8		Mr Dubé	55	50 ✓ 20 nov.
1903 Juin 16		Mr Dubé	55	58 —
		(27, p. 180)		
Santi	No 1497	<i>La Vierge au voile</i>	37	[INV. 603]
1902 Septembre 2		Mr Dubé	65 —	
		(27, p. 184)		
Rembrandt				
(Harmensz Van Ryn)	No 2542	<i>Le ménage du menuisier</i>		[INV. 1742]
1894 Avril 27		Dubé	804	1 —
		(24, p. 463)		
Robert (L. Louis)	No 817	<i>Le retour du</i>		[INV. 7664]
1904 Août 17		<i>pèlerinage à la Madone de l'Arc</i>	55	12
		Mr Dubé		
		(31, p. 739)		
Roslin (Alexandre)	No 820	<i>Jeune fille ornant la statue de</i>		[M.I. 175]
1893 Septembre 6		<i>l'amour d'une guirlande de fleurs</i>	804	1 —
		Mr Dubé		
		(31, p. 741)		
Rousseau (Théodore)	No 832	<i>Effet d'orage</i>		[R.F. 2053]
1902 Avril 24		Mr Dubé	55	15 ✓ 8 mai
		(31, p. 753)		
Sarto (Andrea del)	No 1515	<i>Ste famille</i>		[INV. 713]
1900 Septembre 15		Mr Dubé	55	19 ✓
		(27, p. 207)		
[Titien]				
Vecelli (Tiziano)	No 1590	<i>Alphonse de Ferrare et Laurre de Dante</i>		[M.N.R. 959 ?]
1895 Août 23		Mr Dubé	804	10 ✓
		(27, p. 289)		

1900 Juin 5		Mr Dubé (27, p. 290)	55	57 ✓
Tournemire (Chs Emile de) 1902 Juillet 18	No 880	<i>Habitations turques</i> Mr Dubé (31, p. 778)	55	[R.F. 115] 4 ✓ 6 août
Troyon (Constant) 1894 Octobre 4	(889)	<i>Boeuf se rendant au labour</i> Dubé (31, p. 782)	804	[R.F. 127] 12 —
1898 Mai 11		Mr Dubé (31, p. 783)	55	62 ✓
1900 Juillet 3		Mr Dubé	55	95 ✗ 19 Oct.
1901 Avril 4		Mr Dubé	55	106 ✓ 22 Juin
1902 Mai 6		Mr Dubé	55	122 ✓ 29 mai
1902 Juin 12		Mr Dubé (31, p. 784)	55	125 ✓
1903 Mai 2		Mr Dubé	55	139 —
1904 Juin 28		Mr Dubé (31, p. 785)	55	155 —
Troyon (Constant) 1897 Septembre 8	No 890	<i>Le retour à la ferme</i> Mr Dubé (31, p. 786)	55	[M.I. 700] 31 ✓
Van Dyck 1888 Avril 17	No 103	<i>Portrait de Van Dyck</i> Dubé (23, p. 64)	804	[INV. 1247] 38
Van Loo (L. Michel) 1903 Novembre 6	No 702	<i>Portrait de l'architecte J. Germain Soufflot</i> Mr Dubé (31, p. 795)	55	[R.F. 263] 6
Dyck (Anton Van) 1896 Juillet 21	No 1967	<i>Portrait de Charles I roi d'Angleterre</i> Mr Dubé (24, p. 45)	804	[INV. 1236] 14 ✓
1900 Octobre 26		Mr Dubé (24, p. 46)	55	50 ✗
[Vigée-Le Brun] Le Brun (Mme E. L. Vigée) 1895 Décembre 10	No 521	<i>Portrait de Mme. Le Brun et de sa fille</i> M. Dubé (31, p. 552)	37	[INV. 3068 ou 3069] 21 —
1902 Mai 6		Mr Dubé (31, p. 555)	55	113 —
1903 Juin 2		Mr Dubé	55	211 ✓ Z
1903 Septembre 1		M. Dubé	55	217 —
1904 Avril 8		Mr Dubé (31, p. 556)	55	233 —
1904 Décembre 10		Mr Dubé	37	248 —
1905 Juillet 27		M. Dubé (31, p. 561)	37	259
Le Brun 1905 Juillet 18	No 526	<i>Portrait de Mme. Molé Raymond</i> M. Dubé (31, p. 568)	55	[M.I. 694] 167 —

Le Brun (Mme E. L. Vigée) 1905 Septembre 16	No 520	<i>La paix ramenant l'abondance</i> Mr Dubé (31, p. 551)	[INV. 3052] 39 ✓
Copie au Musée du Louvre:			
<i>Les illusions perdues de Gleyre</i> , [INV. 10039]			
<i>Des amours de Boucher</i> ,			
<i>La cruche cassée</i> (2) de Greuze, [INV. 5036]			
certaines de ces copies sont destinées au Musée de Philadelphie. (<i>Paris-Canada</i> , 8e année, no 3, 13 décembre 1890), p. 2			
DUBÉ, Mattie (originaire des États-Unis, épouse du précédent)			
[Le Corrège]			
Allegri 1907 Avril 10	(1117)	<i>Mariage mystique de Ste Catherine</i> Mme. Dubé 16, de l'Alma (27, p. 341)	[INV. 41] Renonce 21.6.07
Gérard (J. J. Simon) 1893 Septembre 12	No 328	<i>Psyché reçoit</i> <i>le premier baiser de l'amour</i> Mme. Dubé (31, p. 387)	[INV. 4739] 1 —
Gleyre (Charles) 1897 Juin 30	No 363	<i>Les illusions perdues</i> Mme. Dubé (31, p. 425)	[INV. 10039] 15 ✓
1898 Avril 26		Mme. Dubé (31, p. 426)	21 ✓
1900 Avril 17		Mme. Dubé (31, p. 427)	31 ✓
1900 Juillet 18		Mme. Dubé (31, p. 428)	35 ✓
1905 Juillet 15		Mme. Dubé (31, p. 429)	61 ✓
Greuze (Jean-Baptiste) 1894 Février 21	No 372	<i>La cruche cassée</i> Mme. Dubé (31, p. 437)	[INV. 5036] 11 ✓
1898 Mai 6		Mme. Dubé (31, p. 438)	73 ✓
1898 Août 17		Mme. Dubé (31, p. 439)	78 —
1899 Août 25		Mme. Dubé (31, p. 440)	105 —
Greuze 1904 Décembre 7	No 372A	<i>La laitière</i> Mme. Dubé (31, p. 496)	[R.F. 1277] 114 ✓
Murillo 1899 Mai 23	No 1709	<i>Conception immaculée</i> Mme. Dubé (27, p. 417)	[INV. 927] 104 —
1900 Avril 17		Mme. Dubé (27, p. 418)	122 ✓
1900 Juillet 18		Mme. Dubé (27, p. 419)	130 —
1905 Juillet 15		Mme. Dubé (27, p. 421)	160 —

Murillo (Bartolomé Esteban)	No 1713	<i>Ste famille</i> Mme. Dubé (27, p. 436)	37	[INV. 930] 132 —
1903 Mai 2				
1904 Septembre 2		Mme. Dubé (27, p. 437)	37	150 —
Pelligrini (Antonio)	No 1413	<i>Allégorie</i> Mme. Dubé (27, p. 138)	161	[M.N.R. 306] 4 —
1897 Juin 30				
Roslin (Alexandre)	No 820	<i>Jeune fille ornant la statue de l'amour d'une guirlande de fleurs</i> Mme. Dubé (31, p. 742)		[M.I. 75]
1898 Août 17			37	39 —
1899 Mai 23			37	48 —
1900 Juin 20			37	54 ✓ 31 mai 1902
1901 Juin 6			37	60 —
1902 Juin 12			37	65 ✓ Z
1903 Juin 30			37	67 —
1904 Juillet 5			37	68 —
Vecelli	No 1578	<i>La Vierge au lapin</i> Mme. Dubé (27, p. 257)	37	[INV. 743] 63 —
1901 Juin 4				
1904 Juin 11		Mme. Dubé (27, p. 258)	37	101 —
Dyck (Philip van)	No 157	<i>Abraham renvoyant Agar</i> Mme. Dubé (23, p. 68)	761	[INV. 1266] 2 ✓
1888 Décembre 20				
Le Brun (Mme. E. L. Vigée)	No 521	<i>Portrait de Mme. Le Brun et de sa fille</i> Mme. Dubé (31, p. 553)		[INV. 3068 ou 3069]
1897 Juin 30			61	42 —
1898 Mai 6			37	50 —
1900 Août 25		Mme. Dubé (31, p. 554)	37	102 —
1902 Août 8		Mme. Dubé (31, p. 555)	37	165 —
1904 Septembre 2		Mme. Dubé (31, p. 561)	37	242 ✓ Z
FRANCHERE, Joseph-Charles				
Copie au Louvre: <i>La sainte famille</i> de Procacini [INV. 516] <i>La liseuse de Raoux</i> [M.I. 1100]				
au Musée du Luxembourg: <i>Job</i> de Bonnat [R.F. 487] (Paris-Canada, 8e année, No 9, 24 janvier 1891), pp. 2-3.				
GILL, Charles (1871-1918)				
Copie au Louvre: <i>La joconde</i> [INV. 779] <i>La maîtresse de Titien</i> [INV. 755?]				
(Paris-Canada, 8e année, no 4, 20 décembre 1890), p. 3.				
HAMEL, Théophile (1817-1870)				
p. [permission] 162 Hamel (Théoph.)		(39, s.p.)		

No de la Permission	162			
Délivrée le	24 avril 1846			
Nom	Hamel (Théoph)			
Demeure	40 rue petit Carreau			
Présenté par	idem [sur son passeport]			
Observations	15 mai [18]46 (13, p. 90)			
KRIEGHOFF, Cornelius (1815-1872)				
No de la carte	2590			
Délivrée le	1844 oct 9			
Noms et prénoms de l'Eleve	Krieghoff (Cornelius)			
Agé de	25			
Demeure	r. du bac 102			
Nom du Maitre	Drölling			
Signature de l'Eleve	C Krieghoff (7, p. 181)			
LAROSE, Ludger (1868-1915)				
Champagne (Ph. de) 1889 Avril 24	No 92	<i>Portrait d'une jeune fille de cinq ans</i> Mr L. Larose	950	[INV. 1149] 9 ✓
		(23, p. 25)		
Rembrandt 1890 Mars 4	No 413	<i>Portrait de Rembrandt</i> Mr Larose	950	34 ✓
		(23, p. 186)		
Teniers (David) 1888 Décembre 29	No 518	<i>Intérieur de cabaret</i> Ludger Larose	950	[INV. 1886] 10 ✓
		(23, p. 272)		
Dyck (Van) 1888 Décembre 11	No 150	<i>Port. du Président Richardot et de son fils</i> Larose	950	[INV. 1244] 11
		(23, p. 62)		
Copie au Louvre: <i>Tombeau du Christ</i> de Ribera [M.I. 736]				
<i>Portrait de Rembrandt</i>				
<i>Christ en croix</i> de Proudhon. [INV. 7338]				
(Paris-Canada, 8e année, no 8, 17 janvier 1891), p. 2.				
LYMAN, John (1886-1967)				
Nom de L'artiste	Mr Lyman			
Adresse	23 Rue D'enfer Rochereau			
Sujet du Tableau	<i>Nocturne</i> [R.F. 637]			
Auteur	Gosselin			
Commencé le	2 Septembre [1905]			
Terminé et Sortie	25 avril [1906]			
 Nom de L'artiste	Mr Lyman			
Adresse	23 Rue D'enfer Rochereau			
Sujet du Tableau	<i>La neige</i>			
Auteur	Robert Henri			
Commencé le	2 Septembre [1905]			
Terminé et Sortie	12 Octobre [1905]			
(Luxembourg, 2HH19, s.p.)				

Holbein (Hans)					
Le jeune	No 2715	<i>Portrait d'Erasme</i>		[R.F. 38-21]	
1903 Décembre 11		Mr Lyman	603	66 —	
		(24, p. 589)			
Troyon (Constant)	No 889	<i>Boeuf se rendant au labour</i>		[R.F. 127]	
1903 Décembre 26		Mr Lyman	603	145 —	
		(31, p. 785)			
NEVERS, Lorenzo de	No 17	<i>St François d'Assise bénit la ville d'Assise</i>		[M.I. 9]	
Benouville		Mr de Nevers	315	19 ✓	
1900 Mars 21		(31, p. 23)			
Nom de L'artiste		Mr de Nevers			
Adresse		11 quai Montebello			
Auteur		Rosa Bonheur			
Commencé le		19 mai [1900]			
[Toutes les mentions sont rayées.]					
Nom de L'artiste		Mr de Nevers			
Adresse		11 quai Montebello			
Sujet du Tableau		<i>Labourage</i> [R.F. 64]			
Auteur		Rosa Bonheur			
Commencé le		20 Septembrè [1900]			
Terminé le		14 Nov [1900]			
Sortie le		14			
(Luxembourg, 2HH19, s.p.)					
Boucher	No 43	<i>La toilette de Vénus</i>		[R.F. 288]	
1900 Juin 12		Mr de Nevers	315	77 ✓	
		(31, p. 71)			
Boucher	No 45	<i>Pastorale (Le nid)</i>		[INV. 2725]	
1902 Avril 10		Mr de Nevers	315	68 ✓ 21 juin	
1902 Septembre 22		Mr de Nevers	315	77 —	
1903 Avril 24		Mr de Nevers	315	91 —	
		(31, p. 73)			
Boucher	No 35	<i>Berger et bergère</i>			
1905 Septembre 16		M. de Nevers	34	163	
		(31, p. 55)			
Brascassat					
(Jacques et Raymond)	No 83	<i>Paysage et animaux</i>		[INV. 2849]	
1905 Août 30		M. de Nevers	315	125	
		(31, p. 110)			
Brauwer (Adriaen)	No 1916	<i>Le fumeur</i>		[M.I. 906]	
1901 Décembre 19		Mr de Nevers	315	40 —	
		(24, p. 15)			
Chardin					
(J. B. Siméon)	No 92	<i>Le bénédicté</i>		[INV. 3202]	
1902 Novembre 28		Mr de Nevers	315	83 —	
		(31, p. 127)			
1905 Mars 10		Mr de Nevers	315	119	
		(31, p. 128)			
Courbet (Gustave)	No 146	<i>Chevreuils sous bois</i>		[R.F. 514]	

1900 Mars 9		Mr de Nevers (31, p. 205)	315	6 ✓
Daubigny (Charles-François) 1901 Février 28	No 185	Le printemps Mr de Nevers (31, p. 231)	315	[R.F. 76] 50 —
Flandrin (Jean-Hippolyte) 1900 Mai 23 1901 Mai 24	No 284	Portrait de jeune fille Mr de Nevers Mr de Nevers (31, p. 331)	315	[M.I. 728] 54 69 ✕ 31 déc.
Fromentin (Eugène) 1900 Janvier 26	No 305	La chasse au faucon en Algérie, La curée Mr de Nevers (31, p. 373)	315	[R.F. 87] 16 ✓
1902 Novembre 28		Mr de Nevers (31, p. 374)	315	28 —
Greuze (Jean-Baptiste) 1901 Février 28	No 372A	La laitière Mr de Nevers (31, p. 455)	315	[R.F. 1277] 27 ✓ 22 Juillet
1902 Décembre 16		Mr de Nevers (31, p. 456)	315	78 ✓
Greuze (Jean-Baptiste) 1905 Octobre 3	No 369	l'Accordée de village M. de Nevers (31, p. 434)	771	[INV. 5037] 92
Huet (Jean-Baptiste) 1900 Février 23	No 411	Chien attaquant deux oies Mr de Nevers (31, p. 475)	315	[INV. 5411] 1 ✓
Nom de l'artiste		Mr Nevers		
Adresse		Quai de Montebello, 11		
Sujet du tableau		Avoines en fleurs		
Auteur		Huignon		
Commencé le		22 nov. 1899		
Terminé le		6 déc. 1899		
sortie				
(Luxembourg, 2HH19, s.p.)				
Murillo 1905 Avril 5	No 1717	Le jeune mendiant Mr de Nevers (27, p. 447)	315	[INV. 933] 106 ✕
Ollivier (M. Barthelemy) 1901 Octobre 11 1901 Novembre 28	No 665	Le thé à l'anglaise Mr de Nevers Mr de Nevers (31, p. 646)	315	[INV. 7007] 6 ✓ 12 nov. 7
Rembrandt 1907 Avril 14	No 2545	Portrait d'un jeune homme M. de Nevers 7 rue de la Condamine (24, p. 507)		[INV. 1749] 6 Co 23 4. [19]07 Te 26 4. [19]07
Reni	No 1447	Ecce Homo		[INV. 528]

1900 Août 4		Mr de Nevers (27, p. 152)	315	75 —
Teniers	No 2165	<i>Le fumeur</i> Mr de Nevers (24, p. 225)	315	[M.N.R. 1888] 21 ✓ 13 nov.
1900 Août 30				
Teniers (David)	No 2163 bis	<i>Paysage et intérieur de ferme</i> Mr de Nevers (24, p. 222 bis)	315	2 —
1900 Mai 1er				
Vicelli (Tiziano)	No 1590	<i>Alphonse de Ferrare et Laurre de Dante</i> Mr Nevers M. de Nevers (27, p. 290)	315	[M.N.R. 959?]
1900 Septembre 25			315	64 —
1901 Février 7			315	70 —
1902 Avril 10		Mr de Nevers (27, 291)	315	90 —
Troyon (Constant)	No 889	<i>Boeufs se rendant au labour</i> Mr de Nevers (31, p. 784)	315	[R.F. 127] 120
1902 Février 5				
Vernet	No 921	<i>Paysage, les baigneuses</i> Mr de Nevers (31, p. 802)	771	[INV. 8239] 23
(Claude Joseph)				
1906 Janvier 29				
Le Brun	No 521	<i>Portrait de</i> <i>Mme Le Brun et de sa fille</i> Mr de Nevers Mr de Nevers (31, p. 555)		[INV. 3068 ou 3069]
(Mme E. L. Vigée)			315	129 —
1901 Mai 24			315	161 ✓ 12 sept
1902 Juillet 12				
1902 Septembre 20		M. de Nevers	315	183 ✗ 27 dec
1903 Avril 24		Mr de Nevers (31, p. 556)	315	207 —
Le Brun	No 520	<i>La paix ramenant l'abondance</i>		[INV. 3052]
(Mme E. L. Vigée)				
1901 Août 7		Mr de Nevers (31, p. 551)	315	19 ✗ 17 déc
Inconnu XVIIIe s.	No 1041	<i>Portrait</i> Mr de Nevers (31, p. 870)	315	34
1905 Janvier 10				
PARADIS, Jobson (c. 1865-1923)				
Boucher (François)	No 44	<i>Vénus désarmant l'amour</i> M. Paradis (31, p. 76)	111	[R.F. 289] 18 ✓
1898 Juillet 6				
Boucher (François)	No 43	<i>La toilette de Vénus</i> Mr Paradis (31, p. 75)	111	[R.F. 288] 40 ✓
1898 Juillet 13				
Delacroix	No 212	<i>Le naufrage de Don Juan</i> Mr Paradis (31, p. 266)	111	[R.F. 359] 15 ✓
(F J. Eugène)				
1898 Mai 21				
Vinci	No 1603	<i>La cène</i>		[INV. 781]
(d'après Leonardo da)				

1898 Février 5		Mr Paradis (27, p. 323)	111	1 —
Murillo 1896 Juin 20	No 1709	<i>Conception immaculée</i> Mr Paradis (27, p. 416)	111	[INV. 927] 39 ✓
Murillo (Bartolome Esteban) 1895 Avril 27 1896 Janvier 15	No 1717	<i>Le jeune mendiant</i> Mr Paradis Mr Paradis (27, p. 445)	111 111	[INV. 933] 4 ✓ 10 ✓
Rembrandt 1898 Avril 20	No 2359	<i>Les pèlerins d'Emmaus</i> Mr Paradis (24, p. 456)	111	[INV. 1753] 60 —
Vicelli (Tiziano) 1895 Octobre 9	No 1590	<i>Alphonse de Ferrare et Laurre de Dante</i> Paradis (27, p. 289)	111	[M.N.R. 959?] 13 ✓
SAINT-CHARLES, Joseph (1868-1956)				
Champagne (Philippe de) 1893 Octobre 20	No 1943	<i>Portrait de femme</i> J. St-Charles (24, p. 28)	1202	[INV. 1147] 1 —
Mois Année Nom de l'artiste Adresse Sujet du tableau Auteur (Luxembourg, 2HH19, s.p.)		de juillet 1897 Mr Snt-Charles 2 rue Jacob <i>Le colisée</i> [R.F. 493] Harpignies		
Rembrandt (Hermansz Van Ryn) 1893 Octobre 31	No 2547	<i>Portrait de femme</i> Saint-Charles (24, p. 474)	111	[INV. 1751] 1 —
Copie au Louvre: <i>La famille malheureuse de Tassaert</i> [R.F. 3942] <i>Les mendiants de Geoffroy</i> [R.F. 403] <i>Scène de genre de Mosler</i> [R.F. 256]				
(Paris-Canada), 8e année, no 4, 20 décembre 1890), pp. 2-3.				
SAINT-HILAIRE, Joseph				
Santi (Raffaello) 1893 Décembre 21	No 1498	<i>La grande Ste famille de François I</i> Mr St-Hilaire (27, p. 187)	408	[INV. 604] 1 ✓
Rembrandt (Hermansz Van Ryn) 1894 Février 16	No 2552	<i>Portrait de Rembrandt</i> Mr St-Hilaire (24, p. 485)	408	1 ✓
Dyck (Anton Van) 1897 Février 16	No 1983	<i>Portrait de Van Dyck</i> St-Hilaire (24, p. 69)	408	[INV. 1247] 1✓
SUZOR-CÔTÉ, Marc-Aurèle de Foy (1869-1937)				

Jordaens (Jacob) 1907 Février 5	No 201 <i>Portrait de M. Ruyter</i> Suzor Côté (24, p. 115) 11 Impasse Rousin	[INV. 1408] 1
Vecelli (Tiziano) 1906 Juillet 3	No 1588 <i>Portrait de François I</i> M. Suzor Côté (27, p. 280)	[INV. 53] 358 40
PARTHENAIS, Louis-Étienne-Anatole (1839-1864)		
No de la carte	1042	
Délivrée le	30 juin [18]63	
Noms et prénoms de l'Élève	Parthenais Anatole	
Agé de	24 ans	
Demeure	46, rue mazarine	
Nom du Maître	Belloc	
Signature de l'Élève (10, p. 90)	A Parthenais	

Ces informations, pour incomplètes qu'elles soient, fournissent des indications pour la connaissance du milieu artistique canadien de Paris du dix-neuvième siècle. Certes, les biographes de ces différents artistes seront en mesure d'établir le rôle exact de ces copies dans la formation et la carrière des dix-sept peintres cités, mais il nous est déjà possible de dégager un certain nombre de constantes à partir des données qui vont de la jeunesse parisienne d'Alfred Boisseau à John Lyman.

Il est possible de cerner deux types d'artistes qui travaillent au Louvre: les jeunes peintres dans la vingtaine qui, suivant les conseils de leur maître d'atelier à l'Académie, se rendent au Louvre pour tirer d'autres leçons dans ces galeries héritières des collections royales, religieuses ou celles de riches amateurs. Les artistes plus âgés, dont le goût et le style est déjà arrêté, reproduisent des tableaux qui les intéressent, mais dont ils espèrent tirer une source directe de revenu. La sociologie devra nous aider à comprendre la constitution de ce marché de chefs-d'œuvre factices qui, s'adressant à un groupe moins fortuné d'amateurs, n'en participent pas moins au goût dominant. À cet égard, les copies des trois artistes qui accomplirent ce travail professionnellement (le couple Dubé et L. de Nevers) nous indiquent quel était le genre de tableaux que l'on pouvait écouter sur le marché nord-américain: peinture religieuse de Murillo, scènes de genre puisées chez Greuze et Gleyre, portraits de Vigée-Le Brun, paysages de l'École de Barbizon. Ces quatres groupes servent de cadre général aux œuvres copiées par les autres artistes, œuvres choisies dans d'autres écoles: les tableaux religieux de la Renaissance, les scènes de genre de l'école du Nord, les portraits du dix-septième siècle, le paysage français du dix-neuvième siècle. Par cette

forme d'apprentissage, la copie, les jeunes artistes renforcent, élargissent le goût déjà existant dans les collections canadiennes pour la peinture paysagiste ou anecdotique.

Ce que nous révèlent les registres des copistes du Louvre, c'est bien sûr, l'assiduité du couple Dubé, mais encore le passage de Kriehoff, l'intérêt de Lorenzo de Nevers pour Benouville et Courbet, le regard de Lyman sur le *Portrait d'Érasme* par Holbein.

Laurier Lacroix
Université de Paris X-Nanterre
Paris, France

Notes:

¹ Je remercie Monsieur Carolus-Barré, conservateur en chef des Archives et Bibliothèques des Musées nationaux, ainsi que le personnel des Archives du Musée du Louvre qui m'ont permis de consulter ces registres. Je tiens à remercier également Professeur J. Russell Harper qui m'a signalé ce fonds et encouragé à le dépouiller.

² Les renseignements publiés ici sont tirés des vingt-huit registres suivants, soit le dépouillement de tous les registres conservés qui concernent le dix-neuvième siècle.

*LL 1 à *LL 5—Registre des cartes d'études délivrées aux artistes. 1821, 1834-1867.

*LL 6 à *LL 11—Registres des cartes d'études délivrées aux élèves. 1834-1870.

*LL 12 à *LL 16 — Registres des cartes de permissions délivrées. 1834-1865.

*LL 17 et *LL 39 — Répertoire alphabétique des cartes délivrées aux artistes et élèves. Avant 1840, 1840-1850.

*LL 18 à *LL 21 — Répertoire alphabétique des cartes d'artistes, élèves et permissions. 1850-1862, 1866-1869.

[Registre d'autorisations attribuées à des copistes]

*LL 22 — écoles française et flamande — juin 1851-sept. 1871.

*LL 23 — école flamande — juillet 1882-mai 1893.

*LL 24 — écoles flamande et hollandaise — nov. 1893-juil. 1914.

*LL 26 — écoles italienne et espagnole — juin 1851-nov. 1859.

*LL 27 — écoles italienne, espagnole et anglaise — nov. 1893-août 1920.

*LL 31 — école française — sept. 1893-janv. 1906.

³ Les noms retenus ici sont choisis en fonction d'un séjour signalé en Europe dans l'une des quatre sources suivantes: Colin S. MacDonald, *A Dictionary of Canadian Artists* (Ottawa; Canadian Paperbacks, 1967), 3 vols. parus; J. Russell Harper, *La Peinture au Canada des Origines à nos Jours* (Québec: P.U.L. 1966) and *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1970); *Journal Paris-Canada*, publié à Paris, dépouillement du 11 juin 1884 au 15 février 1909.

LES TABERNACLES DE FRANÇOIS BAILLAIRGE

On peut se demander pourquoi les historiens font dans leurs études de l'art religieux une si large place aux tabernacles, et à ceux de François Baillairgé en particulier. La réponse est simple, le tabernacle, partie supérieure de l'autel où est célébrée la messe, cristallise une philosophie de l'art religieux au Québec. S'il ne s'avère pas essentiel à la célébration du mystère eucharistique, le tombeau suffisant pour les besoins liturgiques, le tabernacle marque, d'une part, le centre de l'église et d'autre part, se substitue au retable en l'absence de celui-ci. Cette façon de considérer le tabernacle est fortement ancrée dans les esprits au moment où François Baillairgé commence à travailler comme sculpteur à Québec et, comme nous le verrons, il ne voudra en rien déroger à la tradition en cette matière. Même si le renouveau qui se manifeste après 1780 dans les paroisses autorise désormais par une augmentation des fonds un traitement plus substantiel du décor architectural de l'église, l'importance accordée au tabernacle ne faillit pas et il faudra attendre la fin du dix-neuvième siècle pour que le tabernacle perde son caractère distinctif et, s'étirant en hauteur, s'incorpore au mur du chœur pour aller jusqu'à disparaître.¹

Les tabernacles de François Baillairgé peuvent se répartir en deux catégories: ceux qu'il produit depuis son retour de Paris jusqu'en 1797 et ceux qui suivront l'oeuvre tout à fait originale conçue pour Notre-Dame de Québec, après cette date.

Au moment où François Baillairgé rentre de son séjour en Europe en 1784, son père Jean et son frère Pierre-Florent dirigent déjà un atelier qui fournit aux paroisses occupées à se réorganiser après l'épisode difficile de la Conquête, le mobilier religieux et les pièces du décor architectural dont elles ont besoin. François préfère faire cavalier seul, il possède son propre atelier, et profite des commandes faites à son père dont l'habileté est bien exploitée dans le milieu. A cette époque, travaille aussi à Québec, Pierre Emond dont on ne connaît pas encore très bien la formation, mais qui, en matière de mobilier religieux, représente un certain conservatisme. Les pièces qu'il produit, notamment les tabernacles, gardent dans leurs proportions la marque des œuvres du dix-huitième siècle conçues et réalisées en grande quantité par Noël Levasseur et ses fils, François-Noël et Jean-Baptiste Antoine. Le tabernacle est généralement composé de deux gradins sur lesquels se déroulent des

panneaux encadrés d'un ordre composite de huit colonnes disposées en 1-1-2-2-1-1. Les deux étages à entablement s'incurvent au centre pour venir former la custode et une tablette servant de monstrance. Surplombant le tout, on retrouve un dôme à imbrications surmonté d'une croix; le dôme est flanqué de reliquaires de proportions variables.

Ce type de tabernacle a cours depuis au moins 1728; il apparaît pour la première fois à notre connaissance à l'église de l'Islet.² En 1780, il est devenu traditionnel dans ses formes et dans son ornementation. Des formes nous avons déjà parlé, considérons maintenant l'ornementation. Les motifs sculptés à coeur ou appliqués par sections et recouverts de dorure varient peu depuis la fin du dix-septième siècle; la feuille d'acanthe est omniprésente et les grands panneaux portent des motifs assez indéfinis. Seules les portes des custodes et des monstrances portent des motifs figuratifs: ciboire, ostensorio, agneau vexillifère ou pélican.

Avec l'arrivée de François Baillaigé, on assiste à une première transformation du tabernacle. Cette transformation se fait sentir d'abord dans le grand tabernacle de Saint-Joachim. Il est daté de 1783.³

L'organisation formelle du tabernacle telle qu'on la voit à Saint-Joachim (Fig. 1), reste proche parente de celle du dix-huitième siècle; toujours deux gradins, un ordre ponctuant des panneaux encadrant la monstrance. L'ordre soutient un entablement qui lui, ne soutient rien. Les reliquaires y sont posés comme des bibelots et le couronnement est absent, un socle le remplaçant destiné à recevoir la croix. Mais sur des formes non altérées, on inscrit un tout autre vocabulaire. Sur les prédelles se trouvent des liserons dont les tiges graciles se déroulent de la custode vers les extrémités et les panneaux de l'étage de la monstrance présentent des bouquets de feuilles de noyer fichés dans des vases. C'est la première apparition de motifs indigènes sur une pièce de mobilier religieux. Jean et Pierre-Florent Baillaigé verront à assurer la diversité de ce vocabulaire tout au long de leur oeuvre. François s'écartera plus tard de cette façon de faire et retournera à des motifs de sculpture plus classiques, motifs qui représenteront quand même une nouveauté dans le milieu.

Cette première oeuvre réalisée en collaboration avec son père et son frère conditionnera François Baillaigé pour plusieurs années encore. Les livres de comptes de certaines paroisses décrivent des œuvres qui ne nous ont pas été conservées et les termes qu'ils emploient laissent

supposer que le jeune sculpteur accepte facilement des commandes laissant peu de place à l'innovation. Ainsi à Saint-Henri de Lévis en 1784 et 1785.⁴

Pour un gradin chez Baillairgé avec les pyramides et la Niche	306"
pour les augmentations au gradin ou piramides et a la niche par le même Baillairgé	102"

Le *Journal* de François Baillairgé relate l'histoire de la commande du tabernacle de la Baie-Saint-Paul, toujours en 1785:

Juin (1785)

Le 3. Fait prix avec monsieur Gagnon Curée à la bée St. Paul pour une troisième marche de gradin et un tabernacle a peu près Comme le milieu de celui de la chapelle.Cependant en niche comme Celui de St.Henry, avec des Consolles ellargies jusques aux bouts du gradin en forme delle, le tout pour quatre Cents livres et vingt coper, en presence de monsieur Lanctot vicaire de quebec.⁵

Cette façon de traiter le tabernacle sera conservée par François Baillairgé dans ses autels latéraux même après l'adoption d'un nouveau style, c'est-à-dire après 1797. Les deux tabernacles de l'Ange-Gardien conçus pour l'église de Saint-Laurent de l'Ile d'Orléans (Fig. 2), sont caractéristiques sur ce point. Notons au passage, qu'ils ont été passablement mutilés au cours des années, comme beaucoup d'autres tabernacles antérieurs à 1850 d'ailleurs. Sur les prédelles de ces tabernacles de Saint-Laurent on retrouve divers motifs floraux encadrant des brûle-parfums. La symétrie ne semble pas préoccuper expressément le sculpteur qui y utilise des motifs d'échelles diverses et dont les contours permettraient bien mal l'identification par un botaniste. Sur les stylobates, on applique des motifs plus grossiers qui n'ont pas de relations entre eux et les panneaux de la monstrance encadrent des bouquets d'un fort volume.⁶

De ces tabernacles se dégage une absence de raffinement et on peut considérer qu'en général il en sera ainsi de tous les tabernacles latéraux sculptés par François Baillairgé. Regardons encore les deux autels

commandés par la paroisse de Neuville beaucoup plus tard (Fig. 3). Les ensembles qui ne sont il est vrai que soulignés d'un filet de dorure, manquent d'unité et leur ornementation est grossière. Cette ornementation semble découpée dans une bande sculptée à l'avance qu'il peut se contenter d'appliquer au meuble sans tenir compte des formes de celui-ci.⁷

Deux questions se posent alors. Pourquoi François Baillairgé a-t-il conservé un style dix-huitième à ses tabernacles latéraux et pourquoi a-t-il, dans ses tabernacles centraux, tant tardé à présenter des innovations importantes de structure?

Pour bien comprendre le cheminement de François Baillairgé, il faut voir que son père, Jean, est le maître incontesté de la sculpture religieuse après la disparition des Levasseur et l'intermède de Pierre Emond et qu'il jouit d'un prestige considérable puisqu'on lui confie dans un domaine qu'il connaît peut des contrats d'importance comme la réfection de Notre-Dame de Québec à partir de 1768.⁸ Les tabernacles de Jean Baillargé sont très prisés; il propose divers modèles aux paroisses; modèles susceptibles d'être modifiés pour s'adapter aux ressources financières dont disposent les Fabriques.⁹ Ainsi à Maskinongé en 1790, Jean Baillairgé livre un tabernacle sans couronnement dont les proportions sont très proches de celles de Saint-Joachim, mais dont l'ornementation varie beaucoup. Les prédelles reçoivent des motifs de cerisiers et de vignes, les stylobates s'ornent de figuiers et les panneaux de la monstrance ne portent plus des appliqués mais des niches. L'ensemble est polychrome et, autre fait nouveau, les colonnes de l'ordre sont torses et se répartissent par couple tout au long du déroulement des panneaux. Les reliquaires une fois de plus font office de bibelots, ils s'encadrent mal dans la structure du meuble.

Fait à remarquer cependant, Jean Baillairgé n'est pas responsable du tabernacle dans son entier; les motifs sculptés, dont le Bon Pasteur de la monstrance et les statues s'insérant dans les niches, sont des œuvres de François commandées par l'atelier de son père et payées de façon régulière par celui-ci.¹⁰ Notons au passage que la figure du Bon Pasteur deviendra traditionnelle à la porte de la monstrance avec l'apparition de Thomas Baillairgé et de ses élèves.

La réputation de Jean Baillairgé comme sculpteur de mobilier religieux était donc bien établie et les contrats les plus importants lui étaient généralement confiées avant 1797; les paroisses étaient assurées de

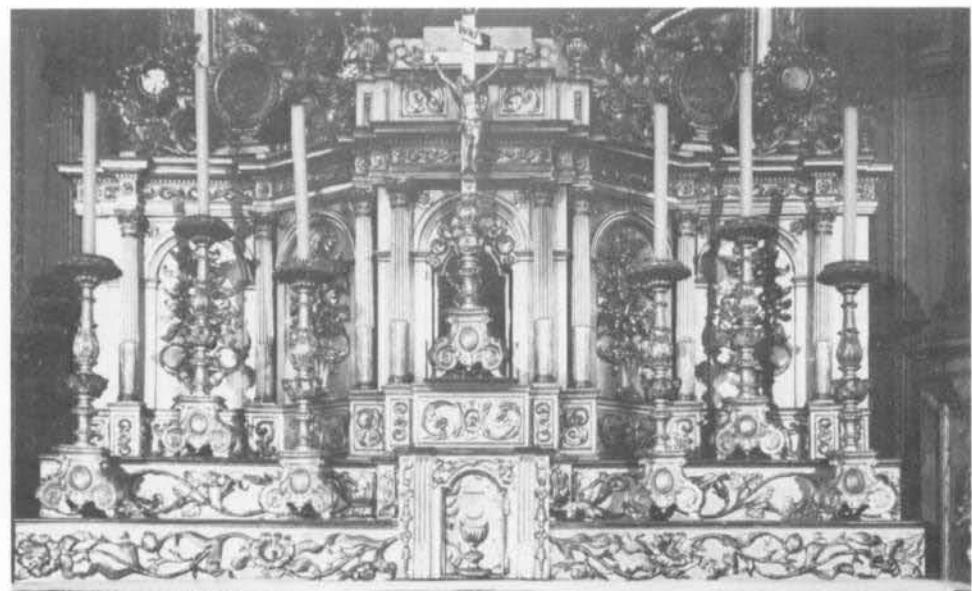


Fig. 1. *Tabernacle central*. L'église de Saint-Joachim (Montmorency). (Photo: Inventaire des Biens Culturels).

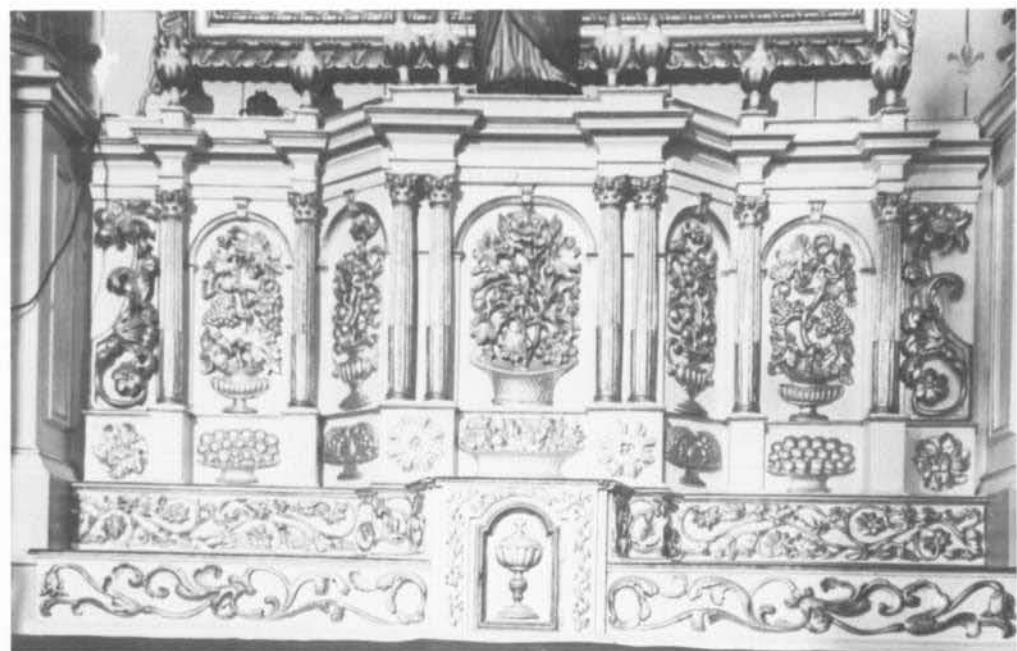


Fig. 2. *Tabernacle latéral*. L'église de l'Ange-Gardien (Montmorency). (Photo: Inventaire des Biens Culturels).



Fig. 3. Tabernacle latéral. L'église de Neuville (Portneuf). (Photo: Inventaire des Biens Culturels).



Fig. 4. Tabernacle central. L'église de Notre-Dame de Québec, avant sa destruction dans l'incendie de 1922. (Photo: Archives de Notre-Dame de Québec).

trouver chez ce sculpteur un certain respect des traditions dans les formes et l'ornementation des tabernacles. François Baillaigé a donc, dans un premier temps, voulu rester en continuité avec l'oeuvre de son père à laquelle il participait et s'inscrire dans la ligne des traditions inaugurées dans la région de Québec par les Levasseur au tout début du dix-huitième siècle. Mais la mise en chantier du décor intérieur de l'église paroissiale de Québec allait entraîner un renouveau complet dans la conception des tabernacles.

En mai 1797, François Baillaigé explique dans son *Journal*:

Le 8. Convenue hier, avec Mr le Curé et les Marguilliers de notre Paroisse de quebec, de leur faire un tabernacle; suivant le dessin qu'ils ont accepté de moi et qu'ils me laissent; a raison de cinquante Louis et cinq chelins, en outre six louis pour ajouter deux lanternes; (. . .).¹¹

Le sculpteur travaille déjà à la nouvelle ornementation du chœur depuis 1787 avec son père et son frère. Mais pour le tabernacle, il travaillera seul. L'oeuvre qu'il conçoit à ce moment brisera avec la tradition sur le plan des formes et sur le plan de l'ornementation.

François Baillaigé fabrique d'abord un meuble à trois étages mais apporte des modifications de structure à chacun de ces étages. Il n'y a plus qu'une prédelle au niveau de la custode et ce qui apparaît en plat comme une seconde prédelle sort de fait d'un stylobate à l'ordre flanquant la monstrance. A cet étage de la monstrance, le sculpteur ajoute deux panneaux, un à chacune des extrémités, qui recevront les bas-reliefs sculptés. La forme de la monstrance est plus évidemment trapézoïdale que dans les tabernacles antérieurs puisque son assise, même si elle n'est pas nécessairement plus large, se détache mieux. Une autre innovation apportée par le tabernacle de Notre-Dame de Québec est la présence d'un attique continu séparant l'étage de la monstrance de celui du couronnement. Cette attique est percé de fenêtres qui semblaient devoir être utilisées par François Baillaigé comme reliquaires, en complément des deux reliquaires ovales de la partie centrale du tabernacle. Au troisième et dernier étage, la socle qui avait décoré les tabernacles antérieurs des Baillaigé disparaît, et apparaît à nouveau le dôme à imbrications qu'on avait vu si souvent sous le règne des Levasseur. Suivant son contrat, le sculpteur ajoute deux lanternons ceints d'une

balustrade à celui qui couronnait déjà le dôme et qui remplace la croix traditionnelle. (Fig. 4)

Mais ces innovations en matière de formes, François Baillargé ne les exécute pas à l'aveuglette. Dans son annotation du *Traité d'Architecture* de Philibert de l'Orme, il s'en explique:

J'ai fait usage de ces sept divisions dans la composition du front du tabernacle du maître-autel de Québec en 1797 et dans celui de la nouvelle Prison de cette ville en 1807.¹²

C'est ici qu'apparaît pour la première fois le mention par un artiste de son souci des proportions. Suivant en cela l'architecte de la Renaissance française, François Baillargé inscrit le tracé de l'édifice miniature à construire dans un carré parfait divisé en sept sections ou modules. Celui-ci développe le tabernacle de Notre-Dame de Québec comme s'il s'agissait d'un édifice réel, dans un rapport horizontal de 2-3-2 et dans un rapport vertical de 7 à 3. La reconstitution du dessin précédent l'exécution de la pièce de mobilier permet de bien comprendre ce système (Fig. 5). Cette structure générale du meuble sera reprise par la suite dans les tabernacles des maîtres-autels. Bien que l'architecte-sculpteur tienne à utiliser des modules divers pour ses œuvres suivant les besoins qui surgissent, le principe de l'inscription dans un carré sera respecté.

Le tabernacle qui suivra immédiatement celui de Notre-Dame de Québec sera destiné à l'église de Neuville et sera une version modifiée du tabernacle de Québec; mêmes formes des prédelles, division en sept panneaux qui apporte un élargissement de l'étage de la monstrance. Dans le tabernacle de Neuville, cependant, l'attique disparaît et est remplacé par un étroit entablement soutenant au centre, un front triangulaire (Fig. 6). Le tabernacle de Neuville date de 1802.¹³

Saint-François de Beauce reçoit aussi en 1815 un tabernacle du sculpteur dont nous analysons l'œuvre. Ce tabernacle ne fait plus aujourd'hui partie de la décoration du chœur de l'église; il était comme à Notre-Dame de Québec marqué d'un fronton semi-circulaire encadrant toute la partie centrale de l'édicule.¹⁴

Un incendie détruisit en 1917 l'église de Louiseville et son maître-autel qu'on avait toujours attribué à François Baillargé; l'attribution est vraisemblable, puisque cette œuvre garde du meuble conçu par François Baillargé les caractéristiques structurales;¹⁵ il en est ainsi des tabernacles

de Saint-André de Kamouraska et de Carleton, où là encore, nous sommes en présence d'un fronton triangulaire remplaçant le fronton semi-circulaire. Un autre tabernacle, celui de l'église de Trois-Pistoles, bien que fortement altéré maintenant, peut être attribué à François Baillairgé pour les mêmes raisons; dans ce cas, il y a retour au fronton triangulaire pour marquer l'avant-corps formé par la monstrance.¹⁶ Des recherches récentes ont permis de découvrir un plan attribuable à François Baillairgé à Sainte-Marie de Beauce; il n'est pas signé. Ce projet de tabernacle diffère sensiblement du tabernacle réalisé pour l'église Notre-Dame de Québec par la proportion des travées et la nouveauté des motifs ornementaux qu'il propose. Au bas du dessin, nous retrouvons une échelle de plan et une échelle de module. Cette précision technique entre autres a conduit à croire qu'il ne pouvait s'agir que d'un projet de François Baillairgé (Fig. 7). Les proportions de ce tabernacle sont vraisemblablement très voisines de celles de la prison des Trois-Rivières, œuvre de François Baillairgé, mais l'importance donnée aux travées externes du tabernacle surprend. Là encore les données archivistiques manquent pour étayer des hypothèses.

Puisque nous avons terminé l'examen des formes utilisées par François Baillairgé, passons maintenant à l'observation de l'ornementation.

Si, avec le tabernacle de Notre-Dame de Québec François Baillairgé renouvelle le vocabulaire des formes, il se doit de renouveler aussi le vocabulaire ornemental. L'ornementation de ces grandes pièces de mobilier religieux sera désormais strictement conçue en fonction des espaces qu'elle doit occuper sur le meuble. Ainsi les prédelles marquées de refends deviendront le soubassement de l'édifice en raccourci formé par le tabernacle, le bel étage, celui de la monstrance, sera orné d'un programme iconographique complet et l'édicule sera couronné d'un attique à balustrade suivant la tradition néo-classique remise en valeur en Europe depuis le dix-huitième siècle. Le tabernacle reproduira ainsi la division en étages des édifices européens de l'époque, édifices que François Baillairgé a été à même d'examiner lors de son séjour en France. Plus que jamais, le tabernacle sera un édifice en raccourci, ou, à tout le moins, une façade d'édifice, organisé en fonction de critères architecturaux précis. Cette nouvelle façon de concevoir le tabernacle sera mise à profit au dix-neuvième siècle puisque les personnes à qui on confiera la sculpture des tabernacles seront aussi des architectes.

Les motifs ornementaux utilisés par le sculpteur varieront suivant les tabernacles auxquels ils sont destinés; les motifs floraux pourront être aussi bien naturalistes que stylisés. Les prédelles des tabernacles conçus après 1797 seront ornées de palmes entrecroisées et de feuilles de vignes s'inscrivant entre les rectangles de bosselage. On retrouvera également comme à Neuville des motifs fréquemment utilisés au dix-huitième siècle pour les Levasseur et leurs contemporains comme les coquilles et les guirlandes de roses et d'aubépine. Les motifs de trophées feront leur apparition à ce moment; flanquant la porte de la monstrance du tabernacle de Notre-Dame de Québec, ils seront repris maintes et maintes fois par la suite et transposés sur les murs du chœur des églises décorées au cours du dix-neuvième siècle. L'addition d'une travée entre les colonnes de l'ordre se déroulant à l'étage de la monstrance permettra au sculpteur d'incorporer au meuble des reliquaires de bonne dimension comme le faisait à la fin du dix-septième siècle un Jacques Leblond de Latour qui lui, les plaçait cependant sur un troisième palier au niveau d'une niche surplombant le bel étage. Les reliquaires placés par François Baillaigé au bel étage s'incorporent ainsi au tabernacle et ne sont plus simplement additionnés au meuble. Aux grands reliquaires s'ajoutent, rappelons-le, d'autres reliquaires plus petits qui ont la forme de fenêtres et qui sont placés justement au niveau de l'attique. Cette nouvelle façon d'amalgamer le reliquaire au meuble permet de comprendre pourquoi François Baillaigé avait d'abord soumis aux marguilliers de Notre-Dame de Québec un plan sans lanternons. Ceux-ci cependant, habitués à la présence de formes au niveau du couronnement, en réclamèrent; comme on peut le voir à l'examen des tabernacles produits subséquemment, cette manière de faire fut conservée et les lanternons même inutiles furent systématiquement ajoutés de chaque côté du dôme à les imbrications.

Nous avons déjà dit que l'étage de la monstrance présentait un programme iconographique nouveau pour l'époque. François Baillaigé est habile sculpteur, il orne son tabernacle des bas-reliefs encadrés en trois panneaux, l'un de ceux-ci ornera la porte de la monstrance, les deux autres, un peu en retrait marqueront les extrémités du bel étage. Les trois figures représentées sont des rappels d'épisodes de la vie du Christ. On peut se demander quelles raisons motivent le choix de telles scènes. La porte de la monstrance présente une figure du Bon Pasteur et cette représentation ne constitue pas en soi une nouveauté, les sculpteurs du

dix-septième siècle l'employant régulièrement pour orner cet espace. Rappelons que le tabernacle de la chapelle des Ursulines attribué à Jacques Leblond de Latour présente un Bon Pasteur qui rapporte ainsi sur ses épaules la brebis égarée. Ce thème est, selon Louis Réau une adaptation de modèles grecs qui a beaucoup été utilisés par la Contre-Réforme pour projeter de l'Église une image de douceur et même de condescendance.¹⁷ Ce qui est curieux, c'est que sur le tabernacle de Notre-Dame, cette figure du Bon Pasteur soit associée à un Christ à la colonne et à un Christ couronné d'épines. Ce rapprochement vise-t-il à signifier que, comme le Christ persécuté dans son âme et dans son corps, l'Église triomphe des malversations dont elle est l'objet et offre malgré les circonstances son visage serein, prêt à l'accueil? Rien pour l'instant ne permet de confirmer cette hypothèse. Ce programme iconographique a pu être proposé par François Baillairgé et inspiré de quelque oeuvre religieuse aperçue ailleurs; il a pu, d'autre part, être imposé par les autorités en charge de l'ornementation de l'église Notre-Dame de Québec pour présenter un complément à l'iconographie déjà développée dans la sculpture du chœur. Ce qui est certain c'est que le sujet des bas-reliefs sculptés ornant le tabernacle de Notre-Dame de Québec et les autres qui suivent au cours des années suivantes, n'est pas le fruit du hasard et présente une volonté manifeste de véhiculer un message. Cette manière de présenter un programme iconographique ne sera pas reprise par Thomas Baillairgé et ses élèves. Jean et Pierre-Florent Baillairgé, qui, eux, utilisaient un Bon Pasteur à la monstrance continueront de le faire en confiant la sculpture de cette porte à François qui manie plus habilement le ciseau.

Mais le tabernacle ne constitue pas la seule partie intéressante du maître-autel et François Baillairgé doit pour compléter l'ornementation du centre du chœur prévoir aussi des tombeaux. La question de la forme des tombeaux adoptée par le sculpteur reste pour l'instant assez obscure puisqu'on ne sait exactement à quel moment apparaît dans la région de Québec le tombeau en forme de sarcophage et quelle option a choisie l'architecte-sculpteur face à ce problème esthétique. Voyons un peu comment on résolvait le problème du tombeau avant l'arrivée de François Baillairgé.

Au cours du dix-septième siècle, le tombeau n'est qu'une caisse de bois assez grossière qu'on recouvre de parements richement brodés, tels ceux que l'on a conservés au musée du monastère des Ursulines de

Québec. Cette façon de faire se poursuit tout au long du dix-huitième siècle sous le règne des Levasseur et les tombeaux en forme de sarcophage qui soutiennent les tabernacles attribuables à ceux-ci sont postérieurs à la sculpture des tabernacles. Rappelons ici que, malgré les effets d'optique, le maître-autel ne constitue pas un seul meuble mais un étagement de pièces ayant des fonctions différentes.

L'entrée en scène de François Baillairgé change d'abord peu de choses à cet état de fait et le sculpteur exécute pour plusieurs paroisses des cadres d'autel, c'est-à-dire des pièces de bois dorées destinées à retenir le parement brodé au tombeau rectangulaire. S'il ne modifie en rien la forme du cadre, François Baillairgé l'orne cependant de motifs nouveaux telle brûle-parfum.¹⁸ Il faudra attendre jusqu'à 1801 à Neuville, pour que le sculpteur produise ce genre de coffre d'autel en forme de sarcophage. Mais même après cette date, François Baillairgé continua de placer quelques-uns de ses tabernacles sur des tombeaux rectangulaires et le tombeau de Saint-François de Beauce même s'il a été un peu altéré est caractéristique de cette façon de faire. Notons cependant au passage que le tombeau en forme de sarcophage était régulièrement utilisé par Jean et Pierre-Florent Baillairgé pour recevoir les tabernacles dont ils étaient les auteurs. Cette manière de concevoir ce que les architectes français de l'époque appelaient les coffres d'autel était vraisemblablement déjà en usage chez les sculpteurs de la région de Montréal à la fin du dix-huitième siècle. Il faudra attendre l'arrivée de Thomas Baillairgé après 1815 pour voir l'adoption définitive du tombeau d'autel adapté du sarcophage romain, dans la région de Québec, forme qui a été si souvent utilisé par Louis Quévillon et ses élèves. Saint-Joachim sera alors une des premières paroisses à profiter de cette nouvelle façon de faire; Thomas Baillairgé exécuta pour elle une pièce importante (Fig. 1) ornée d'un bas-relief sculpté représentant les trois Marie au tombeau du Christ, motif qui illustrera de façon claire l'iconographie du tombeau lui-même.

En guise de conclusion, disons que le lecteur aura vite compris que notre propos ne visait pas à présenter les résultats d'une étude technique des tabernacles de François Baillairgé, mais surtout à permettre de voir ces pièces de mobilier religieux comme des illustrations d'un phénomène de civilisation. Jusqu'à tout récemment, le tabernacle n'était qu'un meuble auquel on accordait une valeur fonctionnelle qu'il n'avait pas. Ses caractéristiques formelles n'avaient pas été étudiées et en

conséquence son importance n'avait pu être dégagée. Nous ne prétendons pas que l'utilisation du tabernacle pour traduire certaines conceptions religieuses, sociales ou esthétiques soit un phénomène particulier au dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle, mais nous voulons simplement souligner que plus que jamais à cette époque, le tabernacle a été utilisé pour traduire des idées. Le retour de François Baillaigé au pays après un stage européen a permis un renouvellement des formes et de l'ornementation qui s'étaient sclérosées à la fin du Régime français et l'adoption d'un vocabulaire néo-classique qui avait cours en France au dix-huitième siècle. Ainsi le choix des formes et leur agencement dans un schéma arithmétiquement défini rattache François Baillaigé à l'architecture néo-classique bien que l'utilisation des motifs ornementaux procède à la fois de deux traditions, celle qu'avait conservée son père Jean Baillaigé et celle que François avait importée d'Europe. Ce double emprunt permet de mieux situer l'architecte-sculpteur dans cette période de flottement qui va de la Conquête à l'apparition de Thomas Baillaigé, période où on s'inquiète de définir un style dans un pays héritier des traditions françaises qui accueille avec empressement les nouveautés apportées par les architectes militaires anglais.

Raymonde Landry- Gauthier
Groupe de Recherche en Art
du Québec
Université Laval, Qué.

Notes:

- ¹ A ce sujet voir: Raymonde Gauthier, *Les Tabernacles Anciens du Québec des XVIIe, XVIIIe et XIXe Siècles* (Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1974).
- ² Le tabernacle de l'église de l'Islet est attribué à Noël Levasseur. A ce sujet voir: l'*Inventaire des Biens Culturels*, dossier l'Islet.
- ³ Saint-Joachim (Montmorency) *Livre de Comptes I* (1765 à 1783) et *Livre de Comptes II* (1784-1814).
- ⁴ Saint-Henri de Lévis, *Livre de Comptes I* (1785).
- ⁵ Archives Nationales du Québec, François Baillaigé, *Journal 1784-1800* (3 juin 1785).
- ⁶ Saint-Laurent de l'Île d'Orléans, *Livre de Comptes II* (1786).
- ⁷ Archives Judiciaires de Québec, Greffe de Maître Joseph Planté, 8 juillet 1801, No. 2750.
- ⁸ Au sujet de la réfection de Notre-Dame de Québec après la guerre de la Conquête, voir Luc Noppen, *Notre-Dame de Québec* (Québec: Editions du Pélican, 1974).
- ⁹ On peut voir aux Archives Nationales du Québec, un plan de tabernacle exécuté par Pierre-Florent Baillaigé présentant diverses alternatives quant à l'ornementation. Ce plan est daté de 1790 et a pu être exécuté pour la Fabrique Maskinongé.
- ¹⁰ Baillaigé, 27 juin et 24 octobre 1791.
- ¹¹ *Ibid.*, 16 mai 1797.

¹² Philibert de l'Orme, *Traité d'Architecture* (Paris: Frédéric Morel, 1868). Cette note manuscrite a été ajoutée au livre VIII.

¹³ Le contrat liant le sculpteur à la Fabrique de la Pointe-aux-Trembles n'a pu encore être retracé. L'assemblée des habitants ayant souscrit pour le maître-autel eut lieu le 6 juin 1802 et la charge de syndic lui a été confiée pour une seconde fois. François Larue ayant déjà chargé François Baillaigé de la sculpture des autels latéraux, on peut supposer qu'il a également transigé avec le sculpteur pour le maître-autel. Les inscriptions au livre de comptes pour cette année 1802 et les années suivantes ne précisent rien à ce sujet.

¹⁴ Voir à ce sujet: l'Abbé Demers, *Notes sur la Paroisse de Saint-François de la Beauce*, 2e éd. (1891).

¹⁵ Ce tabernacle détruit ne pourra jamais être mesuré. Seule cependant une étude rigoureuse de ses proportions permettrait une attribution sérieuse à François Baillaigé. Louiseville était normalement partie du territoire couvert par François Normand, sculpteur de Trois-Rivières qui était loin de posséder le talent de François Baillaigé mais qui aurait pu tenter d'y imiter une œuvre du sculpteur de Québec.

¹⁶ Les mentions au nom de François Baillaigé dans les livres de comptes de paroisses s'avèrent assez rares; ces omissions généralisées n'aident pas l'historien qui voudrait étayer ses attributions. Le système suivant lequel les Fabriques passaient commande au sculpteur reste encore à découvrir; on peut légitimement supposer que, comme à Neuville en 1801, le sculpteur passait contrat devant notaire préalablement à l'exécution de ses pièces. Cependant, seul le dépouillement systématique des greffes des notaires ayant oeuvré après la Conquête, sera susceptible d'éclairer cet aspect du problème.

¹⁷ Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien* (Paris: Presses de France), Tome premier, p.32.

¹⁸ Saint-Joachim (Montmorency) *Livre de Comptes I* (1782): "Paié à Mr Baillaigé pour cadre d'autel. . . 72#".

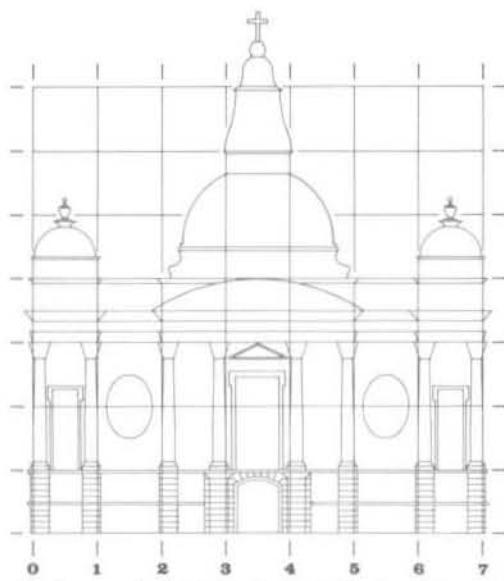


Fig. 5. Tabernacle de Notre-Dame de Québec. Placé dans un schéma de composition de Philibert de l'Orme.
(Dessin de Pierre d'Anjou, architecte).

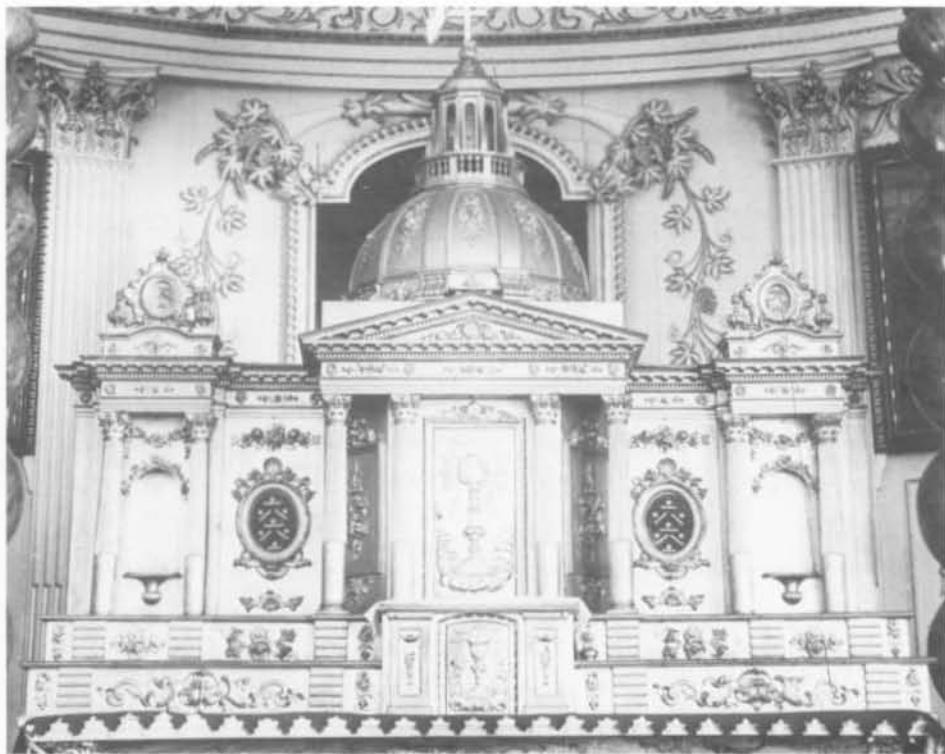


Fig. 6. Tabernacle central. L'église de Neuville (Portneuf). (Photo: Inventaire des Biens Culturels).

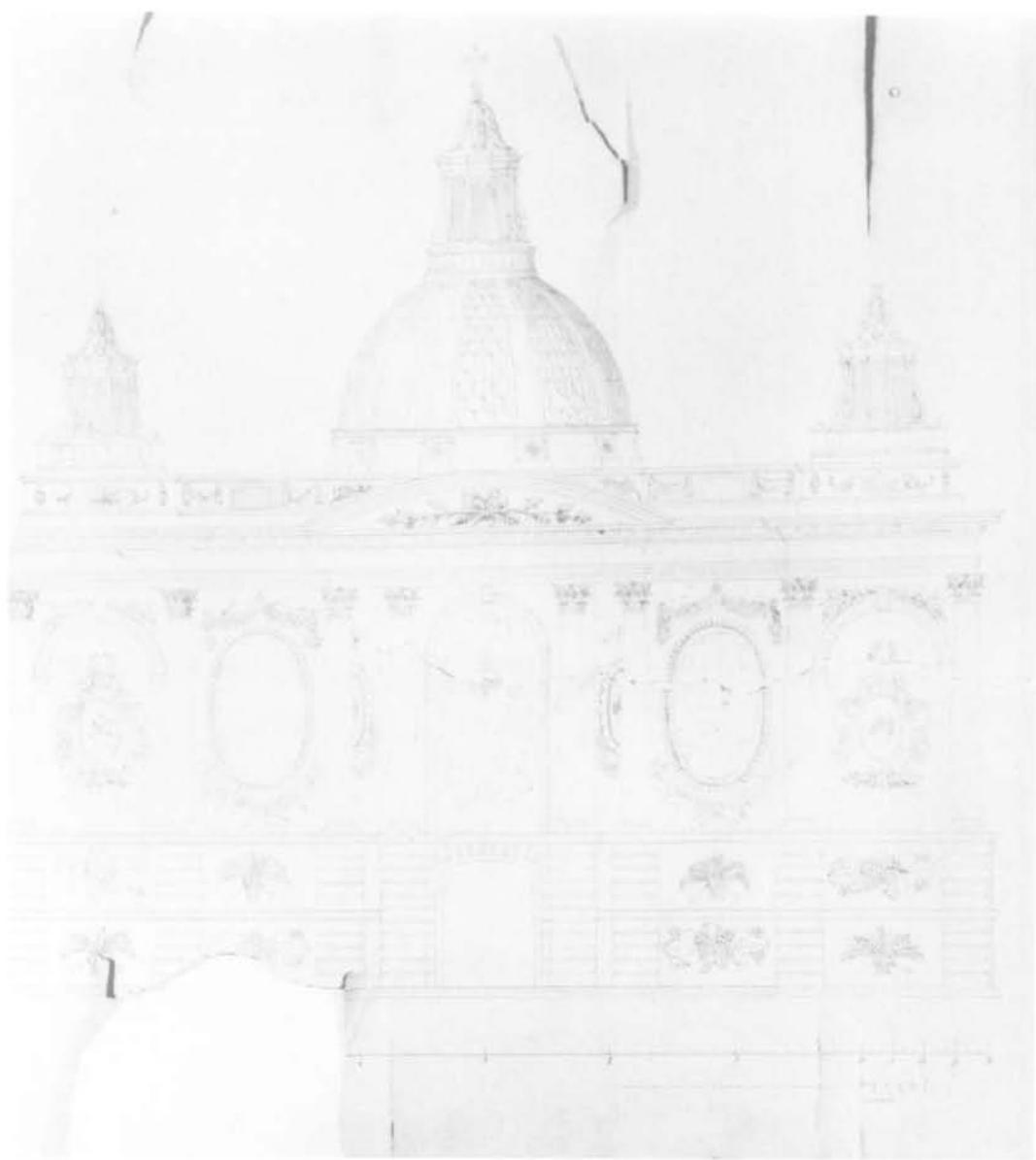


Fig. 7. Attribué à François Baillargé, *Plan du tabernacle*. L'église de Sainte-Marie (Beauce).
(Photo: Musée du Québec).



Fig. 1. George Berthon, *Elizabeth Campbell Mason*, 1887, oil on canvas, 35" x 27".
Private Collection, Montreal. (See Paikowsky article, p. 85)



Fig. 1. William Brymner, *A Wreath of Flowers*, 1884, oil on canvas, 47 $\frac{1}{4}$ " x 55". Coll. National Gallery of Canada, Ottawa.

SHORT NOTES

WREATH OF FLOWERS*

In 1884 William Brymner would finally terminate his much-interrupted student days in Europe and return to Canada in search of painting subjects and remunerative employment. He wanted, however, to spend the summer of that year somewhere in Europe working at his craft. His companions were to be F. W. Jackson, a north-of-England man¹ and J. K. Lawson, a fellow student from Hamilton, Ontario. The three were interested in "good subjects" and were considering working in either Belgium or England.²

According to Brymner's correspondence with his father, Jackson influenced them to try Yorkshire and the little village of Runswick Bay.³ This was and is a most picturesque fishing settlement perched at such a precarious angle on the side of the ocean that not too long after the turn of the century, a whole section disappeared into the North Sea.

The three men stayed initially at the Sheffield Hotel which still stands, "like a lighthouse above the village in the fields overlooking the German Ocean."⁴ In Brymner's letters he wrote of the proprietors, the local families, the customs of the area and of his "magnum opus" which would become *The Wreath of Flowers*,⁵ a work which Canadian art historians have assumed was painted in France. It was painted in a little orchard on the side of a hill and when Brymner wanted to work there Mr. Hatt the coastguard and owner of the orchard gave him the key.⁶ In his correspondence to his father, Douglas, Brymner referred to the difficulties and experiences he had with the children who posed for him:

The subject is stunning including the landscape . . . the difficulties of painting children the size of mine are awful. Keeping the pose for two minutes and then doing something altogether different for ten nearly drives me wild sometimes.⁷

The youngster I had this morning never kept one part of her body still for one half minute at a time and finally ran away . . . I was putting her in my big picture sitting on the grass knitting a very dirty garter, the day was just right so I

*This historical note is based on correspondence between William Brymner and his father Douglas, written between the fourth of March and the 18th of November in 1884; an article in the *University Magazine*, "Village Life in Three Countries" published in April 1912 and a visit by the author to Runswick Bay in October of 1973.

was very disappointed.⁸

Later he wrote a nostalgic article for the *University Magazine* in which he said:

Here in the warm light of the sun's afternoon glow (as) these children dance and play the background comes up of mothers, grandmothers and great grandmothers and still others having done the same things for centuries before these children were born.⁹

While Runswick Bay seems untouched by time, it has in fact become a seaside escape for contemporary urban Yorkshiremen. Still there though, is the little orchard, safely locked behind its gate, where the *Wreath of Flowers*, the "magnum opus", was painted. ¹⁰ (Fig. 1)

Janet Braide
Montreal, Qué.

Notes:

¹ Brymner wrote to his father from Paris in March of 1884 that Jackson received about £200 a year from a Manchester man "for all he does." The Manchester man was Samuel Barlow. Barlow who owned a bleach and dye works, was an art patron to the Manchester School of landscape painters and one of the earliest buyers of French impressionist paintings. (cf: Cecil Gould, *Burlington Magazine* [January-June, 1966] pp. 141-42.) Barlow later befriended Brymner and opened his collection for him to study.

² William Brymner to Douglas Brymner, various letters (Paris: March 8, 1884), p. 3.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* (Yorkshire: May, 8, 1884), p. 3

⁵ *Ibid.* (Yorkshire: May 28, 1884), p. 1. Brymner referred continually to this large picture in his correspondence with his father. On November 14th, he wrote to tell his father that he had decided to send it to Ottawa, would call it *The Wreath of Flowers* and would like to sell it for \$150. The painting was finally hung, one of six Brymnerns, in the RCA and OSA 1885 exhibition. It was #103 - \$400. In 1886 it was deposited as his diploma piece for the Royal Canadian Academy.

⁶ *Ibid.*, "Village Life in Three Countries," *University Magazine* (April 12, 1912), p. 323.

⁷ *Ibid., op.cit.* (Yorkshire: June 8, 1884), p. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁹ *Ibid., University Magazine*, p. 324.

¹⁰ The author visited Runswick Bay in October, 1973 and was shown Mr. Hatt's small orchard, now the property of a non-resident Londoner.

A PORTRAIT BY GEORGE BERTHON

The history of nineteenth century Canadian painting is still an enigma. The mystery could be solved by increased publication of written material and by more exhibitions pertaining to the period; however, first the paintings must be found. The locating of little-known pictures is one of the most difficult problems faced by the researcher, especially one studying the works of a single artist. A great number of nineteenth century Canadian paintings are still to be found in the homes of private individuals who own a limited number of art works, consider them as family heirlooms and rarely publicize their existence. Discovery of such isolated paintings may be the result of a methodical process or, as in the case of the work discussed here, pure chance.

The portrait of *Elizabeth Campbell Mason* by George Théodore Berthon (Fig. 1) is in a small family collection owned by the grand-daughter of the sitter. No mention of the portrait is cited in William Colgate's lengthy article on the artist¹ and the owner believes the work was never loaned for public showing.

George Berthon (1802-1891) was established in Toronto by the early eighteen-forties² and quickly gained prominence as the leading portraitist of the city's aristocracy.³ His numerous formal portraits, notably those of the Robinson family remain as tributes to his neoclassic Victorian style. However a complete examination of Berthon's contribution has yet to be accomplished, especially one dealing with works from the last decade of his career, of which the Mason portrait is a prime example.

The painting of *Elizabeth Mason* (1845-1920) signed lower right "Berthon/1887" exemplifies his later style when the bright colouration and sharp outline found in his earlier portraits of the Robinson women⁴ had been replaced by subdued tones and a more painterly brushstroke. The blue and gold pattern of her grey silk dress is juxtaposed against a red drapery of similar intensity. Small patches of darker blue emerge at the base of the clouded background increasing the spatial depth. While Berthon continues his traditional use of props such as the chair and voluminous curtain, the delicate facial highlighting and softer rendering of shadowed areas create a striking contrast with the more brilliant illumination and highly delineated forms of the Robinson portraits. Mrs. Mason's pose and carriage is characteristic of Berthon's portrayal of elegance and self-assurance in his subjects. His sensitivity to her inner

nature, apparent in the portrayal of her eyes and mouth, allows for the depiction of a distinct personality, one not masked by Victorian sentiment. In Berthon's account book of payments received for commissions,⁵ an entry dated December 1887 notes receipt of seventy-five dollars from "Mrs. Mason".

Two half-length portraits of J. Herbert Mason, the sitter's husband and founder of the Canada Permanent Corporation were also painted by Berthon.⁶ One, in the same family collection, is neither signed nor dated but stylistic traits would indicate Berthon's authorship. Mr. Mason's portrait is smaller in scale and differs in background images although the use of similar light, colour and fluid brushstroke would suggest that both works were painted in the same period.⁷

The portrait of Elizabeth Mason is one example of the many little-known pictures found in family collections. Berthon's account book supplies the names of numerous individuals whose portraits could probably be found in similar private holdings.⁸ Only with the investigation of these unpublicized paintings will there be a truer understanding of Berthon's artistic development in particular and the nature of nineteenth century Canadian painting in general.

Sandra R. Paikowsky
Concordia University
Montreal, Qué.

Notes:

¹ The most complete biography of Berthon is to be found in William Colgate, "George Théodore Berthon," *Ontario Historical Society's 'Papers and Records'*, XXIV (1942), pp. 85-103.

² Various dates have been proposed for Berthon's arrival in Toronto. J. Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1970), pp. 30-1 states he came to Toronto in 1837, then travelled to England returning in 1844; Colgate p. 85 dates his arrival 1841 while Frederick Challener (notes in the possession of the Art Gallery of Ontario) writes that he arrived in 1844 with Hoppner Meyer; Harper p. 222, dates Meyer's arrival as c. 1841.

³ See Colgate for a lengthy listing of portraits of public officials, members of the judiciary and private individuals by Berthon.

⁴ Two important portraits of members of the Robinson family are *Three Robinson Sisters* c. 1846 and *Portrait of Lady Robinson with her Daughter Mary* 1847, both in the Art Gallery of Ontario.

⁵ Berthon's ledger, *Monies Received* began in May 1866 and is located in the Art Gallery of Ontario. Colgate, p. 97 states that none of Berthon's account books are extant.

⁶ Mason (1827-1911) founded the Canada Permanent in 1855 and the company possesses a small half-length portrait inscribed "Berthon/1880." The style is similar to that of his earlier works. No mention of either portrait of J. Herbert Mason is found in Colgate's article. A portrait of Mason by Sir Edmund Wylie Grier dated 1900 is in Havergal College, Toronto.

⁷ Payments from "H. Mason, Esq." of \$20., \$60. and \$60. are recorded for May 13, 1879 and October 2 and April 1, 1889 respectively. It is difficult to determine to which paintings these latter payments refer.

⁸ Colgate p. 102, records a portrait of Frederick Mason, son of J. Herbert. The present whereabouts of the painting is unknown and there is no reference to the work in Berthon's ledger.

UN DESSIN INEDIT DE PIERRE-NOËL LEVASSEUR?

Le hasard fait connaître aux historiens d'art les aventures les plus invraisemblables. Il nous fit découvrir récemment à l'endos d'un plan de terrain,¹ le dessin d'une chaire, non daté et non signé mais qu'après un examen attentif, on ne pouvait attribuer qu'à un des LeVasseur. (Fig. 1)

Le dessin est à l'encre sur un papier jauni mais résistant; le recto de la feuille marque les délimitations de terrains ayant appartenu à Pierre Gacien et Pierre LeVasseur sur la rue St-Louis à Québec (Fig. 2) et le verso présente une chaire; il est maculé de quelques taches d'encre.

La datation et l'attribution de ce dessin de chaire à l'un des LeVasseur puis à Pierre-Noël en particulier se sont évidemment faites par déduction. Les deux noms de Pierre Gacien ou Gatien, couvreur, et de Pierre LeVasseur, menuisier, attirent d'abord l'attention. Ils ont effectivement passé contrat devant le notaire Pierre Duquet le 21 avril 1679 pour la vente de ce terrain.² Le dessin est donc postérieur à cette date. S'il est postérieur à 1679, il pourrait être de la main de Pierre LeVasseur, menuisier, (1661-1731) comme de son fils Pierre-Noël, sculpteur, (1690-1770), encore qu'un tel dessin de la main d'un menuisier soit assez peu naturel.

D'autre part, nous savons que Pierre-Noël LeVasseur dit l'Espérance était aussi arpenteur: il avait reçu sa commission d'arpenteur-juré le 31 mai 1737.³ Un plan très soigné et très orné des propriétés des Augustines Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Québec (Fig. 3) nous fournit un échantillon de sa calligraphie et le cartouche qui le décore quelques exemples des motifs décoratifs qui font partie de son vocabulaire. Ce plan est de 1746.⁴

Mais revenons à cette chaire et voyons comment elle pourrait s'intégrer par son architecture à l'oeuvre de Pierre-Noël LeVasseur. Le seul autre exemple que nous possédions et sur lequel nous pouvons nous appuyer pour comparer cette oeuvre à d'autres de même facture est la chaire de la chapelle des Ursulines dont la façon a été payée au sculpteur en 1726.⁵ Le dessin inédit et la chaire de la chapelle des Ursulines montrent une parenté indiscutable, d'abord par les proportions, ensuite par l'ornementation.⁶ (Fig. 4)

Le dessin à l'encre laisse transparaître le carré original à partir duquel le sculpteur a construit sa chaire; il est de treize centimètres de côté. A ce carré a été suspendu un cul-de-lampe de sept centimètres et demi de

hauteur. Ces proportions révèlent le souci de l'équilibre qui caractérisait les artistes de la période classique. La chaire de la chapelle des Ursulines respecte strictement les mêmes proportions, même si la massivité de l'escalier associé à l'incongruité de son orientation modifie un peu cet équilibre.

Le dessin qui nous est parvenu semble incomplet; la rangée des panneaux ornant le milieu de la chaire est resté sans décor. Seuls sont représentés les volutes que le sculpteur désire accrocher aux arêtes du meuble. Les motifs ornementaux choisis sont limités: feuilles d'acanthe et godrons. Les feuilles d'acanthe ornant la partie supérieure de la cuve se décomposent pour s'affronter et donner naissance à des fleurs-de-lys. Nous retrouvons ces feuilles d'acanthe affrontées dans le cartouche décorant le plan conservé aux Archives de l'Hôtel-Dieu. La même feuille d'acanthe, déroulée cette fois, enjolive le cul-de-lampe; elle se termine en bouquet. Notons également que le sculpteur avait prévu des pots-à-feu pour compléter l'ornementation de la base de la cuve; un seul est représenté ici.

L'attribution de ce dessin de chaire à Pierre-Noël LeVasseur est donc plausible. A quelle église ou chapelle cette chaire était-elle destinée? On ne le sait pas. Peu de paroisses pouvaient à l'époque s'offrir le luxe d'une chaire; les fonds de la Fabrique étaient d'abord affectés à l'achat d'un tabernacle, pièce de mobilier qui représentait déjà une dépense considérable.⁷ A l'époque où Pierre-Noël LeVasseur sculptait la chaire de la chapelle des Ursulines de Québec, il devait sans doute se rappeler la chaire de l'église Notre-Dame de Québec qui lui avait été payée deux ans auparavant.⁸ On ne pourra s'empêcher de remarquer également la parenté des motifs ornant les prédelles de l'autel consacré à Sainte Geneviève à Notre-Dame des Victoires, avec les motifs ornant le plan des propriétés des Hospitalières et les motifs de la chaire dont il est question.⁹ Mêmes feuilles d'acanthe s'affrontant, mais cette fois, donnant naissance à une coquille plutôt qu'à une fleur-de-lys. Cet autel dit de Sainte Geneviève sera étudié de façon plus élaborée plus tard, mais disons dès maintenant que son attribution à Pierre-Noël LeVasseur laisse assez peu de doutes maintenant.

La datation de ce croquis laisse cependant perplexe. L'absence de motifs décoratifs sur les panneaux de la cuve limite notre argumentation. Peut-être s'agissait-il d'un modèle-type susceptible d'être orné selon les désirs des paroisses, peut-être encore doit-on considérer ce dessin

comme un simple brouillon destiné à être repris plus tard pour présentation à un éventuel client. Nous penchons surtout vers cette seconde alternative.

De manière à dater ce dessin assez exactement revoyons quelques faits. Pierre LeVasseur et Pierre Gatien (1653/54-1728) sont propriétaires des terrains en 1679. La fille de Pierre Gatien, Marie-Joseph, épouse le fils de Pierre LeVasseur, Louis-François dit Borgia né en 1707. Après la mort des parents, les époux LeVasseur et les époux Gatien qui sont co-propriétaires des terrains en question, les vendent à Jean-Baptiste Prévost et à sa femme devant Mtre Claude Barolet. Nous sommes le 18 avril 1758.¹⁰

Pierre-Noël LeVasseur établit les plans des propriétés LeVasseur et Gatien, ces plans devant être annexés au contrat de vente mais il utilise l'endos de la feuille de papier pour tracer ce dessin de chaire.

Si ce dessin est effectivement daté de 1758 ou des environs de 1758, il traduit la disparité des styles de Pierre-Noël LeVasseur et de l'équipe formée par François Noël (1702-1794) et Jean-Baptiste-Antoine dit Delort (1717-1777) qui fabriquaient à la fin du dix-huitième siècle grande quantité de meubles destinés à orner les églises. A ce moment, c'est-à-dire juste avant la Conquête, les frères LeVasseur, fils de Noël, utilisent surtout la crête-de-coq comme motif décoratif. Cette crête de coq ou motif de rocaille est apposée aussi bien sur le mobilier religieux que sur les panneaux de la maison Estèbe.¹¹ Leur oncle Pierre-Noël à qui nous attribuons ce dessin de chaire qui, au cours de sa carrière, s'est surtout consacré à la statuaire, a également travaillé à l'ornementation des navires construits aux chantiers navals de Québec. Les motifs ornementaux qu'il a utilisés ne sont donc pas spécifiquement religieux et sont peut-être extraits du vocabulaire sculptural nécessaire à l'ornementation des vaisseaux du Roi.

Ce dessin est inédit et si notre argumentation s'avère exacte, il contredit les données de quelques historiens d'art voulant que Pierre-Noël LeVasseur ait délaissé le mobilier religieux complètement au profit de la statuaire. Dans le cas des membres de la famille LeVasseur,¹² le chercheur est perpétuellement appelé à reviser ses théories. Souhaitons que d'autres fassent encore des découvertes du genre de celle que nous avons faite et qu'on puisse compléter un jour un catalogue raisonné de l'oeuvre de ces deux grandes familles du dix-huitième siècle.

Raymonde Landry-Gauthier
Groupe de Recherche en Art
du Québec
Université Laval, Québec

Notes:

¹ Archives Nationales du Québec, Section des cartes et iconographies, B-943, Québec s.d. et B-952 - chaire — s.d.

² *Ibid.*, Minutier de Mtre Pierre Duquet (21 avril 1679).

³ 31 mai 1737 — Commission de juré arpenteur et mesureur royal dans toute l'étendue du gouvernement de Québec pour Pierre-Noël LeVasseur, habitant de Québec dans P-G. Roy, "Inventaire des Ordonnances des Intendants de la Nouvelle-France, Beaucheville," *L'Eclaireur*, II (1919), p. 223.

⁴ "Plan de La piece de terre sy defsous qui ce trouve Enclavée dans Le terrain des pauvres de L'hotel dieux appartenante à La Communauté par Donnation du feu Sieur Bazire par acte en datte du 21e juillet 1677 concedée partie aux Sieurs Girard Jean Brassard Jean Morant Auban de L'Isle. Le Vaffeur arpenteur Royal à Québec 1746." Archives du Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec, No. 800.260 - 1746.3.

⁵ Archives du Monastère des Ursulines de Québec, "Recettes et Dépenses de 1715 à 1740," reproduit dans Jean Trudel, *Un Chef-d'Oeuvre de l'Art Ancien du Québec, la Chapelle des Ursulines* (Québec: Les Presses de l'Univ. Laval, 1972).

⁶ Cette chaire de la Chapelle des Ursulines est minutieusement décrite dans Jean Trudel, *op. cit.*

⁷ A ce sujet, voir Raymonde Gauthier, *Les Tabernacles Anciens du Québec des XVIIe, XVIIIe et XIXe Siècles* (Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1974).

⁸ "A LeVasseur, sculpteur, pour ouvrages à la chaire, 180 livres." Cité dans Luc Noppen, *Notre-Dame de Québec* (Québec: Editions du Pélican, 1974), p. 138.

⁹ A propos de Notre-Dame des Victoires, voir Luc Noppen, *Notre-Dame-des-Victoires* (Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1974).

¹⁰ Archives Nationales du Québec, Minutier de Mtre Claude Barolet (18 avril 1758).

¹¹ Voir les tabernacles postérieurs à 1750 dans Raymonde Gauthier, *op. cit.*

¹² Pour un aperçu sur les familles LeVasseur voir Marius Barbeau, *Les LeVasseur, Maîtres-Menuisiers, Sculpteurs et Statuaires, (Québec, circa 1648-1818)* (Montréal: Fides, 1948).

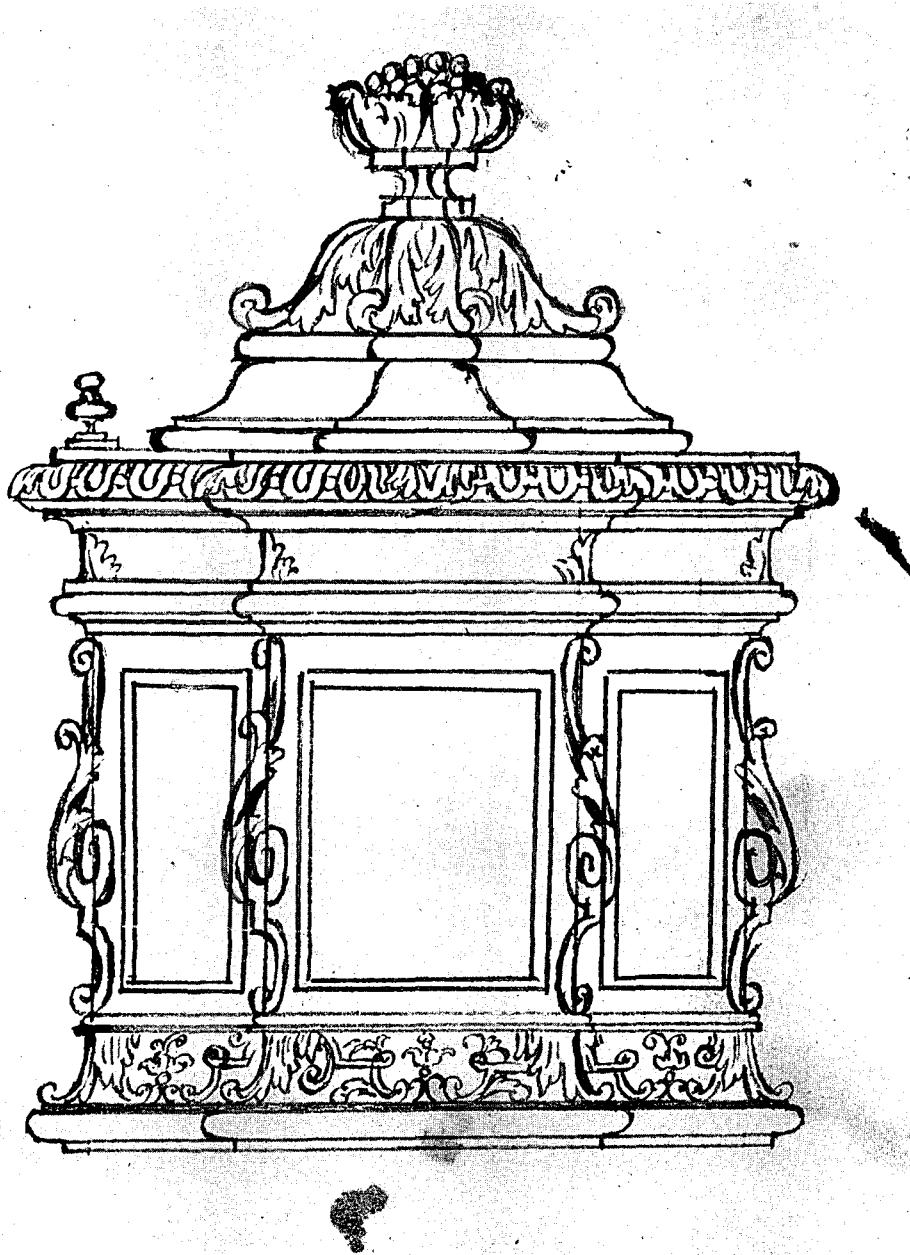


Fig. 1. Attribué à Pierre-Noël Levasseur, *Plan de la cuve d'une chaire*. (Photo: Archives Nationales du Québec).

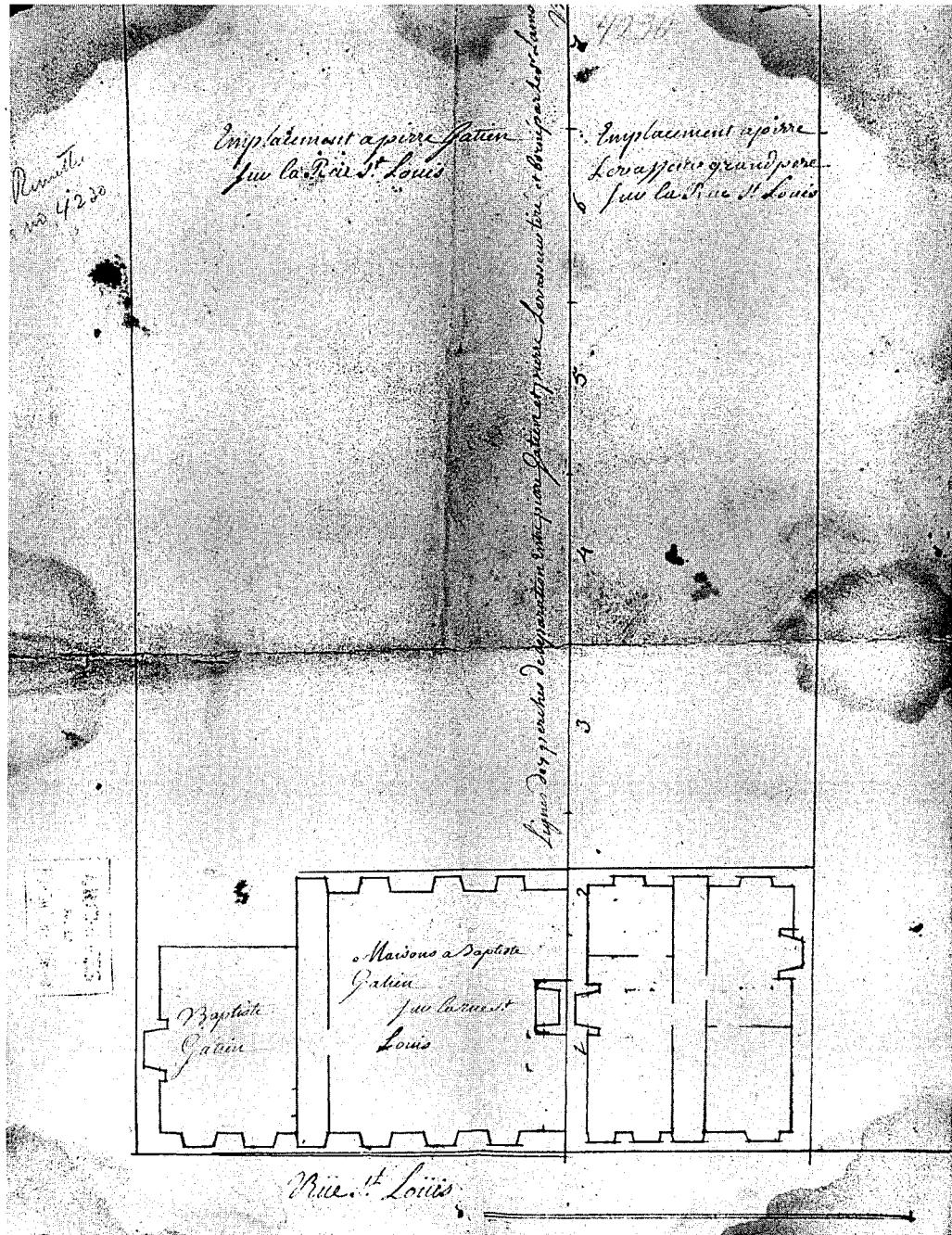


Fig. 2. Attribué à Pierre-Noël Levasseur, *Plan de terrains*. (Photo: Archives Nationales du Québec).

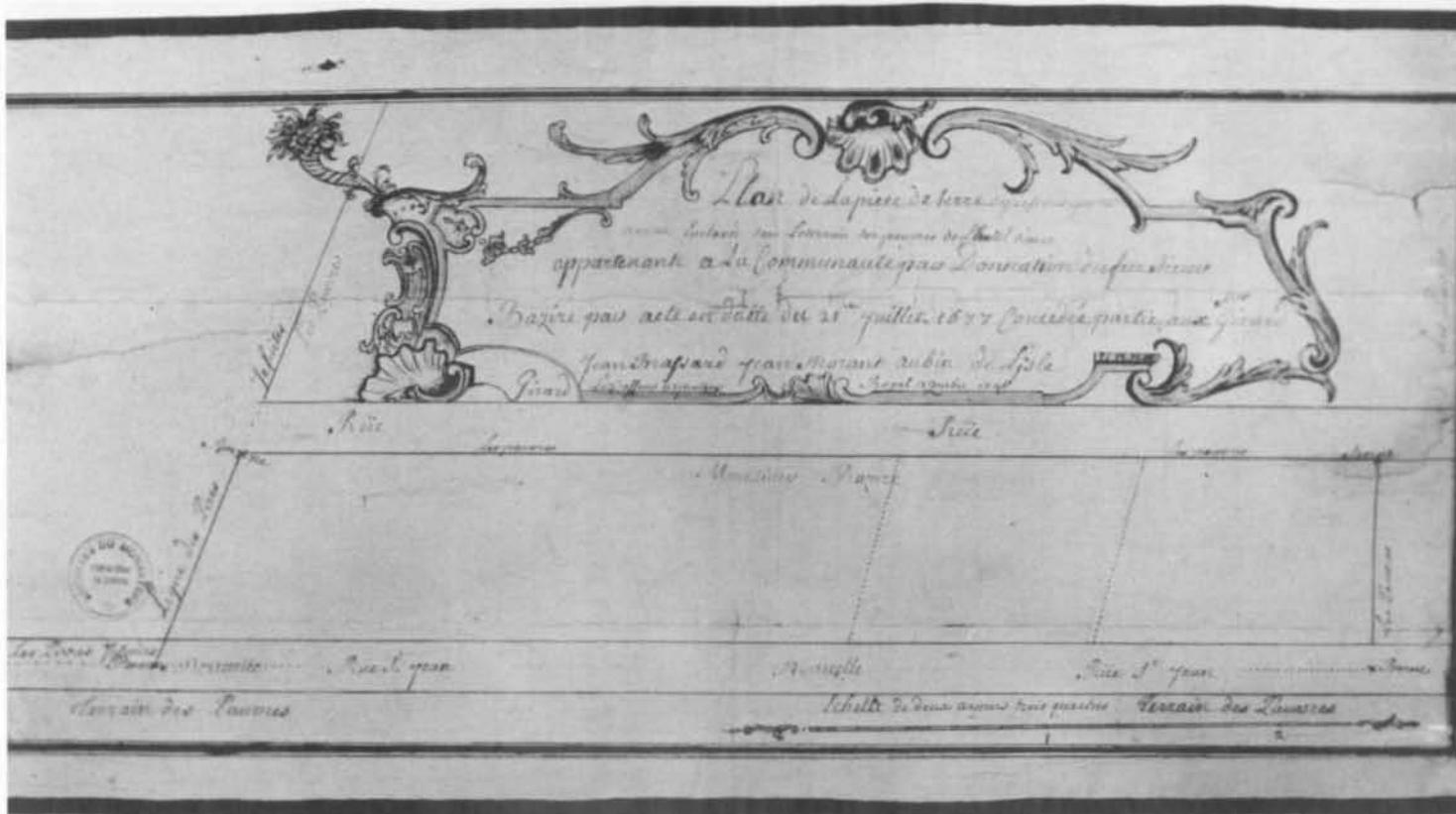


Fig. 3. Pierre-Noël Levasseur, *Plan décoré d'un cartouche*. Conservé aux Archives du Monastère des Augustines de Québec. (Photo: Inventaire des Biens Culturels).



Fig. 4. Cuve de la chaire. La chapelle des Ursulines. (Photo: Inventaire des Biens Culturels).

BOOK REVIEWS

LEONARD HUTCHISON, PEOPLE'S ARTIST: TEN YEARS OF STRUGGLE, 1930 TO 1940

Lynn Hutchison Brown
NC Press, \$3.95

Leonard Hutchison, People's Artist: Ten Years of Struggle, 1930 to 1940 is the first in a series of monographs entitled *Toward a People's Art* to be published by the NC Press, the publishing arm of the Canadian Liberation Movement. Apparently emerging from Barry Lord's interpretation of Canadian art, *The History of Painting in Canada*, this monograph is to be followed by works on Jan Wyers, Miller Brittain and *The Life of Norman Bethune* in comic book format.

This book contains forty-four full page reproductions of Leonard Hutchison's wood-block prints, including five in sepia and black, as well as an introduction by Barry Lord and a short essay by the artist's daughter Lynn Hutchison Brown. Though occasionally too dark, the NC Press has done a fine job in reproducing the prints. It is especially pleasing to see a monograph dedicated to a Canadian graphic artist as the history of the graphic arts in Canada is too little known.

Of English birth, Leonard Hutchison settled permanently in Canada after the First World War. He painted first in oils and watercolours but soon turned to the graphic arts, believing their wider distribution to be more democratic. As Lynn Hutchison Brown points out his first landscape prints reflect the compositions of the Group of Seven. However, like other young Ontario artists in the thirties, Charles Goldhamer, Tom Wood, Carl Schaefer and Henri Masson, he turned from the empty North to the inhabited landscape: wheat fields lined with stooks, old and abandoned mills and barns and the small fishing ports on Lake Erie. While no people are depicted

in these prints, they remain human landscapes, witnesses to the lives and labours of men and women.

However it is Hutchison's figure work that strikes the most original note in relation to Canadian graphic art of the thirties. In such works as *Blacksmith Shop*, *Builders of Roads* (originally entitled *Steam and Brawn*), *Logging* and *Bright Leaf* he depicts the workers at their jobs in the rural and agricultural industries of southern Ontario. In *Got Anything to Eat?*, *Depression* and *Breadline*, he documents the plight of the victims of the Depression. In other prints, large portrait busts of the workers fill the image frame and are boldly set against the landscape of their livelihood. The strong contrast of uninked areas, solid black and deeply gouged and heavily inked parallel lines, accentuate the character and strength of these faces. Two of the most impressive of these, *Protest* and *Lockout*, typify the labour struggles of the decade.

Lynn Hutchison Brown provides the reader with some basic biographical information though many questions are left unanswered. What role did Hutchison's wife, the artist Grace Fugler, play in his career? How did his graphic art relate to his own photographic work and to the graphic art being produced by other Canadians at that time? To what extent was the Spanish Civil War a catalyzing influence in Leonard Hutchison's political commitment? What was the artist's actual relationship with the unions and did they buy his work? Why did he almost stop producing prints after 1942 when he was able to create works of such strength during the Depression? However, this book is not written for the art historian and to a certain extent these questions are asking a lemon to do an orange's job.

This book has been published to witness the support of an artist in the struggle for social change and the texts

provide us with the necessary approach for the interpretation of a people's artist. Barry Lord informs us that a people's art is "national, upholding the dignity and independence of the nation, and opposing domination from the imperial centre. It is scientific, seeking truth from facts and realistically depicting struggle and change. And it is truly democratic, serving the working people, the vast majority of the population." Lynn Hutchison Brown points out that Leonard Hutchison's style is social realist as it "analyses social conditions, reveals the contradictions within society, and ennobles the working and oppressed peoples."

Does Leonard Hutchison's work fall into these tri-partite formulae? One would be hard put to determine how the Port Dover landscapes depict struggle and change. In fact without being aware of the rest of Hutchison's work, one might almost accuse him of "slumming down city streets, glorifying and rendering 'picturesque' the filth and decay created by the capitalist system," an accusation levelled at Yvonne McKague by a writer in *The Masses*.

Other works, such as *Depression* and *Breadline* contradict Milton Acorn's definition that "a people's art doesn't reflect the plight of the suffering from oppression but arises from and joins in the fight." Certain works do live up to Lord's and Brown's political expectations, among others *Protest* and *Canadian Homes and Gardens*; however I question to what extent they were created in a national (Canadian) spirit in opposition to domination from the imperial centre (the United States), especially in light of the historical development of social realism in Canada.

In the United States during the Depression massive government patronage encouraged and supported social realist art and the political involvement of artists. Canadian artists concerned about

their role in the social and political issues of the day were encouraged by the American example. In 1941 André Biéler organized the Kingston Conference to bring Canadian artists together and debate the social role of the arts. The main speakers at that conference were Americans: Walter Abell, professor at Acadia University, formerly of the Barnes Foundation; Thomas Benton, noted American-scene painter and Edward Rowan, Assistant to the Director of the Fine Arts Projects of the Works Progress Administration. Those artists of the late thirties and forties whom Barry Lord praises as "people's artists" were to a large extent influenced and inspired by developments in the United States. Both Miller Brittain and Jack Humphrey had received their formative training in New York. Nathan Petroff went to New York after graduating from Central Technical School in Toronto and much of Fred Taylor's work finds its parallel in American art.

While Leonard Hutchison's prints relate stylistically to the work of certain Canadian artists (Edwin Holgate, André Biéler and W.J. Phillips) it is incorrect to blame U.S. domination of Canadian art for the neglect of Leonard Hutchison's work. It was the New York Public Library that purchased Hutchison's *Earth Can Never Die* from the Canadian Society of Graphic Art exhibition at the New York World's Fair in 1939 before any of the major Canadian public institutions had acquired his work. Americans were interested in social realism at that time, Canadians were not.

I believe one of the great strengths of Leonard Hutchison's graphic art is his deep human commitment to his subjects. Maybe Barry Lord could follow this artist's example to create a dialogue between the writer and the artist rather than oppressively imposing his own ideology on his subjects.

Charles C. Hill
Assistant Curator
Post-Confederation Art
The National Gallery of Canada

CANADIAN WATERCOLOURS AND
DRAWINGS IN THE ROYAL ONTARIO
MUSEUM

Mary Allodi

2 vols.

The Royal Ontario Museum, (1974)

\$30.00

A PEOPLE'S ART: PRIMITIVE, NAÏVE,
PROVINCIAL, AND FOLK PAINTING
IN CANADA

J. Russell Harper

Univ. of Toronto Press, (1974) \$22.50

The deluxe book is one convention of a more elegant age that is still with us, though it serves a very different purpose than that originally intended by early publishers of the genre. Today it is not so much the mark of intelligent patronage by a discerning aristocracy as the vehicle by which scholarly publication is made palatable, and therefore possible, in a popular market. Russell Harper's *A People's Art* is a handsomely presented book (by the Univ. of Toronto Press's incomparable designer, Allan Fleming) in the large format (more than a foot square) that has become popular in recent years, while Mary Allodi's *Canadian Watercolours in the Royal Ontario Museum* is an equally sumptuous work (by the ROM's John Grant), slightly smaller in format (because oblong) but heftier as it consists of two volumes in a suitably sturdy slipcase (weighing in at more than seven pounds). Art historians whose subject matter has broad appeal, or whose material is given popular appeal by very attractive presentation, may be genuinely grateful when lavish and yet sympathetic publishing makes it possible to do justice to a subject through the medium that is pejoratively known as "the coffee-table book".

Yet there are pitfalls inherent to this mode of publication. On the one hand, to judge by some other recent books, the temptation is evidently enormous to hurry into print with certain titles that fall into the area that publishers call "picture books". It frequently happens that even well-written, well-documented

and well-illustrated books are issued in a way that is painfully haphazard as regards design and layout, reproduction, or even editorial matter (including things like annotation, bibliographies and indices). On the other hand, the very high standards of workmanship required in the more distinguished examples of the illustrated book (complicated by such expensive and technically exacting reproduction processes as duotone, photogravure and colour) lead to prolonged periods "in press", costly production delays, and critical time lags between the awakening of keen public awareness of the area of study and final presentation of the publication. (Univ. of Toronto Press has had more than its share of such problems for various reasons, and Russell Harper's book is a case in point: publication of the volume followed by nearly a year the public presentation of the same material in the traveling exhibition of "People's Art: Naïve Art in Canada" in 1973.)

In the case of the less happily conceived works, the results may be disastrous. For, in search of popular sales some publishers virtually pander to what they take to be a market trend and are utterly undiscriminating as regards the quality or importance of a work; they rush to bring out books that are indifferent, or outright bad, on a subject that is suddenly perceived to be popular. The results may properly be called "disastrous" because the Canadian market is frankly a limited one: a book that sells a few thousand copies is reckoned a best-seller, but few books can be published profitably (or even on a break-even basis) in such short press-runs, especially books that are as expensive to produce as these large-scale, heavily illustrated works on special paper, with durable bindings, etc. It is therefore a common observation that one bad book may, in a very real sense, drive out another that is good when, by chance, two on related subjects appear simultaneously. Thus, at

Christmas 1974, there was a spate of books on collecting Canadiana, especially furniture: apart from those on clearly separate aspects of the subject (one on Québec furnishings and another on Ontario), there were two general works, one with a scholarly thrust but still attractively presented and universally readable, the other entirely popular in intention and of questionable value; the lesser of the two inevitably affected the sales (i.e. the economic success) of the other. One hears with concern that a work of scholarship on church architecture that has been in preparation for half a dozen years faces a formidable challenge from at least three related works reportedly under preparation for the coming season: we may be as well churched by Christmas 1975 as we were well furnished in 1974. Unhappily, if the industry is unwilling, or unable, to exercise its critical responsibilities, the spiralling costs of paper, printing, and so on, will eventually take their own grim toll.

In the meanwhile, a book like Harper's may maintain standards of relevance and intelligence in an area that is serious yet within general readership, while Allodi's contribution sets new standards of usefulness among reference works in the Canadian field. As both are models of presentation, in general, but have short texts, one only wishes that there were more to them by way of critical matter, and more of them as types of Canadian art history.

Though short, Russell Harper's generally polished text is far the longest and most perceptive that has appeared on the subject of "primitive" art in Canada. It places emphasis on the broad milieu (cultural, social and economic) and the physical context (spatial and geographic) of these works of "vernacular" art. (It may be remarked that keen interest in the vernacular architecture of this country has paralleled the growth of interest in comparable painting in recent years and both now enjoy widespread

affection.) What Harper calls the "artistic expression" and "universality of meaning" inherent in such works have long been recognized, but the emphasis on their original setting is new.

Harper points out that works of "High or classical art . . . have been appreciated primarily as aesthetic objects and enjoyed in isolation from the world that gave them birth." So much more the pity: high and vernacular art must be seen as equally specific responses under given conditions, even though both embody general kinds of experiences at more or less inspired levels. This emphasis on a degree of specificity, in regional styles and local subject matter, is also new in Canadian art history. Enthusiasm is not a conspicuous virtue of Canadians, but that of Harper for his subject is both obvious and appropriate. Bashful admiration of the vernacular (whether in painting, architecture or speech) would be a contradiction in terms: none of these is for the faint-hearted. At the same time, Harper's text is studded with unique, pointed comments and citations, including a number on high art, which lend substance to the enthusiasm.

The classification of vernacular art into four separate areas by Harper is helpful in theory. In ascending order (rather like the eighteenth-century academic convention that ranked still life below landscape, landscape below portraiture, and all of these as inferior to history painting), he distinguishes among the naïve (of "child-like utter simplicity"), the primitive ("lack[ing] the technical knowledge of the trained painter"), the provincial (characterized by "stylistic inspiration from a centre elsewhere"), and the folk manifestations ("ethnic" and "traditional" in character.)

Finally, it is the spirit in which Harper approaches his subject that may be most helpful (even if it is sometimes uncritical in the academic sense): this at-

titude is open, positive and comprehensive. Whatever variety of art, Harper sees in such works a true reflection of the diversity of this land, "a love of country in myriad communities on the part of many peoples from many backgrounds, each speaking in his own tongue", and begs us to "open our minds" so that "these diverse parts can be blended into a strong and real Canada".

A few quirks may be mentioned. The notes are not at the bottom of the page, nor at the end of the chapter, but quite separate from the text, following the plates — a common but not very helpful practice. There are no plate references to the specific works that are cited in the text. There are other works that are referred to but not illustrated; it would have been useful to include small text figures for these. There are a number of typographic errors (for example, pp. 6, 10, 106), including several on one page. One might question the attribution of two very different works to one hand (nos. 4 and 7) and the dating of at least one picture seems erratic (no. 9).

It is one strength of *A People's Art* that very disparate works are brought together. These are thematically arranged in nine groups ("The First Canadians", "The Rising Towns and Villages", "The Sporting Life", etc.). But it is a weakness that in certain combinations works are incongruously juxtaposed. The most serious shortcoming, however, is the fact that the commentary on the plates sometimes consists of rather heterogeneous information that is not strictly relevant to the image, and there is only sparing visual analysis. Penetrating description and significant interpretation are needed to train the eye and inform the mind of students of all ages, general readers included.

Both the brief chapters and the short picture captions might have been enriched by a broader perspective. A few succinct comparisons would have been

helpful: for example, Thomas Davies' Canadian work along the St Lawrence and the same artist's work in the Caribbean or Mediterranean; William Richards versus the much better known Peter Rindisbacher; Pierre LeBer and the limners of New England; Sister Marie Barbier and painters of the American South-West; the ex-voto paintings of New France and the persistence of similar traditions elsewhere; Mrs J. R. Leggett's "*Memorial to A. Martin*" and English or American memorials in stitchery and paint; Richard Coates' emblematic banners for the Davidites, or Children of Peace (a Quaker splinter group), and Samuel Hicks' symbolic paintings of the Quaker concept of peace in the New World to the South; and so on. Some such comparisons are drawn, but more often than not they are very general. Yet, as Canadians move further into the present period of self-awareness and into an appreciation of our peculiarly polyglot cultural heritage, we need to remind ourselves that there is a still broader context than that regional one which Harper conveys so well.

Turning to Mary Allodi's *Canadian Watercolours and Drawings in the Royal Ontario Museum*, one is tempted to describe the work as monumental. In the first place, there are 2220 entries in these two substantial volumes that, taken together, are the size of a metropolitan telephone directory. Secondly, the amount of work represented by the volumes has been colossal: it has been in progress more than a decade. Thirdly, it surveys the whole range of the major collection of pre-Confederation watercolours in this country, illustrating many of the most important pieces acquired up to the end of 1972.

The work is a revelation in terms of the variety and quality of material that it makes available to those interested in Canadian art. The regional distribution of such items may surprise some readers, for there are pieces that would be of

interest in every province in the country. Moreover, the calibre of certain items can hardly be matched locally in either private or public collections. W. R. Best's lithographs of St John's are well known in Newfoundland, for example, but those handsome prints are stiff and wooden compared to the fresh and lively watercolour of St Thomas's Church and the city, as viewed from Government House, which is reproduced here. Astonishing numbers of things of this sort occur throughout the catalogue and indicate the national character of the collection. Sigmund Samuel, who added the Canadiana Gallery to the Royal Ontario Museum in order to house the splendid collections that he gave to the ROM, sought out such material in the United Kingdom in the period 1914-39, and as a result the British topographers are especially well represented. But occasionally a native-born Canadian of stature, like Alicia Killaly, leaps from the page. A great deal of useful information is compressed into the thumbnail sketches of the artists and into the still shorter notes that accompany some of the entries, for which one is most grateful.

The range of disciplines in which these materials will be useful is very broad. The architectural historian especially will find much that is invaluable since the watercolour medium was used more than any other in the period to record the man-made, constructed environment (an environment that has suffered devastating change subsequently in all too many cases).

Following a short, historical foreword by Donald Webster, the Curator of Canadiana at the ROM, Mary Allodi's spare "Introduction" is as straightforward as much of the material: "The early painters of the Canadian scene generally had two intentions: to describe the physical contours of a new and developing land, and to enjoy the exercise of painting what they saw in translucent

washes of colour." One only wishes that something longer and more definitive than any of the slight publications on the subject had been included; considering Mrs Allodi's noted breadth of knowledge in the field, a longer essay would have been a welcome contribution.

The selection and arrangement of the material is a model of its kind. The entries are numbered and grouped alphabetically by artist except for the anonymous works (at the end), which are arranged by province or subject matter. The book is therefore not paginated because it is self-indexing by both catalogue number and artist (or subject) and instead is very sensibly keyed in the lower, outer corner of each page with surnames, or placenames, or subjects, making it extremely easy to use. In fact, the use made of typography, including that in the excellent index, is sophisticated in conception and distinguished in effect. The selection of items illustrated has concentrated, very rightly it seems, on conveying the full range of the collection rather than giving a strictly proportional view of the holdings. Thus, the Armstrong, Cockburn, Duncan, Kane, Smyth and Whitefield entries, which might have swamped the enterprise because of the tremendous number of their work (admittedly among the more valuable baggage on board), are given their due but not permitted to actually upset the boat. The oblong page format accommodates as many as four columns of entries, is suited to the shape of the works, and is filled to varying degrees—by reproductions one to four columns in width—in a way that is consistent with the interest of the work.

The colour reproductions are of exceptional quality. It is worth giving Caesar his due here: the handsome presentation (with so many reproductions, such large plates, so much use of colour, and such fine binding) and the reasonable price (by today's standards) must be due to the enlightened patron-

age of Xerox of Canada, whose grant made possible the publication of the book. Every reader may have his own crack at favourites that have not been illustrated in the colour plates; out of hundreds of likely candidates, this writer could cite W. W. Lyttleton's quite extraordinary panorama of Halifax Harbour, a stunning work of forceful and original character for its period, but not a work that can be adequately conveyed in black and white (even in the three-column reproduction).

The black and white reproductions are sometimes less satisfying. Many are extremely clear, but too many are disappointingly fuzzy. And while the layout is consistent and well thought out in terms of use, there are two bothersome shortcomings in the design. A few of the illustrations are simply too small and, as if to compensate, a couple of these have been bled to the edge of the page with unfortunate results. Then too, while a few cuts of monograms, blind stamps, and watermarks have been included, some details used to enliven pages of catalogue entries are pointless (like the one in the Cockburn section) since they were evidently not photographed again but simply enlarged from fuzzy prints and therefore convey no further information. But these are slight imperfections: few authors fare so well with their publishers.

In fact, the general impression is splendid and although Mary Allodi honours her associates in the list of acknowledgements, clearly the work is her own special triumph. One is grateful that, for a change, Catherine Parr Traill's damning apologia of 1854, "Any shortcomings that may be noticed by our friends, must be excused on the score of the work being wholly Canadian in its execution," simply does not apply.

Douglas Richardson
Department of Fine Art
University of Toronto
Toronto, Ontario

PUBLICATIONS FOR REVIEW

Bergeron, Claude, *L'Avenir de la Colline Parlementaire*, Québec, Editions du Pélican, 1974. Pp 150; 31 ills.

Gauthier, Raymonde, *Les Tabernacles Anciens du Québec des XVIIe, XVIIIe et XIXe Siècles*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1974. Pp 112, 39 ills. \$1.00

Hill, Charles C., *Canadian Painting in the Thirties*, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1975. Pp 223; paper \$12.00

Lord, Barry, *The History of Painting in Canada Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974. Pp 256; 230 ills. paper \$6.95, cloth \$11.95.

Noppen, Luc, *Notre-Dame-Des-Victoires à la Place Royale de Québec*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1974, Pp 118; 42 ills. \$1.00.

NOTICES

I am preparing a study of the life and works of George Heriot (1766-1844), a Scotsman who was Deputy Postmaster of British North America from 1799-1816. As well as being an administrator, he was a writer of some skill and a quite accomplished artist. I am specially interested in his career as an artist, for he was one of the most significant artists working in Canada during the colonial period. I should be delighted to learn of the whereabouts of any documents by or about Heriot, or of paintings, drawings or prints from his hand.

Gerald Finley,
Professor in the History of Art,
Queen's University,
Kingston, K7L 3N6
Ontario

Je poursuis des recherches en vue de la rédaction d'un doctorat qui porte pour titre: *La collection Desjardins: nature et influences*. Ces envois de tableaux européens au Bas-Canada s'inscrivent dans un contexte plus général d'importations, de ventes publiques, d'un réseau de collectionneurs privés qui donneront naissance aux premiers musées (ex. la collection de Joseph Légaré exposée à la *Society for Promoting Literature, Science, Arts and History Research in Canada* (1827), à la Galerie de peinture (1838) puis au Musée de l'Université Laval (1872).

J'apprécierais recevoir des informations, sources bibliographiques, etc., au sujet de la création de collections privées ou publiques dans le Haut-Canada et dans les Maritimes dans la première moitié du dix-neuvième siècle

Laurier Lacroix
B.P. 40-07
75327 Paris Cedex 07
France.

As part of my requirements for the Master's Degree in Canadian Art History at Concordia University I am preparing a thesis on the artist James D. Duncan (1806-1881). Duncan was active in the province of Québec between 1830 and 1875. His was a prolific and varied artistic production epitomising many aspects of the Canadian painter's endeavour during the mid to late nineteenth century.

If any persons have information concerning the life of this artist in the form of documentation or knowledge of the location of works by his hand, could they please contact me at the address given below.

Patricia A. Todd,
Faculty of Fine Arts,
Concordia University,
Sir George William Campus,
Room H-543,
1455 de Maisonneuve Blvd.,
Montreal, Qué.

I am working on a biographical and critical study (to include a catalogue of paintings, drawings, etc.) of the Canadian historical artist, illustrator, and painter, Charles William Jefferys (1869-1951), and would be most grateful for any information pertaining to him. Copies of, or references to, letters, manuscripts, artworks, photographs, and other relevant documents, in public or in private collections, would be appropriately acknowledged, and the author of this note is willing to pay the cost of reproducing and mailing such materials to the following address:

Robert Stacey
65 Metcalfe St., Apt. 3,
Toronto M4X 1R9,
Ontario
(Telephone: home—416-924-0343
office—416-923-7821)

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

1. Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.
2. Permission to reproduce photographs, personal letters etc., must be obtained by the author prior to submission.
3. All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively. Please allow for 250 words per single page.
4. Please sign the manuscript with your full name and the name of the institution with which you are associated.
5. If the manuscript is printed, the original copy will not be returned.
6. Indicate by underlining, the names of art works, titles of books, periodicals etc.
7. The form of footnotes and bibliographies should follow the examples of the Modern Language Association Style Sheet. Care must be taken in the citing of references, and the author must assume full responsibility for accurate footnotes and bibliography.
8. Photographs submitted should be 8" x 10" glossy prints in black and white only. Please retain negatives of the photographs in case of loss or damage. Photographs will be returned. Please submit original photographs whenever possible. If reproductions are used, please cite source.
9. Drawings are to be done with India ink on white paper.
10. Clearly indicate the artist, title, location and medium on gummed labels attached to the back of each photograph and drawing.
11. Submit a separate list of numbered illustrations to accompany the article whenever warranted.

RENSEIGNEMENTS AUX CONTRIBUTEURS

1. Les manuscrits non sollicités doivent s'accompagner des frais de poste de retour. Les éditeurs déclinent toute responsabilité en cas de perte ou de dommage subis par les matériaux soumis aux Annales.
2. Le contributeur doit obtenir antérieurement à la soumission l'autorisation de faire reproduire photos, lettres personnelles etc.
3. Le manuscrit doit être tapé à la machine à interligne double sur feuilles simples et numérotées consécutivement.
4. Le contributeur doit signer de son nom entier ainsi que du nom de l'établissement avec lequel il est associé.
5. En cas de publication le manuscrit original ne sera pas rendu.
6. Prière d'indiquer en les soulignant: noms des œuvres d'art, titres de livres, de périodiques, etc.
7. Le format des notes et références bibliographiques doit être celui qui est recommandé par le Modern Language Association Style Sheet. Le contributeur doit assumer toute responsabilité pour l'exactitude des notes et références bibliographiques.
8. Toute photo soumise devrait mesurer 8" x 10" en noir et blanc sur papier glacé. Le contributeur est prié de conserver une épreuve négative de toute photo soumise au cas où celle-ci serait perdue ou endommagée. Les photos sont rendues. Le contributeur est prié de soumettre, dans la mesure du possible, des photos originales. En cas de reproductions la source doit être citée.
9. Les dessins doivent être à l'encre de Chine sur papier blanc.
10. On doit indiquer clairement, au moyen d'une étiquette collée au verso de chaque photo ou dessin, l'artiste, le titre, l'endroit, et le médium.
11. Le contributeur doit soumettre à part, s'il y a lieu, une liste d'illustrations numérotées.